

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGIA**  
**Departamento de Filología Francesa**



**EL TEMA DEL VIAJE EN LA NARRATIVA FRANCESA  
CONTEMPORANEA: J. M. G. LE CLEZIO Y JEAN  
ECHENOZ**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**M<sup>a</sup> Cruz Alonso Sutil**

Bajo la dirección de la doctora:  
Lourdes Carriedo López

**Madrid, 2005**

**ISBN: 84-669-2860-X**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA

**EL TEMA DEL VIAJE EN LA NARRATIVA  
FRANCESA CONTEMPORÁNEA:  
J.M.G. LE CLÉZIO Y JEAN ECHENOZ**

**TESIS DOCTORAL**

**M<sup>a</sup> CRUZ ALONSO SUTIL**

**Directora: Dra. D<sup>a</sup> LOURDES CARRIEDO LÓPEZ**

**MADRID 2005**



*A “Nina”, que me inició en este viaje*



## AGRADECIMIENTOS

Desde que iniciara este *viaje*, y tras varios años de tortuosas rutas, por fin, he conseguido llegar a destino. Soy consciente de que, una vez en este punto, no debo detenerme. Una tesis no es el final del camino, sino el comienzo de otro viaje en el que se entrecruzan nuevas vías y se vislumbran nuevos horizontes que descubrir.

Sin embargo, en este momento quisiera recordar y agradecer el apoyo intelectual y el cariño de muchas personas sin cuya colaboración difícilmente podría haber culminado mi reto.

En primer lugar quisiera citar a mi familia y muy en especial a mi madre, de quien aprendí a admirar el tesón y coraje. También a Bego y familia, “mi segunda casa”, que tanto y tanto me han ayudado; a todos los amigos que con su comprensión y paciencia me ayudaron a superar los momentos de flaqueza y desánimo; a los profesores que me orientaron y me sirvieron de guía con sugerencias y consejos; a la Dra. D<sup>a</sup> Felicia de Casas Fernández, que me allanó el camino; y finalmente, y no por orden de importancia, a mi Directora de Tesis, Dra. D<sup>a</sup> Lourdes Carriedo López, por la confianza que desde el inicio depositó en mí, por sus valiosas sugerencias e incansable ánimo.

A todos aquellos que en algún momento me brindaron su apoyo y colaboración para que este trabajo fuera posible, gracias.



## ÍNDICE

0.	INTRODUCCIÓN .....	11
0.1.	Objetivos .....	19
0.2.	Planteamientos metodológicos .....	20
0.2.1.	Análisis narrativo .....	28
0.2.1.1.	Análisis sintáctico .....	32
0.2.1.2.	Análisis semántico .....	40
0.2.2.	La Intertextualidad .....	42
1.	EL VIAJE .....	48
1.1.	Viaje: concepto y evolución. Alteridad .....	48
1.2.	Viaje y Literatura .....	59
2.	LOS AUTORES .....	64
2.1.	J.M.G. Le Clézio. Perfil biográfico y literario .....	64
2.2.	Jean Echenoz. Perfil biográfico y literario .....	71
3.	ACERCAMIENTO AL CORPUS ELEGIDO: EL VIAJE COMO EJE ESTRUCTURADOR .....	77
3.1.	J.M.G. Le Clézio .....	77
3.1.1.	<i>Voyage à Rodrigues</i> : huellas ancestrales de una búsqueda quimérica .....	77
3.1.2.	<i>Onitsha</i> : sueño africano.....	90

3.1.3. <i>Étoile errante</i> : trayecto y tránsito .....	102
3.2. Jean Echenoz .....	117
3.2.1. <i>Nous trois</i> : entre el cielo y la tierra .....	117
3.2.2. <i>Un an</i> : espacio laberíntico .....	126
3.2.3. <i>Je m'en vais</i> : supramodernidad y fuga existencial .....	131
4. ESTUDIO CONTRASTIVO: <i>Voyage à Rodrigues, Onitsha, Étoile errante, Nous trois, Un an y Je m'en vais</i> .....	139
4.1. Análisis sintáctico .....	139
4.1.1. Personajes y acciones .....	139
4.1.2. El espacio .....	197
4.1.2.1. Espacios naturales .....	197
4.1.2.2. Espacios sociales .....	211
4.1.2.3. Espacios privados .....	218
4.1.2.4. Espacios de ensoñación .....	231
4.1.2.5. No-lugares .....	234
4.1.2.6. Medios de transporte .....	237
4.1.3. El tiempo narrativo .....	249
4.1.3.1. Análisis de los niveles de temporalidad .....	250
4.2. Análisis semántico .....	266
4.2.1. La novela y el narrador .....	266
4.3. Análisis de la intertextualidad .....	308

5. CONCLUSIÓN .....	375
6. BIBLIOGRAFÍA .....	402
6.1. J.M.G. Le Clézio .....	402
6.2. Jean Echenoz .....	404
6.3. Bibliografía general .....	405
6.4. Artículos .....	415
6.5. Recursos electrónicos .....	423
6.6. Diccionarios .....	426



## 0. INTRODUCCIÓN

A la hora de elegir autores de la literatura francesa que puedan ser objeto de estudio, el abanico es tan amplio que la decisión es difícil. La elección de J.M.G. Le Clézio y Jean Echenoz obedece a varios factores. Es indudable que ambos son imprescindibles en la historia de la narrativa francesa actual, sin embargo, sus relatos no son suficientemente conocidos en España, aunque algunos hayan sido traducidos a nuestro idioma. Podemos encontrar en castellano varias obras de J.M.G. Le Clézio y prácticamente todas las novelas de Jean Echenoz, habiendo sido traducida alguna al catalán. A raíz del premio Goncourt que recibe Echenoz por *Je m'en vais*, se publican entrevistas en euskera y catalán, además del castellano.

Se trata de autores relevantes en la narrativa francesa contemporánea, a la que aportan un estilo personal característico y bien diferenciado del resto, sin que podamos incluirlos en una tendencia experimental de la escritura, aunque en ocasiones se puedan rastrear en ellos elementos y características de movimientos literarios concretos. En sucesivas entrevistas, Le Clézio ha manifestado su negativa a ser vinculado al *Nouveau roman*, movimiento al que en los primeros tiempos era adscrito. Tras la publicación de su primera novela, *Le procès-verbal* (1963), momento de auge de *Le Nouveau roman*, fue ligado a este movimiento literario, al ser catalogado como *nouveau romancier* por determinados críticos, que observaron su “escritura fragmentaria y paroxística en la plasmación de un universo incoherente, enjuiciado por una mirada ácida e inmisericorde” propia de los escritores del *Nouveau roman*<sup>1</sup>. Con el paso del tiempo su estilo personal ha evolucionado de tal manera que resulta difícil aplicar a su prolífica obra principios teóricos y formales de un determinado grupo literario. El propio autor reconoce la herencia de numerosos escritores, no sólo de la literatura francesa, sino también de la anglosajona. Él mismo manifiesta, en sucesivas declaraciones, su rechazo

---

<sup>1</sup> Carriedo López, Lourdes (2003): «Poeticidad y narratividad en *Désert* de J.M.G. Le Clézio» in *El texto como encrucijada*. Universidad de La Rioja. Logroño.

a ser incluido en una corriente literaria concreta: «Quand j'ai commencé à publier dans les années 60, la littérature française dédaignait, faisait les gros yeux à tout ce qui était exotique [...]. Cela a certainement pesé sur moi. J'ai dû me libérer de cette censure. Aujourd'hui, on est complètement sorti de ce refus de l'exotisme. Même si, dans les années soixante, j'étais très à l'écart, les écoles littéraires, le nouveau roman imposaient leur loi. C'étaient des années très dures pour les écrivains: on croyait que la littérature allait s'arrêter. C'était une période de dessèchement. Quand j'ai adressé le manuscrit de mon premier roman, *le procès-verbal* à Gallimard, j'ai pris soin de mentionner que je n'avais rien à voir avec le nouveau roman»<sup>2</sup>. Este distanciamiento que marca Le Clézio se ve reforzado por el hecho de que ninguna de sus obras ha sido publicada por *Les Éditions de Minuit*, la editorial que más vinculada está a los autores del *Nouveau roman*.

Echenoz, por su parte, tampoco puede ser etiquetado estrictamente como integrante del *Nouveau roman*, aunque en su obra se puedan rastrear en ocasiones aspectos de esta tendencia literaria y *Les Éditions de Minuit* se halle estrechamente vinculada a este movimiento. Cuando comenzó a publicar en esta editorial fue considerado como el primer autor *post-nouveau roman*, siendo recibido como el relevo de dicha tendencia. Su estilo personal hizo que se impusiera definitivamente como uno de los escritores más importantes de la literatura contemporánea francesa. Es el precursor de lo que se denomina *nueva escuela Minuit*<sup>3</sup>, en la que también se engloban escritores como Jean-Philippe Toussaint, Christian Oster, Christian Gailly, etc.

La obra poliédrica de Echenoz admite varias interpretaciones. El propio autor prefiere hablar de homenaje para explicar su intención novelesca: homenaje a las novelas de aventuras, a las novelas de espionaje, a las de ciencia-ficción, al cine mudo, al cine de Hitchcock, al cine de catástrofes, etc. Los críticos, por su parte, coinciden en que Echenoz revisa los modelos novelescos realizando una parodia de ellos. De esta manera, ironiza sobre la novela policíaca (*Cherokee*), la novela de aventuras (*L'équipé malaise*), la fantástica (*Les grandes blondes*), la de espionaje (*Lac*), la novela de

---

<sup>2</sup> Entrevista concedida a *Le Figaro Littéraire* (1990), cuyas palabras han sido recogidas por J.M. Rouart.

<sup>3</sup> Kapriélian, Nelly (2003): «El enigma Echenoz» in *Label France*.

ciencia-ficción (*Nous trois*), las escrituras realistas de la marginalidad (*Un an*), o la novela minimalista (*Je m'en vais*). En este caso relata una historia “hecha de naderías”<sup>4</sup>, dejándose llevar por el placer de narrar unos hechos, aparentemente extraídos de la nada, lo cual no significa que su narrativa esté exenta de contenido, de manera que sus relatos son historias complicadas, enmarañadas e inacabadas, reflejo de la vida contemporánea.

Sus obras, en las que no cabe la nostalgia ni la psicología, reflejan un sentido del humor muy personal. Sus personajes resultan poco creíbles, realizan acciones inexplicables, muestran una actitud tediosa llegando, en ocasiones, a la desidia. Algunos se mueven en la marginalidad, como la protagonista de *Un an*, que se incluye en el colectivo de los *SDF*, los «sin domicilio fijo». Son personajes en continuo movimiento, a los que Echenoz les hace viajar tanto por espacios urbanos como por lugares más o menos exóticos, enviándolos incluso al espacio. Todo ello da como resultado unos relatos originales y divertidos, con un toque de rareza al margen de las convenciones novelescas.

Ambos autores representan estilos literarios y visiones del mundo muy diferentes. La temática desarrollada en sus obras y, más concretamente, la manera en que conciben el viaje y lo reflejan en sus relatos, despiertan en mí la curiosidad de analizarlos en profundidad. J.M.G. Le Clézio describe viajes pausados, llevados a cabo por personajes que se detienen a observar un entorno en el que la naturaleza adquiere gran entidad y con la que llegan a una simbiosis. El viaje es un tema recurrente en sus obras, siendo el hilo conductor de sus relatos. Para Le Clézio, el viaje, desplazamiento o trayecto adquiere tanta importancia como la finalidad y el lugar de destino del mismo. Jean Echenoz, por su parte, refleja viajes imprevisibles, a menudo agitados, rápidos, de vértigo, realizados por personajes cargados de un tedio que les impide disfrutar de la experiencia. El material de fondo del que se sirve J.M.G. Le Clézio para la mayoría de sus obras se alimenta de experiencias vividas por él mismo o por miembros de su

---

<sup>4</sup> Viart, Dominique (2002): «Prácticas de la literatura. Las estéticas del reciclaje» in *La novela francesa contemporánea*. ADPF. Ministerio de Asuntos Exteriores. París.

familia, así como de acontecimientos históricos. Por el contrario, Jean Echenoz no desvela cuánto contenido autobiográfico encierran sus novelas, de manera que podemos considerar que relata viajes y experiencias completamente ficticios.

La técnica literaria difiere en ambos. Le Clézio lleva de la mano al lector acompañándolo a lo largo del relato sin sobresaltos, aunque en ocasiones presente realidades muy duras. Echenoz traslada al lector a una intriga que no cesa hasta que concluye la lectura, que destila ironía y sentido del humor. Se trata, por tanto, de escritores que plasman realidades y hechos completamente diferentes, con estilos opuestos a la hora de tratar el viaje y la manera en que los personajes viven sus desplazamientos. Tienen como punto en común que critican características diferentes de la sociedad actual. Le Clézio denuncia, entre otros aspectos, las guerras y la explotación del individuo, mientras que Echenoz fija su atención básicamente en el consumismo y en la superficialidad que rige las relaciones interpersonales.

Las obras elegidas de J.M.G. Le Clézio son *Voyage à Rodrigues*<sup>5</sup>, la única que, enmarcada en la tipología de *journal*, contiene de manera explícita la palabra *viaje* en el título, y el díptico formado por *Onitsha*<sup>6</sup>, nombre de una ciudad africana situada en Nigeria y *Étoile errante*<sup>7</sup> cuyo título contiene el concepto de errancia. De Jean Echenoz me he inclinado por *Nous trois*<sup>8</sup> y el díptico que conforman *Un an*<sup>9</sup> y *Je m'en vais*<sup>10</sup>. Las tres obras contienen viajes poco habituales. Las seis obras presentan el eje temático y anecdótico del viaje, si bien la manera de abordarlo y la forma en que éste incide en los personajes difiere en ambos.

Una de las razones que me ha despertado mayor curiosidad a la hora de elegir las tres obras de Le Clézio, es el hecho de que desvele en ellas aspectos de su propia vida, ofreciéndome por ello la posibilidad de demostrar la estrecha relación existente entre su

---

<sup>5</sup> Le Clézio, J.M.G. (1986): *Voyage à Rodrigues*. Éditions Gallimard, Folio n° 2949. Paris.

<sup>6</sup> Le Clézio, J.M.G. (1991): *Onitsha*. Éditions Gallimard, Folio n° 2472. Paris.

<sup>7</sup> Le Clézio, J.M.G. (1992): *Étoile errante*. Éditions Gallimard, Folio n° 2592. Paris.

<sup>8</sup> Echenoz, Jean (1992): *Nous trois*. Les Éditions de Minuit. Paris.

<sup>9</sup> Echenoz, Jean (1997): *Un an*. Les Éditions de Minuit. Paris.

<sup>10</sup> Echenoz, Jean (1999): *Je m'en vais*. Les Éditions de Minuit. Paris.

vida y su obra, sin que se pueda hablar de «escritura autobiográfica», *stricto sensu*. La íntima relación que guardan los viajes contenidos en sus obras con la aventura existencial del escritor, despierta en mí una reflexión sobre su verdadero significado y su implicación en los diferentes elementos que integran la narración, dado el vínculo existente entre realidad y ficción.

Han tenido que transcurrir varias décadas para confirmar, a partir de declaraciones y entrevistas concedidas por el escritor a diversos medios de comunicación, así como de los artículos o ensayos publicados, que se trata de una obra en su mayor parte autobiográfica. Para él la escritura es una liberación y el nexo a través del cual se relaciona con el mundo y los demás. Su visión personal de cuanto le rodea queda reflejada en la manera de captar el entorno y de tratar a los personajes. La forma que utiliza para transmitir su percepción de la realidad conecta con la sensibilidad del lector, quien se ve envuelto en un lenguaje melódico y delicado que abarca todos los sentidos. Su amplia producción literaria, a un ritmo de casi una publicación al año, me ha obligado a acotar y delimitar el estudio a tres de sus relatos que aquí se toman como botón de muestra.

Aunque el viaje es un tema recurrente en la narrativa de Le Clézio, sin embargo son escasos los trabajos pormenorizados sobre la función y la significación del viaje en las tres obras elegidas. Concretamente la elección de *Voyage à Rodrigues* obedece a la originalidad tanto de su forma como de su contenido. Se trata en realidad de un diario que recoge el viaje que el novelista realiza a Isla Rodrigues siguiendo las huellas de su abuelo, dando como resultado un relato autobiográfico en el que el escritor medita sobre sus orígenes y su identidad. *Onitsha*, por su parte, presenta una ficción estrechamente relacionada con sus propias vivencias y las de su familia. Ello, unido a la gran variedad de viajes -interiores, físicos, iniciáticos, imaginarios y mitológicos- presentes en la obra, han hecho que me decante por su elección para ahondar en su análisis. Asimismo, dado que los estudios realizados sobre *Onitsha* y *Étoile errante* han demostrado la estrecha vinculación existente entre las dos obras, he considerado pertinente profundizar en la imbricación de los viajes presentes en el díptico. A ello se suma que en *Étoile errante* se

plantea una temática de plena actualidad, muy diferente de la de *Onitsha*: las dos protagonistas anónimas, cuyo nombre está implícito en el título, representan a dos colectivos, judío y palestino, cuya errancia ha desembocado en un prolongado conflicto todavía hoy vigente.

Aunque J.M.G. Le Clézio es reconocido en Francia como uno de los escritores más representativos de la narrativa contemporánea, en España, sin embargo, el acercamiento a su obra se está realizando de forma gradual. El primer paso que contribuyó a dar a conocer su obra fue un coloquio internacional celebrado en Valencia en 1992. Numerosos profesores y críticos presentaron sus trabajos, que quedaron recogidos en el volumen editado por las profesoras Elena Real y Dolores Jiménez, y que supone el primer trabajo general sobre Le Clézio llevado a cabo en España. Periódicamente se han ido dando a conocer estudios que analizan su obra desde diferentes enfoques, lo cual ha permitido un conocimiento más profundo de su producción literaria. A ello han contribuido también las escasas entrevistas concedidas a lo largo de su vida, entre las que destacan las mantenidas con los críticos Pierre Lhoste<sup>11</sup>, Jean-Pierre Salgas<sup>12</sup>, Jean-Louis Ezine<sup>13</sup> y Gérard de Cortanze<sup>14</sup>, en las que ha ido desgranando rasgos autobiográficos y aspectos de su vida que ayudan a comprender su compleja y extensa producción narrativa. Recientemente, en el año 2004, ha publicado *L'Africain*<sup>15</sup>, obra autobiográfica en la que desvela datos que se refieren tanto a él como a sus padres, publicación que me ha sido de gran utilidad para poder despejar la incógnita sobre el contenido autobiográfico de sus relatos y concretamente de *Onitsha*. A partir de su publicación, tenemos constancia de cuáles son los viajes que

---

<sup>11</sup> Lhoste, Pierre (1971): *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*. Mercure de France. Paris.

<sup>12</sup> Salgas, Jean-Pierre (1985): «J.M.G. Le Clézio: lire c'est s'aventurer dans l'autre» in *La quinzaine littéraire*, nº 435.

<sup>13</sup> Ezine, Jean-Louis (1997): *Ailleurs*. Ed. Arléa. Este libro recoge las conversaciones que mantuvieron Le Clézio y Jean-Louis Ezine en noviembre de 1988 y que fueron difundidas en «À voix nue» en *France-Culture*.

<sup>14</sup> De Cortanze, G. (1998): «J.M.G. Le Clézio, errances et mythologies. Une littérature de l'invasion» in *Magazine Littéraire*, nº 362. Paris, pp. 17-62.

<sup>15</sup> Le Clézio, J.M.G. (2004): *L'Africain*. Mercure de France. Paris.

influyeron de forma decisiva en su vida y que le supusieron su propio viaje interior a la búsqueda incesante de sí mismo.

Ya el primer relato que escribe siendo niño, con siete años, contiene un viaje, como queda reflejado en su título, *Un long voyage*. A partir de este momento, todas sus obras tienen el viaje como eje estructurador de la narración. Se trata de viajes físicos, psicológicos, filosóficos, imaginarios, iniciáticos, etc., que llevan a los protagonistas a vivir una aventura interior, existencial. Estos viajes literarios son una proyección de viajes realizados por miembros de su familia y por él mismo. Ello le permite dar una visión del mundo y del ser humano que evoluciona a medida que Le Clézio conoce nuevas tierras y sobre todo nuevas gentes que viven en íntima armonía con la naturaleza y al margen de convenciones sociales, como los indios Emberas de Panamá. Le Clézio transmite la idea de que todos formamos parte de un todo, de manera que si se altera el orden de alguna de las partes hay una repercusión en todo lo que le rodea. El resultado es una literatura que exalta la vida y la propia naturaleza, por medio de una escritura que aunque muestra la realidad no es realista, de manera que el lector se encuentra frente a un lenguaje cargado de poeticidad, capaz de transmitir con gran sensibilidad las sensaciones y emociones que los personajes viven en sus viajes: sosiego, introspección, inquietud, esperanza...

En cuanto a Jean Echenoz, siendo su obra literaria menos extensa que la de J.M.G. Le Clézio, no por eso carece de reconocimiento. La concesión del premio Goncourt en 1999 supuso mi primer contacto con su obra, al extremo de despertar mi curiosidad por ir más allá de la novela galardonada, *Je m'en vais*, cuya originalidad se me revelaba en ese momento. Se trata de un autor que ha publicado un reducido número de obras y que posee un estilo personal y característico, que integra técnicas narrativas diversas, experimentando con elementos de distintos subgéneros, como la novela de aventuras, novela negra, novela de espionaje, etc. A ello se añaden sus frecuentes alusiones paródicas, sus constantes referencias al séptimo arte y sus ácidas críticas a la sociedad de la sobremodernidad, concepto que analizamos más adelante. Todo ello tratado con un sentido del humor agudo y personal.

Tal y como ocurre en Le Clézio, también el viaje es tema recurrente en la obra de Echenoz, de manera que se convierte en el eje estructurador de sus relatos. Presenta personajes en continua huida, en todas sus obras hay algún tipo de viaje. Ahora bien, el tratamiento que hace de él difiere del realizado por Le Clézio. Si en éste los viajes adquieren importancia por sí mismos y están estrechamente vinculados a la existencia de los personajes, en Echenoz, los viajes se explican por la acción presente en el relato. Se trata de meros desplazamientos, son una herramienta más de la que se sirve el autor para elaborar la trama narrativa. Este tratamiento distante del viaje me da la posibilidad de contrastarlo con el planteamiento de Le Clézio, dado que en Echenoz los viajes no despiertan en los personajes las emociones que se perciben en los de Le Clézio.

La elección de *Nous trois* obedece a la singularidad de los viajes que protagonizan sus personajes. El viaje espacial narrado incorpora originalidad al relato puesto que, salvo en las novelas de ciencia-ficción, no es habitual encontrar en los textos literarios la presencia de viajes al espacio. En cuanto a *Un an* y *Je m'en vais*, como ocurre con *Onitsha* y *Étoile errante*, ambas novelas forman un díptico cuyas historias se entrecruzan. *Un an* no se llega a entender en su totalidad si no se lee *Je m'en vais*, lo cual condiciona mi elección. El conjunto de estos elementos ha despertado mi curiosidad, hasta el punto de establecer el estudio comparativo entre las tres obras elegidas. En ellas se presentan varios tipos de viaje, todos sorprendentes, descritos con un estilo ágil y moderno que imprime gran dinamismo y originalidad al relato. Aun tratándose de viajes de pura ficción, no dejan indiferente al lector ni sus itinerarios ni el comportamiento de los personajes que los llevan a cabo. Por otro lado, en el rastreo que he realizado sobre los trabajos que se acercan a la obra de Echenoz, he comprobado la escasa producción sobre la temática del viaje; por esta razón he creído conveniente analizar estas tres obras y contribuir así a un mayor conocimiento y difusión del propio autor.

Quedan así expuestas las razones que me han llevado a la elección tanto de los autores como de las seis obras que tienen en común la temática del viaje y cuyo estudio

y análisis contrastivo llevo a cabo apoyándome en los planteamientos teóricos que expongo en los apartados correspondientes.

### **0.1. Objetivos**

El objetivo de esta Tesis Doctoral es el análisis e interpretación del viaje en las obras de J.M.G. Le Clézio y Jean Echenoz citadas con anterioridad, así como el examen de los aspectos genético, morfológico y funcional a través del análisis contrastivo de las mismas. Las causas, modos y finalidades de los viajes que determinan la estructura actancial y la dinámica del relato en las obras elegidas de los autores objeto de estudio, representantes de la narrativa francesa contemporánea.

Desde la más remota antigüedad, el ser humano ha sentido la necesidad de viajar. A lo largo de los siglos ha ido evolucionando la manera de llevar a cabo los desplazamientos, así como la diversidad de los motivos que han impulsado a viajar. Paralela a esta necesidad ha sido la de plasmar dichos viajes, de manera que en el transcurso de los siglos se ha desarrollado, con un enfoque u otro, una literatura de viajes que sigue vigente en la actualidad. Esto es así hasta el extremo de que el mero hecho de escribir constituye un viaje, tanto en el tiempo como en el espacio. Los escritores viajan y nos hacen viajar.

En la presente investigación trataremos de conocer la identidad del yo que lleva a cabo los viajes narrados en dichas obras y valorar cómo y en qué medida incide la itinerancia y el lugar de destino en el yo que se desplaza, dependiendo de si el yo es receptivo al Otro y si se produce un intercambio de alteridades.

En su desarrollo, estudiaremos las particularidades de los espacios en torno a las cuales giran los hechos que acontecen en las obras de los antedichos autores para observar la incidencia del sitio, tanto del punto de partida como el de llegada, en el yo, y, de este modo, deducir su carácter de espacios circunstanciales o, por el contrario, lugares en los que el yo que se desplaza está arraigado.

Indagaremos en los diversos motivos que impulsan al yo a abandonar el punto de partida en el que han estado llevando a cabo su vida de forma habitual y valorar si la salida ha provocado en el individuo la necesidad de olvidar e, incluso, de retornar el espacio perdido, así como sus causas.

Del mismo modo, estudiaremos los itinerarios que llevan a cabo los viajeros y observaremos los aspectos relevantes de los espacios que recorren, así como las características concretas de los medios de locomoción empleados en los desplazamientos y las circunstancias que los rodean. Al mismo tiempo, examinaremos la duración de los viajes y su ubicación en un marco temporal.

Por último, trataremos de inquirir la existencia de elementos autobiográficos de ambos autores presentes en las obras, si los hubiere.

## **0.2. Planteamientos metodológicos**

El estudio del tema del viaje como elemento constituyente de las obras elegidas me ha llevado a introducir un primer epígrafe en el cual pretendo realizar un somero recorrido por su historia y analizar su tipología, así como la manera en que los viajes han quedado reflejados en la literatura a lo largo de los siglos.

El viajero se enfrenta a una alteridad, entendida ésta como lo opuesto a la identidad propia de cada individuo. El viaje, además de un desplazamiento, implica una manera de enfrentarse a lo nuevo, al Otro, que varía de unos individuos a otros. Al mismo tiempo hay que tener en cuenta que el viajero es portador de una identidad y de una carga cultural que en algún momento puede transmitir.

Tomamos del antropólogo Marc Augé<sup>16</sup> el concepto de no-lugar, que considera íntimamente unido a la sociedad de la supramodernidad característica del momento

---

<sup>16</sup> A partir de la definición dada por Marc Augé sobre el concepto de lugar, entendido éste como “lugar de identidad, relacional e histórico”, añade que “un espacio que no puede definirse ni como espacio de

actual. Este concepto se refiere a «los espacios de la circulación, de la distribución y de la comunicación, en los cuales resulta imposible aprehender ni la identidad, ni la relación, ni la historia...» y se opone al concepto de lugar «antropológico» en el que se inscriben «la identidad, las relaciones y la historia de quienes lo habitan»<sup>17</sup>.

En el segundo epígrafe presentamos de forma breve el perfil biográfico de J.M.G. Le Clézio y Jean Echenoz, para pasar a continuación a exponer la estructura y desarrollo de las obras. El orden de análisis que hemos establecido en el presente estudio responde al criterio de su fecha de publicación, siendo la primera *Voyage à Rodrigues*, lo que justifica que iniciemos el estudio a partir de las obras de J.M.G. Le Clézio para continuar con las de Jean Echenoz. Para ello hemos considerado conveniente realizar el análisis pormenorizado de cada uno de los capítulos, incluso de los subcapítulos, dependiendo de la obra analizada. El objetivo de este procedimiento ha sido establecer una homogeneidad en dicho estudio, dada la heterogeneidad que presentan los relatos en cuanto a su estructura y desarrollo.

A continuación emprendemos el estudio comparativo de las seis obras. Partiendo del hecho de que son relatos literarios, hemos considerado necesario realizar un análisis narrativo de los textos, que incluye el análisis sintáctico y el análisis semántico. En el análisis sintáctico se estudian las categorías relativas a los personajes, las acciones, el espacio y el tiempo, mientras que el análisis semántico se ocupa del narrador y su estrecha relación con el texto narrativo. Se trata de obras en las que el espacio y el

---

identidad ni como relacional ni como histórico” es un no-lugar. Esta conclusión le lleva a considerar la sobremodernidad como “la productora de no lugares [...], de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de “lugares de memoria”, ocupan allí un lugar circunscripto y específico”. Se trata por tanto de un espacio en el cual “todo se mezcla, todo se unifica”, se produce una “imbricación de lo antiguo y de lo nuevo”. Frente al concepto de espacio de la modernidad, Marc Augé propone el término de sobremodernidad, cuya modalidad esencial es el exceso. La aceleración de la modernidad en la que estamos inmersos conduce al individuo a un mayor aislamiento, dado que se asienta sobre tres excesos: la abundancia de información, el exceso de imágenes y el exceso de individualización, pasividad y soledad; esto se traduce en exceso de espacio, exceso de tiempo y exceso de individualismo. Aplicamos el término de sobremodernidad y de supramodernidad con idéntico valor conceptual, dado que está en función de la traducción hecha de dicho término. Augé, M. (2001): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Ed. Gedisa. Barcelona.

<sup>17</sup> Augé, M. (1993): «Espacio y alteridad» in *Revista de Occidente*, nº 140, Madrid, p.14.

tiempo juegan un papel fundamental, como ya veremos en el análisis de las categorías sintácticas que se consideran básicas en los estudios narratológicos, aunque nuestro punto de vista a la hora de tratar el tema del viaje, incida en mayor medida sobre la categoría espacial. Por otra parte, y teniendo en cuenta que uno de nuestros objetivos es el análisis comparativo del viaje, entendemos que dicho estudio no puede llevarse a cabo si no es en relación directa con los personajes, otra de las categorías sintácticas que configuran el análisis del relato.

Para el análisis e interpretación del texto nos hemos basado en el planteamiento de Javier del Prado<sup>18</sup> adaptándolo a las obras objeto de la presente investigación. Asimismo, hemos tenido en cuenta los estudios y las aportaciones realizadas por diferentes críticos que se han centrado en el análisis de los textos narrativos como es el caso, entre otros, de M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves<sup>19</sup>, Antonio Garrido Domínguez<sup>20</sup>, Gérard Genette<sup>21</sup>, Mieke Bal<sup>22</sup> y G. Matoré<sup>23</sup>, que fue el primero que realizó un estudio sobre el espacio desde el punto de vista de las sensaciones visuales y auditivas.

Sería una labor ingente detenernos en exponer o enumerar las diferentes y valiosas aportaciones que han ido apareciendo a lo largo de las últimas décadas en relación con el análisis de textos narrativos. Somos conscientes de que abordar un estudio de estas características supone excluir unas técnicas y elegir otras que, desde nuestro punto de vista, nos han parecido más adecuadas a la hora de alcanzar los objetivos propuestos. Ello no debe interpretarse como la falta de valor y reconocimiento que merecen los exhaustivos y variados estudios llevados a cabo sobre la forma de analizar un texto narrativo, si bien al contrario, manifestamos la dificultad a la hora de aplicar un modelo que se adapte mejor a nuestro planteamiento y análisis de estudio de dichas obras.

---

<sup>18</sup> Del Prado Biezma, Javier (1999): *Análisis e interpretación de la novela*. Ed. Síntesis. Madrid.

<sup>19</sup> Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen (1998): *La novela*. Ed. Síntesis. Madrid.

<sup>20</sup> Garrido Domínguez, Antonio (1996): *El texto narrativo*. Ed. Síntesis. Madrid.

<sup>21</sup> Genette, Gérard (1972): *Figures III*. Éditions du Seuil. Paris IV.

<sup>22</sup> Bal, Mieke (2001): *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Ed. Cátedra. Madrid.

<sup>23</sup> Matoré, G. (1976): *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*. Nizet. Paris.

Pretender que queden recogidas de forma sintética todas las contribuciones al análisis del relato sería no sólo atrevido, sino imposible por nuestra parte, aunque llegados a este punto creemos conveniente aclarar que, tal y como manifiesta M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves<sup>24</sup>, se les puede atribuir la condición de padres de la narratología a los formalistas rusos y a Vladimir Propp, autor de uno de los textos fundadores del estructuralismo<sup>25</sup>; ahora bien, hay que tener presentes a las llamadas escuelas morfológicas alemana (Schissel, Seuffert y W. Dibelius) y rusa (M.A. Petrovski), que ampliaron las aportaciones de los iniciadores, hasta el punto de que son consideradas básicas en todo estudio narratológico actual. La línea de investigación iniciada con V. Propp es continuada por los formalistas franceses entre los que cabe destacar a C. Brémond, A.J. Greimas, T.Todorov, y G. Genette, quienes reformulan la teoría de V. Propp y de los formalistas rusos.

De la teoría heredada de la narratología estructuralista francesa destacamos la distinción entre historia y discurso, así como la importancia que adquiere el narrador como organizador de la trama y de las categorías, tanto sintácticas como semánticas, del relato literario. El resultado es una obra entendida como discurso en la cual existe un narrador que relata la historia y un lector que la percibe. A partir de esta manera de enfocar el estudio de la narración, críticos literarios como Roland Barthes y Mieke Bal establecen una serie de niveles de descripción en el análisis del relato. Sin embargo, Gérard Genette<sup>26</sup> considera que el análisis del discurso del relato debe abordarse desde las categorías verbales del tiempo, el modo y la voz.

Tras las múltiples definiciones aportadas al concepto de novela y la forma de articular el estudio de ésta, son muchos los críticos que coinciden en la posibilidad de presentar el análisis del relato desde el punto de vista sintáctico, en cuyo caso la trama se presenta como un conjunto de acciones y situaciones estrechamente relacionadas con los personajes, que se mueven dentro de unas coordenadas espacio-temporales.

---

<sup>24</sup> Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen (1998), *op.cit.*, pp. 116-39.

<sup>25</sup> Propp, Vladimir (1965): *Morphologie du conte*. Éditions du Seuil. Paris.

<sup>26</sup> Genette, Gérard (1972), *op. cit.*, p. 74.

Para establecer la caracterización de los personajes y su estrecha relación con las acciones, y a partir de las múltiples interpretaciones así como categorías y tipología aportados por los estudiosos, hemos aplicado los modelos que consideramos que se ajustan mejor al estudio de las obras elegidas; es el caso de las propuestas críticas de Javier del Prado y M<sup>a</sup> del Carmen Bobes. Ni que decir tiene que la aplicación teórica de los diferentes críticos al estudio de cada una de las obras sería de gran aportación al trabajo que hoy nos ocupa, pero consideramos que esta labor de investigación prolongaría en exceso el presente estudio.

En cuanto a la categoría sintáctica del espacio, estrechamente relacionada con la coordenada temporal, son muchos los estudiosos de la narratología que han profundizado en su análisis. A pesar de que nuestro objetivo no es hacer un recorrido exhaustivo de cada una de las teorías que hacen referencia al espacio, bien de forma aislada o bien relacionada con otras categorías sintácticas, entendemos que tanto el espacio como el tiempo pueden entenderse no solamente relacionadas entre sí, sino estableciendo un vínculo estrecho con las acciones y los personajes.

Desde este punto de vista, nuestra elección metodológica se ha realizado considerando el viaje como el espacio que recorren los personajes de cada una de las obras y, por tanto, el eje en torno al cual se estructuran los diferentes relatos. De esta manera, tratamos de exponer no sólo la tipología de los viajes, sino también la importancia que adquiere éstos para los personajes, a través de los desplazamientos que llevan a cabo, así como la forma en que inciden en su comportamiento.

Hemos abordado el análisis de la coordenada espacial basándonos en la tipología que establece Javier del Prado, siendo conscientes de que el espacio presente en las obras elegidas ofrece múltiples posibilidades de estudio, teniendo en cuenta que nos hemos encontrado con espacios muy diversos, lo cual nos ha permitido introducir aportaciones que consideramos enriquecedoras respecto al modelo inicial.

A continuación analizamos el tiempo. Puede presentarse en el relato en formas que no coinciden con el tiempo histórico, de ahí que analicemos las diferentes maneras

en que los narradores manejan el tiempo. Merece especial atención el tratamiento del concepto de tiempo que hace Gérard Genette, que ha servido de referencia a otros estudiosos como M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves y Javier del Prado Biezma. A través de la aplicación práctica que realizan a novelas concretas, han contribuido a que nuestro posterior análisis vaya orientado hacia el estudio del tiempo del relato, del tiempo de la historia o tiempo de la acción del relato y de un tercer nivel temporal identificable como el tiempo de la Historia.

Una vez analizadas las unidades sintácticas, nos enfrentamos al análisis semántico, más concretamente al narrador y su papel en el relato. Como ya ocurría con las categorías anteriores, son múltiples y variadas las aportaciones de los distintos teóricos sobre el concepto de narrador. Partiendo de la idea general de su papel de organizador del relato, en torno al cual se estructura la obra, le corresponde al narrador no solamente la decisión de distribuir y secuenciar los hechos, es decir, la manipulación de cada una de las categorías que configuran el texto, sino también la posibilidad de conceder al relato un determinado ritmo que sólo él puede arbitrar.

Algunos críticos asocian el concepto de narrador al de punto de vista o focalización. Mieke Bal<sup>27</sup>, por su parte, considera que es incorrecto interpretar que «el narrador y la focalización determinan lo que se ha dado en llamar narración», dado que, en su opinión, «sólo el narrador narra». Lo que sí es atribuible al narrador es no sólo la posibilidad de narrar, sino también la opción de manipular cada una de las categorías sintácticas. Basamos nuestro análisis en las aportaciones dadas por Gérard Genette<sup>28</sup>, quien establece diferentes tipos de narrador dependiendo de su relación, ya sea con la historia, ya sea con el discurso. Añadimos a esta tipología de narrador la aportación que recoge Mieke Bal<sup>29</sup> cuando introduce el término de «focalizador» y considera que lo importante no es sólo el sujeto de la focalización, sino también el objeto que se focaliza: «es importante determinar qué personaje focaliza qué objeto. La combinación entre un

---

<sup>27</sup> Bal, Mieke (2001), *op. cit.*, p. 126.

<sup>28</sup> Genette, Gérard (1972), *op. cit.*, p. 256.

<sup>29</sup> Bal, Mieke (2001), *op. cit.*, p. 112.

focalizador y un objeto focalizado puede ser en gran medida constante [...], o puede variar mucho».

Bajo el siguiente epígrafe estudiaremos la intertextualidad. Hemos considerado oportuno dedicarle un apartado, dada la imbricación de las obras de cada uno de los autores entre sí, así como las múltiples referencias y alusiones que realizan a otros escritores, a hechos o personajes históricos y objetos y elementos que ponen de manifiesto sus respectivos referentes literarios y culturales. Al tratarse de relatos en los que abundan los viajes, la intertextualidad que se observa es muy rica y variada, puesto que hace referencia a culturas muy dispares, así como a distanciadas en el tiempo y en el espacio, a momentos históricos que aluden a varios siglos, a referencias literarias que se remontan a la Antigüedad y a elementos y personajes mitológicos que el narrador relaciona con los protagonistas que llevan a cabo los viajes. Se completa la intertextualidad con aspectos culturales, ya sean musicales, cinematográficos y artísticos en general, estrechamente relacionados con determinados momentos de los viajes, así como con las vivencias que los protagonistas experimentan durante su trayecto o estancia en los nuevos lugares. A ello hay que añadir que es posible rastrear aportes autobiográficos de los autores en varias de sus obras.

Al ser considerado un término polisémico y ambiguo en la teoría literaria, este concepto sigue sin ser definido de forma concreta y precisa en lo que a terminología se refiere, de ahí que podamos considerarlo como un «fenómeno activo» que debemos analizar e interpretar en los textos literarios. Las diferentes aportaciones sobre intertextualidad, no solamente amplían el término originario de Julia Kristeva, sino que permiten su aplicación con enormes posibilidades de estudios y análisis. He preferido aplicar la tipología de relaciones transtextuales propuesta por Gérard Genette<sup>30</sup> y

---

<sup>30</sup> Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. Taurus. Madrid, pp. 9-20.

completada por José Enrique Martínez Fernández<sup>31</sup>, a lo que se añade la aportación de Antonio Mendoza Fillola<sup>32</sup> sobre el «intertexto lector».

<b>TIPOS DE RELACIONES TRANSTEXTUALES</b> <sup>33</sup>	<b>Intertextualidad</b>	“Presencia efectiva de un texto en otro (cita, plagio, alusión, etc.)”
	<b>Paratexto</b>	“Título, subtítulo, prólogo, epílogo, notas a pie de página... , que procuran un entorno (variable) al texto”
	<b>Metatextualidad</b>	“Comentario que une un texto a otro que habla de él sin citarlo”
	<b>Hipertextualidad</b>	“Relación que une un texto (hipertexto) a otro anterior (hipotexto)”
	<b>Architextualidad</b>	“Conjunto de categorías generales (tipos de discurso, géneros literarios, etc.) del que depende cada texto”

Coincidiendo con Javier del Prado<sup>34</sup>, llegamos a la conclusión de que, desde el punto de vista sintagmático, todo relato se construye como un viaje, que no tiene por qué incluir un desplazamiento físico, sino que puede ser un viaje interior o imaginario. Basándonos en sus aportaciones sobre su poética existencial del viaje literario hemos centrado el análisis no solamente en el yo que viaja, sino también en el porqué, en el cómo y en el para qué realiza dicha acción.

En cuanto a la bibliografía, está presentada de manera que facilite la búsqueda y localización de las publicaciones que hemos consultado a la hora de llevar a cabo el presente trabajo de investigación.

---

<sup>31</sup> Martínez Fernández, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*. (Base teórica y práctica textual). Ediciones Cátedra. Madrid.

<sup>32</sup> Mendoza Fillola, Antonio (2001): *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha. Cuenca.

<sup>33</sup> Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. Taurus. Madrid, pp. 9-14.

<sup>34</sup> Del Prado Biezma, Javier (1996): «Apuntes para una poética existencial del viaje literario» in *Revisa de Filología Francesa*, nº 9. Publicaciones Universidad Complutense. Madrid, pp. 185-200.

- (1996): «Apuntes para una poética existencial del viaje literario (2)» in *Revisa de Filología Francesa*, nº 10. Publicaciones Universidad Complutense. Madrid, pp. 209-27.

A lo largo del trabajo he intercalado una serie de gráficos, mapas y fotografías que contribuyen a una mejor comprensión del análisis realizado y de las citas textuales elegidas.

### **0.2.1. Análisis narrativo**

Críticos de diferentes escuelas han contribuido a esclarecer el concepto de Narratología, estableciendo los aspectos y las categorías que encierra, así como su relación con la Lingüística, la Teoría de la Comunicación, la Teoría de los Géneros, la Pragmática, la Historia de la Literatura, etc. Mieke Bal<sup>35</sup> define Narratología como “la teoría de los textos escritos”, a pesar de que reconozca que no siempre resulta fácil determinar si un texto cualquiera puede considerarse o no como tal.

Según Genette<sup>36</sup>, el análisis del discurso narrativo abarca el estudio de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración y entre historia y narración. Este análisis le lleva a su vez a establecer unas categorías verbales desde las cuales debe abordarse dicho análisis: la categoría del *tiempo*, en el cual se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso, la categoría del *modo* y la categoría de la *voz*.

Sea cual sea el relato a analizar, existe una vinculación muy estrecha entre “el espacio de la escritura narrativa” y el momento histórico en que ha sido escrito. Para la reconstrucción y organización de esa historia, el autor necesita contar con unos personajes que, manejados a su antojo y trasladados a las coordenadas de espacio y tiempo, den forma al relato para convencer y acercar al lector a dicha historia, acotando las distancias que existen entre realidad y ficción. Si tenemos en cuenta que la novela no tiene por qué ser el relato de la realidad, no podemos obviar tampoco que está en función de la naturaleza del héroe y de cómo se entremezcla realidad con ficción.

---

<sup>35</sup> Bal, Mieke (2001), *op. cit.*, p. 11.

<sup>36</sup> Genette, Gérard (1972), *op. cit.*, p. 74.

La novela ha sido tradicionalmente un género muy estudiado; ello no implica que los críticos se pongan de acuerdo en llegar a una definición concluyente, ni en el enfoque que se debe dar a su análisis. Si en otros tiempos, por influencia aristotélica, se analizaba desde un punto de vista exclusivamente temático, a partir del siglo XIX se estudia también desde un punto de vista morfológico. La discusión estriba en si argumento y discurso deben considerarse categorías diferentes o, por el contrario, si se debe establecer el estudio por separado, introduciendo incluso un tercer elemento, de manera que se distinga entre historia, argumento y discurso.

Mieke Bal<sup>37</sup> no es partidaria de utilizar el término *novela*; se inclina por *texto*, *texto narrativo*, *historia* y *fábula*. Un *texto* «es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos». Un *texto narrativo* es «aquél en que un agente relate una narración». *Historia* es «una fábula presentada de cierta manera» y *fábula* «es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan». Afirma que «la mayoría de las fábulas se construyen de acuerdo con las exigencias de la lógica de los acontecimientos», es decir, como «un desarrollo de los acontecimientos que el lector experimenta como natural y en concordancia con el mundo».

Tal y como recoge M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves<sup>38</sup>, la historia o trama es “el conjunto de los hechos narrativos en el orden cronológico en que se suceden»; el argumento es la forma y el orden en que se exponen los hechos narrativos; y el discurso es el conjunto de signos lingüísticos que dan forma al argumento.

Javier del Prado define la novela como «una historia de ficción, más o menos extensa, que un narrador le cuenta a un lector, intentando convencerle de su verosimilitud o situándolo, al menos, en la duda respecto de su veracidad, con el fin de

---

<sup>37</sup> Bal, Mieke (2001), *op. cit.*, p. 13 y ss.

<sup>38</sup> Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen (1993), *op. cit.*, p. 23.

recrear analógicamente un espacio, un momento y un conflicto de la historia del mundo, de la historia de un personaje determinado o de su propia historia»<sup>39</sup>.

Distingue seis niveles<sup>40</sup> necesarios para la construcción del relato. El primer nivel es considerar la novela como una narración, por entender que «la novela es un espacio de la escritura narrativa totalmente dependiente de cada momento histórico». Ahora bien, a pesar de que el momento histórico condicione el concepto de novela, no ocurre lo mismo con el concepto de «narratividad», que define como «la organización del lenguaje que, al referir algo que ha acontecido o podría acontecer, progresa mediante elementos relativos a acciones y a situaciones nuevas de los personajes que intervienen en dicho acontecimiento; [...] progresa mediante *una dinámica evenemencial*».

En un segundo nivel considera la novela como historia, entendiendo por historia «la organización evenemencial intencionada [...] de una materia anecdótica plural, incompleta, fragmentaria, cuyos elementos guardan entre sí cierta relación de causa efecto». El tercer nivel corresponde al narrador, que puede estar o no presente en el texto. Los tres niveles restantes quedarían resumidos en que la novela es un «artificio de seducción», así como «una historia de ficción». Sin embargo, aunque «se sitúa, por definición, fuera del espacio de la realidad», «una novela es una historia de ficción que pretende ser siempre una historia del mundo y del hombre», lo cual nos conducirá a un estudio sobre las relaciones que la novela mantiene con la realidad.

Al analizar la novela, Javier del Prado<sup>41</sup> se decanta por estudiar la articulación de un texto distinguiendo entre un *eje sintagmático* «que organiza su devenir lineal (más o menos lineal) como novela, poema o ensayo», y un *eje paradigmático*, «organizado por los diferentes niveles de la escritura en torno a un tema o varios temas». Aunque se haga este análisis diferenciando ambos ejes, considera que en todo momento hay que tener

---

<sup>39</sup> Del Prado Biezma, Javier (1999), *op. cit.*, p. 29.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 29 y ss.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 14.

presente que la novela tiende hacia la unidad y que todos los elementos del texto son como «piedras del gran edificio de ficción» que se analiza.

M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves<sup>42</sup>, por su parte, establece que «desde la perspectiva semiótica», la novela representa «un campo de experimentación donde se intentan cristalizar significados en significantes de diversos tipos». Añade que para que se pueda hablar de novela deben existir los siguientes componentes: el tiempo, el espacio, unas fuerzas más o menos tangibles que surgen de las estructuras sociales o culturales, unos personajes a la manera de comparsas y otros con entidad propia, un devenir temporal de estos personajes en relación con el conflicto y con su propia experiencia, y por último, una relación espacial de los personajes con el entorno que les rodea.

Desde el punto de vista narrativo, la novela se presenta como «una situación social» desarrollada en el marco de las coordenadas de espacio y tiempo, que avanza según unas «fuerzas colectivas o individuales» llamadas *fuerzas actanciales*<sup>43</sup>, que inciden sobre los personajes de forma positiva o negativa, generando conflicto o bien ofreciendo soluciones a estos conflictos que dan origen a la novela.

Según Javier del Prado Biezma<sup>44</sup>, la novela se compone de «un eje temporal», «un eje espacial» y unas «fuerzas más o menos tangibles» que pueden actuar sobre los personajes; a ello se añaden «las comparsas» o personajes que representan las fuerzas sociales, «los personajes» con entidad propia, «un devenir temporal de estos personajes» que guardan estrecha relación con el conflicto y su propia experiencia de la temporalidad y, por último, «la relación espacial de estos personajes» con el entorno en que se desarrolla su conflicto.

---

<sup>42</sup> Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen (1993), *op. cit.*, p. 221.

<sup>43</sup> Del Prado Biezma, Javier (1999), *op. cit.*, p. 37.

<sup>44</sup> Del Prado Biezma, Javier (1999), *op. cit.*, p. 38.

### 0.2.1.1. Análisis sintáctico

Dentro de las cuatro categorías sintácticas textuales (acciones, personajes, tiempo y espacio) que reconoce M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves<sup>45</sup> y que son aplicables a toda novela, el personaje adquiere la categoría organizadora dentro del propio relato, a pesar de sufrir alteraciones y cambios que lo van configurando a medida que se completa la historia. Desde el punto de vista funcional, y siguiendo la teoría de Greimas, los sujetos, dada su estrecha relación con las funciones, se convertirían en actantes, concepto que utiliza M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves para dar una definición sobre los personajes, a los cuales describe como «actantes revestidos de unos caracteres físicos, psíquicos y sociales que los individualizan».

Vladimir Propp<sup>46</sup> entiende que «le héros est donc un rôle», definición que estaría estrechamente unida a la relación que adquiere el héroe con respecto a la acción en el relato, que nada tiene que ver con personaje, de ahí que considere que la función heroica pueda ser asumida por varios personajes, o incluso que un personaje asuma varias funciones. En su clasificación distingue entre «héros-quêteurs» y «héros-victimes». Por su parte, Greimas y Courtés<sup>47</sup> consideran que el héroe aparece como «un lieu d'investissement privilégié pour le lecteur» y como un «représentant de la valeur».

A partir de los formalistas, con Vladimir Propp a la cabeza y muy vinculado a la escuela alemana, el estructuralismo francés y las escuelas posteriores, ofrecen una tipología que permite hablar de personaje-héroe, siendo ésta una herencia de la novela épica<sup>48</sup>, personaje-autor, personaje-narrador o personaje-protagonista, acepción que Javier del Prado Biezma considera «no apta para encarnar las fuerzas que dan origen al conflicto y a la solución del conflicto en una novela». Esta diversidad de criterios pone

---

<sup>45</sup> Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen (1998), *op. cit.*, pp. 144-65.

<sup>46</sup> Queffélec, Lise (1991): «Personnage et héros» in Gaucho, P. & Reuter, Y. (ed.) (1990): *Personnage et histoire littéraire. Actes du Colloque de Toulouse 16/18 mai*. P.U.M., pp. 238-9.

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp. 239-40.

<sup>48</sup> Del Prado Biezma, Javier (1999), *op. cit.*, p. 46.

en evidencia que es difícil acortar las distancias que separan las diferentes aportaciones que sobre este concepto se han realizado en el marco de los estudios de la narratología.

Roland Barthes<sup>49</sup>, en un principio, consideraba que la noción de personaje era secundaria, de manera que no reconocía su esencia psicológica, dado que lo consideraba subordinado a la trama. Más adelante entiende que los personajes, independientemente de que se les denomine *dramatis personae* o *actantes*, constituyen un plano necesario en la descripción, fuera del cual las acciones corrientes que se relatan dejan de ser comprensibles, de tal manera que se puede dar por seguro que no hay una sola narración en el mundo sin «personajes», o al menos sin «agentes». Posteriormente, Roland Barthes, considera que el personaje posee su código propio, llegando incluso a reconocer sus rasgos y personalidad.

Otro de los críticos que analiza el concepto y papel del personaje en el relato es Chatman<sup>50</sup>, quien lo define como «un conjunto de cualidades» con rasgos que, aunque pueden cambiar y modificarse a lo largo de la novela, también existe la posibilidad de que permanezcan «estables y duraderos», dado que giran en torno a un nombre propio que les sirve de referencia.

Frente a los personajes ambiguos y complejos, E.M. Foster<sup>51</sup> establece la clasificación de personaje plano (*flat*), aquel que gira en torno a una sola idea, sin «profundidad psicológica» ni evolución relevante a lo largo del relato, de manera que no contiene nada que pueda resultar sorprendente; y personaje redondo (*round*), caracterizado por su complejidad y en continuo cambio en el transcurso de la historia, clasificación a la que también hace referencia M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Barthes, R. (1966): «L'analyse structurale du récit» in *Communications*, 8. Seuil. Paris.

<sup>50</sup> Chatman, S. (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus. Madrid.

<sup>51</sup> Foster, Edward Morgan (1983) *Aspectos de la novela*. Debate. Madrid, pp. 78 y ss.

<sup>52</sup> Bobes Naves, M<sup>a</sup> Carmen (1993), *op. cit.*, pp. 145 y ss.

Según Ph. Hamon<sup>53</sup>, el personaje se va completando a medida que se avanza en el relato, y no termina de hacerlo hasta la última página. Siguiendo esta línea, añade M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves<sup>54</sup> que «el personaje se presenta en principio como un nombre vacío, sobre el que se acumulan datos y actuaciones» que el lector deberá tener en cuenta a la hora de reconstruir y completar su perfil.

Para Yves Reuter<sup>55</sup>, el personaje se compone de signos lingüísticos, «ils existent, agissent, voient, savent et disent dans et pour la fiction, dans et par la narration». Lo define como narrador tipológico de lo narrativo y de lo intra-narrativo, dado que a través del personaje no sólo se puede distinguir el relato de otros tipos de texto, sino que ayuda también a identificar los diferentes tipos de géneros desde el punto de vista histórico. Personajes que por su función narrativa pueden desempeñar el papel de protagonistas que narran, que actúan como interlocutores o personajes a través de los cuales se sirve el narrador para proyectar y desvelar frente al lector su inquietud e intencionalidad. El estudio del personaje le lleva incluso a considerarlo como un «lieu d'investissement»<sup>56</sup>, por entender que el personaje constituye un elemento necesario para consolidar y afianzar la realidad de los hechos, y como un lugar en el que se establecen relaciones de tipo socio-ideológico. Otra de las funciones que Reuter atribuye al personaje es la de «organizador textual», al considerar que la narración gira en torno a él, a la vez que constituye el hilo conductor de las acciones y soporta la transformación de los contenidos en su devenir.

En relación con el orden textual y teniendo en cuenta el modelo actancial del que habla Greimas, el personaje es un actante que cumple con unas determinadas funciones

---

<sup>53</sup> Hamon, Ph. (1997): «Pour un status sémiologique du personnage» in Barthes, R., Kayser, W. Booth, W.C., et Hamon, Ph. (1977): *Poétique du récit*. Seuil. Paris, pp. 115-80.

<sup>54</sup> Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen (1993), *op. cit.*, p. 77.

<sup>55</sup> Reuter, Yves (1988): «L'importance du personnage» in *Pratiques*, n<sup>o</sup> 60, p. 13.

<sup>56</sup> Reuter, Yves (1987): «Personnage» in *La question du personnage*. Centre de Recherches en Didactiques du Français, n<sup>o</sup> 1. Université de Clermont-Ferrand II, pp. 9-45.

dependiendo del tipo de relato. Por la forma de participar en la acción crea las parejas de *sujeto* y *objeto*, *destinador* y *destinatario* y de *ayudante* y *oponente*<sup>57</sup>.

Lise Queffélec<sup>58</sup> recoge las diversas opiniones y definiciones, así como la clasificación de los personajes establecidas por críticos y estudiosos. Habla de personajes «estáticos», por entender que permanecen inalterables a lo largo del relato; y de personajes «dinámicos», aquellos que van cambiando y evolucionando a medida que se avanza en el relato. Asimismo, distingue entre personajes principales y personajes secundarios, lo que le lleva a considerar que el protagonista o personaje principal pueda ser a veces calificado de héroe. Entre las diferentes opiniones recogidas por Lise Queffélec<sup>59</sup>, está también la aportada por Ducrot et Todorov a la hora de definir al personaje, a quien atribuyen el papel de «sujet de la proposition narrative, que celle-ci soit d'ordre logique, temporel ou spatial».

Mieke Bal<sup>60</sup> diferencia entre *actor* y *personaje*. Para ella, el término *actor* tiene un sentido más abstracto, mientras que *personaje* es más específico: «baste decir que un personaje se parece a un ser humano mientras que un actor no tiene por qué». Define personaje como «unidad semántica completa» que contrapone a actor al considerar que «constituye una posición estructural». Habla de personajes individuales por entender que difieren entre sí y porque cada uno evoluciona de forma diferente respecto al lector, de ahí que su objetivo no sea tanto dar una definición de los personajes, como su «caracterización». No se trata de un ser humano con una determinada personalidad e ideología, aunque sí posea unos rasgos que favorecen la «descripción psicológica e ideológica»<sup>61</sup>. Ahora bien, hay que tener en cuenta la importancia de las relaciones entre texto y contexto, a la hora de la percepción de los personajes por parte del lector, puesto que la imagen que cada uno se haga puede ser diferente, según su bagaje cultural, el momento histórico que está viviendo, u otros motivos: «la influencia de los datos de la

---

<sup>57</sup> Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen (1998), *op.cit.*, pp. 144-65.

<sup>58</sup> Queffélec, Lise (1991): *op. cit.*, pp. 235-48.

<sup>59</sup> *Ibidem*, pp. 235-48.

<sup>60</sup> Bal, Mieke (2001), *op. cit.*, p. 87.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 88.

realidad es tanto más difícil de determinar puesto que están implicados la situación personal, el conocimiento, el contexto, el momento histórico, etc. del lector»<sup>62</sup>. Considera que *la repetición* de datos juega un papel relevante a la hora de crear una imagen del personaje, de manera que *el almacenamiento* de datos, incluso *la acumulación* de características, es lo que contribuye a formar un todo. Las *relaciones de similitudes* y *contrastes* que los personajes puedan tener mutuamente van configurando sus características<sup>63</sup>.

En el análisis literario que realiza M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves sobre *La Regenta*, en lo que respecta a los personajes, se plantea analizarlos desde el punto de vista de la individualidad, llegando a considerarlos por un lado como «unidades de un paradigma» con «unos rasgos específicos» y, por otro, como unidades sintagmáticas con «posibilidades de relación entre ellas». Desde el punto de vista de la funcionalidad, M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves considera que la estructura del discurso en el relato gira en torno a los personajes.

Siendo conscientes de la enorme variedad de definiciones y clasificaciones referidas a los personajes, así como de la diversidad de corrientes, tendencias e interpretaciones a la hora de analizar la función y representatividad que adquiere el personaje en el relato, emplearemos una terminología extraída de estos estudios, aunque en su mayoría sigamos el modelo de análisis diseñado por Javier del Prado Biezma<sup>64</sup>.

Abordamos en segundo lugar el estudio de la categoría sintáctica correspondiente al espacio. La literatura occidental basa su noción de espacio en la idea aristotélica de considerarlo como el lugar físico en el que se sitúan los objetos que lo componen y donde se mueven los personajes. En relación con esta idea, M<sup>a</sup> del Carmen

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>64</sup> Del Prado Biezma, Javier (1999), *op. cit.*

Bobes Naves<sup>65</sup> puntualiza que «el espacio como categoría sintáctica suele apoyarse en el viaje, es decir, en el desplazamiento del héroe en el espacio».

El espacio ha tenido gran importancia en la narración clásica occidental<sup>66</sup>. Sin embargo, tradicionalmente, no ha sido lo más valorado de la narración, sino, por el contrario, ha sido tratado de tal manera que se presentaba ligado a los acontecimientos de la acción, más teniendo en cuenta que ha predominado en la cultura occidental un tratamiento antropocéntrico de la literatura que hace que los autores se refieran al espacio en cuanto que es estrictamente necesario. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, el espacio recupera cierto valor, aunque sin dejar de ser tratado en relación al hombre, y sin llegar a adquirir la dimensión que alcanzó en la literatura clásica.

Completamos nuestro estudio del espacio con la aportación que el antropólogo Marc Augé<sup>67</sup> realiza cuando contrapone lugares antropológicos a no-lugares. Si consideramos el espacio desde el punto de vista antropológico, el lugar nos da una visión sobre la identidad de las personas que lo ocupan, de las relaciones que mantienen y de las experiencias que viven y que configuran su historia. El hecho de conocer un lugar y sentirnos cómodos en él hace que nos identifiquemos plenamente con el mismo, que lo consideremos como propio y, en la medida en que nos sea posible, queramos volver a él. Según Marc Augé<sup>68</sup>, nos resulta necesario «ordenar y simbolizar el espacio y el tiempo para dominar las relaciones humanas». Desde el punto de vista antropológico, el lugar se asienta sobre las coordenadas de tiempo y espacio, siendo en este último donde confluyen la identidad de la persona, sus relaciones sociales y su historia.

En contraposición a estos lugares que califica como antropológicos, Marc Augé propone llamar no-lugares a los espacios con los que el individuo no se identifica, con los que no establece una relación y por tanto, carentes de historia para la persona. Estos

---

<sup>65</sup> Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen (1998), *op. cit.*, p. 174.

<sup>66</sup> Prado Biezma, Javier del (1999), *op. cit.*

<sup>67</sup> Augé, Marc (2001), *op. cit.*

<sup>68</sup> Augé, Marc (1999): «Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana», in *Memoria*, n<sup>o</sup> 129.

espacios son cada vez más frecuentes en la sociedad actual de la supramodernidad. Según Marc Augé, son «...las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas..., los medios de transporte, los aeropuertos, las estaciones ferroviarias..., las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados... »<sup>69</sup>; «...los espacios de la comunicación: pantallas, cables, ondas... »<sup>70</sup>. Se trata de sitios impersonales, de estética similar, sea cual sea su ubicación. Sus elementos de identidad son comunes en todo el mundo: las señales de tráfico, los paneles de las carreteras, de los aeropuertos y estaciones, los ideogramas, etc. Las personas que están de paso por estos lugares de tránsito, o de ocupación provisional, difícilmente establecen relaciones sociales duraderas.

Los no-lugares no tienen por qué tener una connotación necesariamente negativa; a veces sirven para que la persona se descargue de tensiones, pues puede desconectar de sus relaciones y sus obligaciones habituales o cotidianas. Ciertamente es que, en numerosas ocasiones, el no-lugar inicial para casi todos, el lugar de paso, termina convirtiéndose en lugar de referencia para algunos, pero con ciertos matices negativos: es el lugar de trabajo, el de la rutina, el de las tensiones profesionales... No podemos hacer, por tanto, una división radical entre lugares y no-lugares. Todo depende del uso que se haga del no-lugar. Lo que para la persona que está de tránsito es un no-lugar, para la persona que trabaja en él o que lo frecuenta es un lugar con el que se siente identificado. «El lugar y el no-lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca totalmente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente»<sup>71</sup>.

Otra de las categorías sintácticas por analizar en la novela es el tiempo. Le corresponde al narrador la posibilidad de poder manipular el tiempo de la historia para convertirlo en un tiempo literario en el argumento, pasando a ser dueño absoluto, hecho que le permite crear un mundo de ficción. Este «devenir temporal» permite trasladar a los personajes a los diferentes momentos de su vida. El narrador manipula sus acciones

---

<sup>69</sup> Augé, Marc (2001), *op. cit.*, p. 84.

<sup>70</sup> Augé, Marc (1999), *op. cit.*, p. 8 y ss.

<sup>71</sup> Augé, Marc (2001), *op. cit.*, p. 84.

y las sitúa en la secuencia que cree conveniente para dar forma a los contenidos, de ahí que el orden del discurso no tenga nada que ver con el de la historia. El narrador tiene plena libertad para iniciar el relato en cualquier etapa de la vida del protagonista y moverse en el tiempo pasado o presente; de la misma manera que le permite poder ampliar o resumir las acciones. El tiempo es el referente y el elemento del cual se sirve el lector para contrastar las diferencias de la historia en el relato, es la unidad sintáctica que establece un orden natural con respecto a la historia y, en referencia a ella, se obtiene el desorden del texto literario.

Hablar del tiempo de la historia es hablar del tiempo cronológico, es decir, el tiempo que ordena las acciones y los hechos a medida que se van sucediendo. Las relaciones y comportamientos de los personajes se suceden sin alterar el tiempo, no se contradice su forma de actuar. El tiempo del relato o tiempo literario es el modo en que el narrador organiza este tiempo mediante la técnica narrativa, es manipulable y reduce necesariamente el de la historia; los detalles no son contados en su totalidad. Es el narrador quien decide cuándo y en qué momento se producen los hechos y dónde ubicar las acciones de los personajes.

Para Gérard Genette<sup>72</sup> existe una dualidad temporal: «le temps de la chose-racontée» y «le temps du récit». Añade que «le texte narratif, comme tout autre texte, n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture» y considera que para poder analizar el orden del tiempo en el relato es necesario «confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans les discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par l'écrit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect». Introduce el término de *anacronía narrativa*, que define como las formas de discordancia entre el orden de la historia y el orden del relato que, lejos del momento presente, nos traslada al pasado o al futuro. A partir de esta concepción temporal y manipulación del tiempo distingue *prolepsis* o

---

<sup>72</sup> Genette, Gérard (1972), *op. cit.*, pp. 77 y ss.

anticipación de los hechos y *analepsis*, en cuyo caso los hechos que se nos cuentan se sitúan en el pasado.

La forma que el narrador elige para tratar el tiempo es una de las características principales que determina su estilo narrativo. Los diversos estudios realizados sobre el análisis del tiempo en la novela distinguen en su gran mayoría dos niveles temporales: el tiempo de la historia o tiempo de la acción del relato y el tiempo del relato, si bien Del Prado<sup>73</sup> incorpora un tercer nivel, «el tiempo de la Historia externa al texto». Cada uno de los tres niveles tiene un interés específico. Este tercer nivel que establece Del Prado «no se da necesariamente en todas las novelas» aunque casi todas tengan indicios, de tal forma que nos «permite construir hitos de la temporalidad histórica en el interior del relato», como pueden ser las alusiones a acontecimientos que han sucedido en la realidad y, por tanto, perfectamente identificados en el tiempo. En el presente estudio nos proponemos llevar a la práctica el análisis de los niveles temporales establecidos por Javier del Prado, que a su vez parte de Genette.

#### **0.2.1.2. Análisis semántico**

Siguiendo el mismo criterio que en el apartado Análisis narrativo, hemos creído conveniente realizar un pequeño resumen sobre algunas de las teorías que abordan las cuestiones de novela y narrador. Con la finalidad de hacer un esquema de análisis comparativo de las obras objeto de estudio, es necesario establecer unos parámetros que ayuden a estructurar mejor el trabajo y que a su vez reflejen con mayor claridad los objetivos perseguidos para poder extraer nuestras propias conclusiones.

El relato se presenta como un discurso lingüístico que hace referencia a una historia para ser contada siguiendo como esquema las unidades sintácticas literarias de funciones, personajes, espacio y tiempo. De nada serviría si teniendo estas herramientas

---

<sup>73</sup> Del Prado Biezma, Javier (1999), *op. cit.*, pp. 39-40.

no hubiera un narrador, «persona *ficta*»<sup>74</sup> que interpuesta entre el autor y el lector, maneje y manipule dichos elementos. Parece como si se estableciera un diálogo entre el autor y el lector, dado que en su intención de escribir, el autor piensa en un lector que debe entender lo que dice y, con ese objetivo, adapte su escritura para conseguir unos fines concretos; así pues, utiliza los cauces necesarios para despertar en él interés, intriga, comprensión, etc.

El narrador distribuye las unidades a su criterio para orientarlas hacia un sentido literario. Aunque desde el punto de vista formal, el relato sea un conjunto de unidades cerradas, la posibilidad que tiene el narrador de someter las unidades sintácticas a cualquier tipo de manipulación permite que, desde el punto de vista de la interpretación, podamos hablar de relato abierto. Puesto que el autor crea al narrador, puede igualmente elegir un narrador-omnisciente, un narrador-personaje o un narrador distante, observador. Sea cual sea su función en el relato, y teniendo en cuenta que goza de plena libertad para llevar a cabo todas las manipulaciones, recae sobre él la función de dar voz en el discurso, así como elegir la forma y el orden para relatar los hechos. Todo gira en torno a él, incluso el sentido literario que adquiere el relato guardará estrecha relación con el propio narrador.

Las unidades sintácticas y el modo en que se relacionan en la estructura del relato están estrechamente relacionados con las unidades semánticas del texto narrativo que surgen a partir de la presencia de un narrador que en calidad de «creador», y haciendo uso de dichas unidades sintácticas, puede interpretar y manejar tiempos, espacios, funciones y personajes con la mayor subjetividad; una unidad de tiempo con valor sintáctico y como elemento constructivo del relato, puede adquirir un valor semántico a través de las relaciones que el narrador establezca con respecto a otras unidades sintácticas de tiempo. Le corresponde a la semántica tratar de interpretar las diferentes maneras en que dichas unidades se interrelacionan y encontrar un sentido a las interferencias de las unidades, así como a las manipulaciones que hacen posible que una historia sea transformada en relato.

---

<sup>74</sup> Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen (1993), *op. cit.*, p. 219.

Según Mieke Bal<sup>75</sup>, un texto narrativo es «la historia que se cuenta con lenguaje», convertido «en signos lingüísticos [...]. Estos signos los emite un agente que relata. El agente no es el escritor. Por el contrario, el escritor se distancia y se apoya en un portavoz ficticio, un agente al que se denomina técnicamente *narrador*. Pero el narrador no relata continuamente». Como ya lo manifestara M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves y Javier del Prado Biezma no concebimos la novela sin narrador, independientemente de que esté o no presente en el texto, no sólo por la organización de los hechos, sino también por la interpretación y por su relación con el autor.

José R. Valles Calatrava<sup>76</sup> recoge en su diccionario que la novela es «mutante y multiforme, de enorme variedad funcional, formal, técnica y temática, carente de un esquema genérico canónico». Ello explica que la novela admita innumerables definiciones en las que cada crítico incorpora nuevas aportaciones. En lo que sí parecen coincidir la mayoría de los críticos es en la necesidad de un narrador que organice «el material diégetico de la historia» o, como recoge M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves<sup>77</sup>, siguiendo las teorías de Mikhail Bajtín, o de «un narrador que organiza la historia en un argumento y organiza también las voces del discurso, a la vez que sirve de centro a todas las relaciones y referencias textuales».

### **0.2.2. La Intertextualidad**

Son muchas las aportaciones teóricas y las definiciones que a lo largo de las últimas décadas se vienen dando sobre el concepto de intertextualidad, término que dio a conocer originariamente Julia Kristeva<sup>78</sup>. En sucesivos trabajos de investigación, los críticos literarios no sólo asimilan el término, sino que aportan modificaciones e interpretaciones que contribuyen a enriquecerlo. Son cada vez más numerosas las

---

<sup>75</sup> Bal, Mieke (2001), *op. cit.*, p. 13 y 15.

<sup>76</sup> Valles Calatrava, José R. (2002), *op. cit.*, p. 471.

<sup>77</sup> Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen (1998), *op. cit.*, p. 8-9.

<sup>78</sup> Julia Kristeva empleó por primera vez este término en 1967, a raíz de la publicación de un artículo sobre Bajtín in *Critique* nº 239.

publicaciones sobre el término o concepto de intertextualidad, de manera que se llega a diferentes enfoques y clasificaciones.

Gérard Genette<sup>79</sup> parte del concepto propuesto por Julia Kristeva para desarrollar una amplia teoría sobre el mismo. ¿Cómo interpreta Gérard Genette la intertextualidad? Parte del término de *architextualidad*, que define como «la literariedad de la literatura»; tratando de dar un sentido más amplio al término, llega a la *transtextualidad* o transcendencia textual del texto, que define como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos», de tal manera que la *architextualidad* estaría incluida en la *transtextualidad*.

En 1981 da un paso más en sus investigaciones, de manera que establece cinco tipos de relaciones transtextuales en el estudio sobre las categorías generales o transcendentales (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.) del que depende un texto. El primer tipo al que hace alusión lo denomina *intertextualidad*, que define de manera restrictiva como «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro». Si la presencia se hace efectiva de «forma explícita y literal», lo denomina *cita*; si se trata de una forma «menos explícita y canónica» lo considera *plagio*; reserva el término de *alusión* para describir una «copia no declarada, pero literal»<sup>80</sup>.

El segundo tipo del que habla es la *paratextualidad* o relación del texto con la obra literaria (título, prólogo, epígrafes, ilustraciones, cubierta, notas a pie de página, epílogos, etc.). La *metatextualidad* sería el tercer tipo de transcendencia textual, que define como «la relación -generalmente denominada «comentario»- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo, e incluso en el límite, sin nombrarlo». Asigna la *hipertextualidad* al cuarto tipo de transtextualidad, que define como «toda relación que une un texto B –hipertexto- a un texto anterior A –hipotexto- en el que se injerta de una manera que no es la del comentario». Entiende Gérard Genette que toda obra literaria,

---

<sup>79</sup> Genette, Gérard (1989), *op. cit.*, pp. 9-20.

<sup>80</sup> *Ibidem*, pp. 9-20.

en cierta medida y dependiendo de las lecturas realizadas, nos traslada a otra, lo que le lleva a afirmar que todas las obras son hipertextuales, sin duda unas más que otras.

Por último, se refiere a la *architextualidad*, término que le sirvió de punto de partida para desarrollar su teoría sobre la intertextualidad. En opinión de Gérard Genette, la definición que Michel Riffaterre aporta sobre la *intertextualidad* va mucho más allá de lo que él define. Para Riffaterre «el intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido». Gérard Genette considera que el concepto de *intertextualidad* aportado por Michel Riffaterre abarca, comprende y equivale al concepto que él atribuye a la *transtextualidad*, quedando así identificados dichos conceptos<sup>81</sup>:

<b>INTERTEXTUALIDAD = TRANSTEXTUALIDAD</b> (M. Riffaterre)                      (G. Genette)
---

A raíz del *III Alcalá Seminar on Contemporary British Writing: Intertextuality* celebrado en la Universidad de Alcalá<sup>82</sup>, se han aportado nuevas definiciones sin que por ello se considere que la investigación haya quedado cerrada. A medida que se avanza en el tiempo se va ampliando y perfilando el concepto inicial de *intertextualidad* acuñado por Julia Kristeva. Así, por ejemplo, para De Beaugrande y Dressler<sup>83</sup>, la intertextualidad formaría parte de una de las siete normas de la textualidad, «una cualidad más a estudiar en la producción de textos». Consideran que es uno de «los factores que hacen que la producción y recepción de un texto dependa del conocimiento de uno o más textos anteriores».

No cabe duda de que el «concepto kristeviano» nos traslada a críticos como Mikhail Bajtín, Roland Barthes, Jacques Derrida, Gérard Genette, Michel Riffaterre,

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>82</sup> Bengoechea Bartolomé, Mercedes & Sola Buil, Ricardo Jesús (Eds.) (1997): *Intertextuality /Intertextualidad*. Servicio de Publicaciones de la U.A.H. Universidad de Alcalá (Madrid).

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 2.

entre otros, herencia a la que no podemos renunciar si queremos interpretar y analizar cualquier texto literario. Para Susana Onega Jaén<sup>84</sup>, «la posibilidad de encontrar teorías de la intertextualidad es infinita, no porque los pensadores hayan sido siempre conscientes de la existencia de relaciones intertextuales sino, sencillamente, porque lo somos nosotros, los lectores contemporáneos y al re-leer a los clásicos aportamos a sus textos nuestro propio conocimiento». Alude Susana Onega<sup>85</sup> a Umberto Eco quien, conector del término de *intertextualidad*, insiste en que «el escritor ha sido lector antes que escritor» y que el conocimiento y acceso a textos van a incidir en su propia escritura, influencia que puede aparecer de forma muy variada «consciente e inconscientemente».

Fernando Galván<sup>86</sup>, establece una evolución sobre los diferentes estudios y análisis intertextuales a partir de los años 60 con la publicación de los escritos de Julia Kristeva, las aportaciones de Roland Barthes y Laurent Jenny en los años 70, para concluir con los múltiples enfoques y proyecciones que, a lo largo de los años 80 y 90, han ido apareciendo sobre el concepto de intertextualidad. Considera que es «probablemente el más polisémico y ambiguo de toda la teoría literaria».

Fernando Galván<sup>87</sup> se pregunta si los medios electrónicos «revitalizarán el concepto y los análisis intertextuales» desde el punto de vista del concepto aportado por Kristeva y con escepticismo llega a la conclusión de que «una construcción intertextual en el sentido kristeviano es el producto de varios discursos culturales, un texto que se relaciona ideológica, política y psicoanalíticamente con la sociedad y con otros textos, un complejo tejido en el que se entremezclan otros textos, otros discursos, otras asociaciones». Plett<sup>88</sup> va más allá del concepto inicial y habla de «intertextualidades» en

---

<sup>84</sup> Onega Jaén, Susana (1997): «Intertextualidad: concepto, tipos e implicaciones teóricas» in Bengoechea Bartolomé, Mercedes & Sola Buil, Ricardo Jesús (Eds.): *Intertextuality/Intertextualidad*. Servicio de Publicaciones de la U.A.H. Universidad de Alcalá (Madrid), p. 23.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>86</sup> Galván, Fernando (1997): «Intertextualidad o subversión domesticada: aportaciones de Kristeva, Jenny, Mai y Plett» in Bengoechea Bartolomé, Mercedes & Sola Buil, Ricardo Jesús (Eds.), *op. cit.*, pp. 35-77.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 50.

lugar de utilizar el término en singular por entender que son muchos los usos y aplicaciones que se pueden dar al concepto kristeviano.

José R. Valles Calatrava recoge en su *Diccionario de Teoría de la Narrativa* las diferentes definiciones dadas a conocer sobre el concepto de intertextualidad: las aportaciones sobre el plurilingüismo y polifonía de Bajtín y los estudios sucesivos de Llovet (1978), Michel Riffaterre (1979), C. Segre (1982), Gérard Genette (1982) y José Enrique Martínez Fernández (2001), aunque considera que aún no se ha llegado al fin del recorrido de un término recientemente aparecido y con enormes posibilidades de desarrollo.

Entre las últimas aportaciones, destaca la realizada por José Enrique Martínez Fernández<sup>89</sup> quien, tras rastrear las numerosas publicaciones que existen sobre la intertextualidad, obtiene una doble visión sobre la misma: por un lado, una visión global que interpreta como «una propiedad o cualidad de todo texto, concebido como un tejido de textos»; y por otro lado, una visión restringida, entre cuyos defensores incluye a Genette y Claudio Guillén, quienes la interpretan «como la presencia efectiva en un texto de otros textos».

Finalmente, José Enrique Martínez Fernández<sup>90</sup> establece su propia clasificación, que nos ha servido como modelo y orientación a la hora de aplicar y analizar el concepto de intertextualidad literaria en las obras objeto de estudio. Considera que existe *intertextualidad endoliteraria* cuando el autor nos remite a obras de otros autores. La *intertextualidad exoliteraria* hace referencia a textos no literarios, frases hechas, etc. La *intertextualidad interna* o *intratextualidad* «se refiere a los distintos elementos del texto, que forman entre sí un sistema de estructuras y a su funcionamiento interno». Se trata por tanto de una relación intertextual que «afecta a textos del propio autor». Por último, *extratextualidad* es la que tiene que ver con

---

<sup>89</sup> Martínez Fernández, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*. (Base teórica y práctica textual). Ed. Cátedra. Madrid. Anterior a esta publicación es el artículo «De la influencia literaria a la huella textual», in *Exemplaria* (1997), que contiene el resultado de su primera aproximación al concepto de intertextualidad.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 79 y ss.

elementos exteriores a la obra, como referencias histórico-culturales, apuntes biográficos, etc.

De Antonio Mendoza Fillola<sup>91</sup> tomamos la idea de *intertexto lector*, que relaciona los contenidos del relato con el bagaje cultural del lector, de manera que pueden establecerse multitud de relaciones intertextuales según sea la preparación cultural del mismo. Es evidente que, sea cual sea el género literario objeto de estudio, siempre encontramos referencias e incluso elementos tomados de otras obras, de otras producciones literarias. Esta apreciación «depende de la capacidad del lector y del grado de amplitud de su *intertexto lector*»<sup>92</sup>, que a su vez dependerá no sólo del conocimiento literario, sino también del lingüístico y cultural o, dicho de otro modo, «el éxito de la recepción del texto literario se debe al grado de amplitud del *intertexto lector*»<sup>93</sup>.

Hasta aquí hemos planteado a grandes líneas un recorrido sobre las diferentes escuelas que han contribuido al análisis del discurso y los posibles enfoques a la hora de llevar a cabo el estudio de un texto narrativo, al mismo tiempo que hemos dejado asentado en los apartados anteriores el modelo que aplicamos a la hora de abordar el análisis de las obras objeto de estudio y que, en líneas generales, obedece al propuesto por Javier del Prado, teniendo en cuenta que completa las teorías genettianas, punto de referencia del que no se puede prescindir.

---

<sup>91</sup> Mendoza Fillola, Antonio (2001): *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha. Cuenca.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 26.

## 1. EL VIAJE

### 1.1. Viaje: concepto y evolución. Alteridad

¿Qué se entiende por viaje? Es difícil dar una definición exacta del concepto de viaje. Según la RAE *viaje* es «la acción y efecto de viajar». A su vez, *viajar* es «trasladarse de un lugar a otro, generalmente distante, por cualquier medio de locomoción». Sin embargo este significado es reciente, puesto que, como recoge Helios, Jaime<sup>94</sup>, antes del siglo XVI la palabra viaje «no designa un desplazamiento de un lugar a otro, es decir, no indica una trayectoria entre un punto de partida y otro de llegada, sino que significa *emprender un camino*». El significado etimológico de viaje procede del latín *vía*, que designa el camino, más el sufijo *-aje* que implica una participación activa. La raíz indoeuropea de viaje es WEGH- con sufijo *-ya*, forma que indica las acciones de «ir» o de «llevar».

No se puede entender la Historia de la Humanidad sin tener en cuenta el valor del viaje. Hay que tener presente que todo viajero lleva consigo su propio mundo, es decir, su cultura, que incluye sus lecturas, su manera de ser, sus inquietudes, sus miedos, sus habilidades, sus conocimientos, etc. Los viajeros han servido de correas de transmisión de su propio bagaje cultural con relación a las gentes con las que se han puesto en contacto, al mismo tiempo que han podido asimilar aspectos de las sociedades visitadas. De esta manera ha sido posible intercambiar conocimientos científicos, difundir lenguas y costumbres, conocer prácticas culturales diferentes a las propias y establecer vínculos entre ellas, así como trazar rutas que sirven para llegar a cualquier punto del planeta. Al intercambio de aspectos positivos atribuibles al viaje, se suman una serie de factores negativos, que han trastocado las sociedades que los han sufrido: enfermedades, injusticias, abusos de poder, conflictos, guerras, etc.

---

<sup>94</sup> Helios, Jaime (2001): «El viaje: camino a lo fantástico» in Burguera, M<sup>a</sup> Luisa et alii: *Aventura del viaje: aventura del arte*. Universidad Jaume I de Castelló, pp. 29-30.

Ya en la Prehistoria, el hombre se ve obligado a desplazarse para poder subsistir. El hecho de ser predadores y recolectores implicaba que los grupos humanos deben trasladarse a los lugares donde puedan encontrar comida. Cuando la supervivencia deja de ser la principal causa de los desplazamientos, el hombre busca nuevas motivaciones, como las comerciales, que le impulsan a conocer nuevas tierras. En los viajeros de estas épocas debemos suponer un elevado grado de curiosidad por descubrir aquello que se encuentra más allá del territorio conocido. A lo que se suma una importante dosis de aventura. Tanto la curiosidad como el espíritu de aventura son inherentes al ser humano de todas las épocas, de tal manera que podemos decir que, en mayor o menor grado, son dos elementos presentes en cualquier tipo de viaje.

A medida que se abren nuevas rutas y que se mejoran los medios de comunicación, tanto por tierra como por mar, se ofrece a los viajeros mayores posibilidades de realizar desplazamientos de forma más cómoda y segura, pudiendo llegar a lugares más lejanos. Esto permitió que cada vez fuera mayor el número de personas que se decidieran a viajar, impulsados por motivos cada vez más variados y que encuentran su explicación en el contexto histórico en que se producen. En la Edad Media predominan los motivos religiosos, que son alegados por multitud de viajeros, en este caso peregrinos, que se desplazan a los centros de peregrinación más conocidos de la época: Santiago, Roma y Jerusalén, en el mundo cristiano y la Meca en el mundo musulmán. En esta época se inicia una tendencia a realizar largos viajes al Oriente asiático cuyo objetivo primordial es establecer y ampliar relaciones comerciales con los países orientales que ofrecen productos exóticos muy valorados en el mundo occidental.

La construcción de naves más seguras, que incorporan ciertos avances tecnológicos, así como la superación de prejuicios muy arraigados ante el miedo a lo que pudieran albergar los mares desconocidos, supone un cambio radical en la concepción del viaje a partir del siglo XV. Españoles, portugueses y venecianos, principalmente, comienzan a realizar largos viajes marítimos que llevan al descubrimiento de nuevas tierras, abriendo amplias posibilidades comerciales, políticas, de exploración, etc.

Numerosos viajeros pueden satisfacer sus ansias de aventura al embarcarse en empresas que les permiten explorar nuevas tierras. Al siglo XVII pertenecen un gran número de exploradores que recorren América y Asia. La consecuencia posterior a su exploración es, en la mayoría de las ocasiones, la colonización y explotación sistemática de las colonias y de sus pobladores indígenas. El auge de las relaciones comerciales y la consiguiente apertura de nuevas rutas marítimas, así como el desarrollo de gran variedad de armas, favorecen la presencia de piratas, corsarios y filibusteros que encuentran en los barcos comerciales presas fáciles y ricos botines que hacen rentable su modo de vida.

La posibilidad de realizar viajes encuentra un importante complemento en la divulgación de mapas y documentación cartográfica que comienzan a ser de uso corriente en el siglo XVII, junto con las informaciones que aportan exploradores y viajeros y que pueden llegar a mayor número de personas gracias al auge de la imprenta. Destaca la ciudad de Roma, como lugar donde se archiva una gran parte de esta valiosa documentación, distribuida en varias instituciones eclesiásticas de gran prestigio como el Vaticano y la Compañía de Jesús.

Todo esto va a permitir un nuevo concepto de viaje que se va a desarrollar a lo largo del siglo XVIII, y que está orientado al descubrimiento científico. Se trata de lo que se denomina viaje ilustrado, puesto que es considerado un medio para el desarrollo de la razón y el pensamiento científico. Se llevan a cabo grandes expediciones y vueltas alrededor del mundo, en las que los protagonistas recogen una ingente información sobre botánica, geografía, biología, zoología, etnografía, arqueología, etc. sobre las tierras que visitan.

Aparte de los grandes viajes, comienzan a realizarse otros que permiten conocer las tierras más cercanas, es lo que se denomina *Grand Tour* o *Grand Voyage*. En el marco del siglo de la razón, los intelectuales, gobernantes y clases sociales acomodadas, británicos y franceses, asumen como necesaria la realización de un viaje para completar la formación intelectual. El principal objetivo es Italia, cuya abundancia de restos

arqueológicos clásicos y de manifestaciones artísticas renacentistas, son muy valorados por los estudiosos.

El siglo XIX conoce el apogeo de los viajes científicos y comerciales que se habían iniciado en el siglo anterior. El espíritu romántico que caracteriza al siglo pone de moda el viaje por sí mismo; la posibilidad de conocer tierras lejanas y exóticas permite poner en práctica la vocación aventurera de muchos viajeros que optan así por alejarse de la rutina cotidiana.

Se despierta un mayor interés por lo exótico, así como por todo lo relacionado con la etnografía, la antropología y la arqueología, de tal manera que comienzan a proliferar museos y colecciones privadas con el fin de mostrar al público objetos exóticos provenientes de lugares lejanos. Es el siglo de la exploración y colonización de África, protagonizada por una serie de aventureros que alcanzaron un gran prestigio en su día y que han pasado a la historia.

El auge de la burguesía y el desarrollo tecnológico que se inicia con la Revolución Industrial introducen elementos que van a favorecer una nueva concepción de los viajes. La invención de la máquina de vapor origina una evolución espectacular en los transportes. El ferrocarril se extiende con enorme rapidez por toda Europa y otros lugares del planeta. La conexión de las líneas férreas con los principales puertos y el desarrollo de las comunicaciones marítimas facilitan el desplazamiento de un elevado número de viajeros, que comienzan a poner de moda determinados lugares, incluso separados por una gran distancia. Asistimos de esta manera al nacimiento de un nuevo fenómeno social característico de los nuevos tiempos, el Turismo.

El desarrollo de los transportes se ha disparado en los últimos tiempos, de manera que es posible llegar a los lugares más recónditos de la tierra, incluso viajar al espacio. El avión permite desplazamientos rápidos y cómodos a cualquier parte del mundo. El turismo, que en un principio estuvo reservado a la aristocracia y a la burguesía, se ha convertido actualmente en un fenómeno de masas. A las motivaciones clásicas para viajar se suma hoy la del ocio, que convierte al viaje en un objeto de

consumo más, de manera que el viajero, en numerosas ocasiones, no tiene que hacer más esfuerzo que pagar el viaje a una agencia que le organiza todo, desde el alojamiento hasta las visitas, además de garantizarle la seguridad, eliminando de esta manera el contenido de aventura que en su día tenían los viajes. Si durante siglos predominó la imagen del viajero solitario, actualmente éste ha quedado como algo residual y exótico, dado que hoy día se impone el viaje en grupo con un guía a la cabeza que programa los destinos, el itinerario, las visitas y todo lo que permite llevar a cabo un viaje sin ningún tipo de preocupaciones. Todo esto ha favorecido el desarrollo de una industria floreciente en torno al turismo que ocupa a un elevado número de personas.

La mejora de las condiciones de trabajo en el mundo occidental, que incluye vacaciones pagadas, así como sueldos más elevados, unido a lo que se puede definir como la *democratización del viaje*<sup>95</sup>, entendida ésta como el hecho de que los desplazamientos sean asequibles a una gran parte de la población, la que conforma la clase media, han permitido la expansión, a partir de la segunda mitad del siglo XX, de un fenómeno que se denomina turismo de masas. En plena vigencia en nuestros días, mueve a millones de personas, con la única motivación de ocupar el tiempo de ocio de forma placentera. Esto no anula el resto de las motivaciones que movieron a las gentes a viajar en siglos anteriores, y que siguen vigentes en la actualidad de una u otra forma, como puede comprobarse con la lectura de las obras de Le Clézio y Echenoz.

Otro fenómeno a tener en cuenta son las guerras, que han obligado desde el principio de la humanidad hasta nuestros días a desplazamientos forzosos de numerosos grupos humanos, pues implican tanto a los ejércitos que participan en la lucha como a las poblaciones que se ven obligadas a desplazarse a nuevos territorios, sin olvidar los campos de concentración o los, tan de actualidad, campos de refugiados, cuya población va en aumento a medida que se extienden las guerras por todo el mundo y que aumenta la sofisticación del armamento empleado.

---

<sup>95</sup> Belenguer Jané, Mariano (2002): *Periodismo de viajes*. Ed. y Public. Comunic. Social. Sevilla, p. 94.

Existen diferencias evidentes entre viajeros y turistas. Una de ellas es el componente de aventura que conlleva cualquier viaje. Aventura que no vive el turista, pues realiza un viaje completamente organizado, con unos tiempos muy concretos, sin dar margen a la improvisación. Al tratarse de un viaje programado, el turista conoce desde su inicio lo que puede encontrar en su destino y apenas deja espacio a la sorpresa. Por otro lado, el viajero se desplaza generalmente solo o acompañado de un reducido número de personas, mientras el turista encuentra en el grupo seguridad y protección, así como diversión.

Otra diferencia importante es que para el viajero el tiempo no es limitado; inicia el viaje en un momento determinado, sin saber, la mayoría de las veces, cuándo va a concluir ese viaje. En cambio, para el turista el tiempo está limitado desde el momento en que inicia el viaje hasta que lo finaliza. Los medios de transporte utilizados en el desplazamiento también marcan la diferencia entre viajero y turista. Éste utiliza medios de locomoción rápidos, que le permitan desplazarse al lugar de destino en el menor tiempo posible. Para el viajero, en cambio, el medio de transporte forma parte de la aventura del viaje, dado que su tiempo no es limitado, de manera que no repara en que el desplazamiento pueda durar más. Relacionado con lo anterior está el hecho de que el turista exige alojamientos lo más confortables posibles, de acuerdo con su nivel adquisitivo. El viajero, sin embargo, llevado por su afán de aventura, demuestra gran capacidad de adaptación al medio, sin que las incomodidades que pueda encontrar le impidan disfrutar del viaje.

Todo viaje implica una ruptura con lo cotidiano, con el modo de vida establecido, con el entorno conocido. Uno de los grandes tópicos sobre el viaje es que «supone una huida, un escape de los problemas para no enfrentarse a ellos, una fuga, en definitiva, de uno mismo y de su vida»<sup>96</sup>. En general, todo viaje lleva consigo una renovación del individuo, un cambio positivo relacionado con la alteridad y su actitud frente a ella. Cuando el viajero emprende el viaje, tiene delante un vacío, un espacio tanto físico como psicológico desconocido. Supone una aventura cuyo final es incierto,

---

<sup>96</sup> Reverte, J. (1997): «El viaje como creación» in *Revista de Occidente*, nº 193. Madrid, pp. 37-46.

lo que conlleva unos riesgos más o menos reales, cuya superación permite que el individuo salga fortalecido y con la sensación de haberse realizado personalmente, en cierto grado, lo que enlaza con el mito del héroe, pues «viajando, el hombre aprende a conocerse a sí mismo, aprende sus propios límites, la frontera de su audacia y de su coraje»<sup>97</sup>.

Inherente al viajero es el concepto de *dépaysement*, de desarraigo, es decir, la ruptura con la cotidianidad y la relación que tenía establecida con el lugar de partida. Este concepto de *dépaysement* no siempre tiene connotaciones negativas. La llegada del viajero al punto de destino da lugar a que establezca relaciones nuevas con el entorno. Dependerá de sus circunstancias personales el modo en que asuma su identidad con el espacio y sus gentes, de tal forma que dichas relaciones influyan de forma positiva o negativa en su experiencia vital.

A la hora de establecer una tipología de viajes consideramos que hay que tener en cuenta tanto al viajero como su motivación y objetivo, así como la época histórica en que se lleva a cabo el viaje. Dando por sentado que todo viaje conlleva una carga importante de huida, de curiosidad, de miedo ante lo desconocido, así como de riesgo, vamos a intentar esbozar los tipos de viajes más habituales.

En todas las épocas han existido desplazamientos por mera subsistencia, como sigue ocurriendo en la actualidad con los emigrantes, que se ven obligados a abandonar sus lugares de origen en busca de mejores condiciones de vida, con mayor o menor fortuna. Se trata de viajes muchas veces sin retorno, en los que el viajero se entrega a una aventura cuyo final desconoce, cargado de emotividad, ansiedad e ilusión que dan lugar a una evolución personal importante. Muy relacionados con la subsistencia están los desplazamientos por motivos bélicos. Si se han dado durante toda la historia, en la actualidad adquieren dimensiones gigantescas y dramáticas. La fijación de fronteras ha contribuido a dificultar el asentamiento de los refugiados que se ven expulsados de sus propias tierras. En ocasiones, detrás de las guerras se esconden motivaciones religiosas.

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 43.

Ahora bien, la religión también ha dado lugar a lo largo de toda la historia a un intercambio cultural de gran calado a través de los peregrinos, tanto cristianos como musulmanes, que se desplazaban por toda Europa y por el Próximo Oriente. Al igual que los conflictos armados, las catástrofes naturales provocan que grupos de personas, generalmente muy numerosos, y la mayoría de las veces muy pobres, se vean obligados a abandonar sus lugares de residencia para ser alojados en espacios que les son ajenos a su identidad y donde se les plantea un gran problema de subsistencia.

Desde la Prehistoria se constata la existencia de viajes por motivos comerciales. El deseo de poseer e intercambiar todo tipo de objetos y elementos culturales está en el inicio de una actividad comercial que ha crecido sin límites. Los viajeros y comerciantes han servido de motor para el desarrollo de la humanidad y han sido importantes transmisores de cultura. Gracias a ellos se han abierto rutas que han facilitado el transporte, tanto de mercancías como de personas, que llegan a los más recónditos lugares favoreciendo el descubrimiento y la colonización de otras tierras. La actividad comercial puede poner de moda unos destinos y rutas turísticas, ampliando el mercado a medida que aumenta el número de viajeros, los cuales se sienten atraídos por ofertas que incluyen variadas posibilidades de ocio. Relacionado con las características de la sociedad actual, se ofrece a los viajeros, en este caso turistas, una serie de destinos en los que al individuo se le garantiza una estancia, enfocada al ocio, alejada de cualquier tipo de preocupaciones.

Una parte importante de la población ocupa su tiempo de ocio en actividades culturales, de manera que son cada vez más habituales los desplazamientos que obedecen a una motivación de tipo cultural, bien por iniciativa propia del viajero, o bien atraído por acontecimientos culturales de muy diversa índole. Este tipo de viajes produce un enriquecimiento cultural en el viajero y genera en el lugar de destino una mayor oferta de eventos culturales que aumentan su atractivo. Estrechamente vinculado con lo cultural está el aspecto deportivo. La celebración de competiciones deportivas moviliza a un determinado número de aficionados, adquiriendo su mayor dimensión con la celebración de los Juegos Olímpicos. Estos acontecimientos contribuyen a

modernizar las ciudades en las que se desarrollan, dándolas a conocer a nivel mundial, de manera que pasan a convertirse en destinos atractivos para los viajeros. Un tipo de viaje cultural muy concreto es el que tiene una motivación científica. Generalmente lo realiza un grupo minoritario de personas, incluso de forma individual, sin grandes medios ni repercusión mediática, aunque a veces los resultados son beneficiosos para un colectivo numeroso.

Es evidente que todo individuo, desde que nace, se enfrenta a un viaje a lo largo de la vida en el que va a tener que aprender y desarrollar una serie de habilidades que le permitan realizar el trayecto vital. Sin embargo, algunas personas se enfrentan a retos que les obligan a iniciarse en situaciones y actividades que les resultan completamente nuevas y que les supone un aprendizaje extra. Se embarcan de esta manera en un viaje iniciático que los lleva a espacios nuevos y, en ocasiones, a sociedades muy diferentes, hecho que supone un choque cultural además de una experiencia enriquecedora para el individuo. Es indudable que esto conlleva un viaje interior, generalmente con una importante carga emocional que, la mayoría de las veces, deja marcado al individuo para toda su vida. El viaje interior es inherente al ser humano, que no necesita desplazarse para llevarlo a cabo, le basta con sus pensamientos sin necesidad de abandonar el espacio que le es propio. Como recoge Javier del Prado<sup>98</sup> «el héroe puede viajar a través de ciudades, de países, de continentes o de mundos, pero su viaje puede contentarse también con el entorno de su habitación».

Estrechamente vinculado a la literatura es el viaje fantástico. El autor, valiéndose de su imaginación puede transportar al lector en un viaje insólito, alejado de la realidad, que le permite evadirse de lo cotidiano y que a su vez le abre las puertas a un mundo fantástico.

Finalmente, todo viajero añora un próximo viaje; sin embargo, llega un momento en que éste no se puede llevar a cabo por determinadas circunstancias. Marc

---

<sup>98</sup> Del Prado Biezma, Javier (1996), *op. cit.*, pp. 185-6.

Augé<sup>99</sup> considera que «el viaje imposible es ese viaje que ya nunca haremos más. Ese viaje que habría podido hacernos descubrir nuevos paisajes y nuevos hombres, que habría podido abrirnos el espacio de nuevos encuentros».

Un concepto inherente al viaje es la alteridad. El significado de ésta viene dado al oponerse a la noción de identidad. Marc Augé<sup>100</sup> establece la oposición identidad/alteridad en una doble vertiente. Por un lado, la que existe entre sí mismo y el Otro y, por otro, la que se establece entre individuo y colectividad puesto que «lo social y lo individual son como la sombra que el uno proyecta sobre el otro». La identidad del viajero está conformada por su personalidad y por su bagaje cultural así como por sus valores. De ello depende la manera de enfrentarse al Otro, a lo nuevo. Puede hacerlo con una actitud positiva que le permita ser permeable a lo que percibe del lugar y de las gentes que conoce durante el viaje o, por el contrario, con una actitud negativa que le impida aceptar lo nuevo que encuentra en el viaje, haciendo prevalecer lo suyo. Asimismo, hay que tener en cuenta que el viajero puede transmitir a las nuevas gentes actitudes o elementos culturales que lo caracterizan, bien como un intercambio amistoso, o bien obligando al otro mediante conquistas coloniales o mediante otro tipo de imposiciones, entre las que se incluyen las de carácter religioso.

Se pueden establecer varios niveles de alteridad. Marc Augé<sup>101</sup> califica de *alteridad absoluta* a la que representa un extranjero que llega a un lugar, puesto que tiene una identidad muy diferente a la de los individuos que encuentra. El extranjero hace patente la oposición extrema entre identidad y alteridad, de manera que permite a los individuos que se enfrentan al otro reafirmarse en su identidad, o ser conscientes de las diferentes identidades que cada uno representa. «El individuo no es más que el cruce necesario pero variable de un conjunto de relaciones»<sup>102</sup>. El individuo se relaciona con grupos o colectividades que son quienes definen su identidad, su alteridad está en

---

<sup>99</sup> Augé, M. (1998): *El viaje imposible*. Gedisa. Barcelona, p. 15.

<sup>100</sup> Augé, Marc (1999): *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*. Paidós Básica. Barcelona, p. 36.

<sup>101</sup> Augé, Marc (1993): «Espacio y alteridad», in *Revista de Occidente*, nº 140, Madrid, pp.13-34.

<sup>102</sup> Augé, Marc (1999), *op. cit.*, p. 24.

función de dicha relación. Cuanto menor es la distancia entre el individuo y la colectividad, menores son las diferencias individuales, hasta el punto de poder ser absorbidas.

Si el extranjero es capaz de romper esas barreras que lo diferencian del Otro, se producirá un intercambio o traspaso de alteridades, de manera que se ampliará el espacio, no entendido como un espacio físico, sino como un espacio psicológico, dando lugar a que los individuos que participan en ese transvase lleguen a formar parte de una misma *alteridad interna o social*, que impone unas reglas de utilización del espacio que conocen los individuos que lo habitan. Estas reglas han sido asimiladas por las personas que residen en este espacio, de tal manera que forman parte de su identidad, lo que denomina *alteridad íntima*. Reconocer la alteridad implica la posibilidad de comunicarse, «el viaje es el deseo de salirse de sí para descubrir al otro»<sup>103</sup>. Es obvio que el individuo sólo adquiere sentido mientras se relacione con lo que le rodea, es decir, un individuo no es nada sin lo social, de la misma manera que lo social no puede existir sin individuos.

La importancia de la alteridad ha quedado demostrada a través de los siglos por medio de los diferentes tipos de viajes llevados a cabo por exploradores, peregrinos, marineros, comerciantes, etc. De la misma manera que estos viajeros llevan a sus destinos las costumbres, ritos, idioma, relatos, etc., que forman parte de su cultura, de regreso a sus lugares de origen, cuentan sus vivencias, produciéndose así un intercambio de culturas, que supone el reconocimiento del Otro. Introducirse en otro tipo de cultura supone un enriquecimiento del individuo y, por tanto, de la sociedad de la que forma parte, de manera que la alteridad es entendida como una *suma*. El reconocimiento de la alteridad implica que «el yo descubre que, frente al otro, sus señas de identidad son relativas y mínimas cuando las había vivido como un absoluto»<sup>104</sup>. El sentido de los otros desaparece desde el momento en que se pierde la capacidad de aceptar la diferencia.

---

<sup>103</sup> Affergan, Francis (1987): *Exotisme et Altérité*. PUF. Paris, p. 61.

<sup>104</sup> Del Prado Biezma, Javier (1996), *op. cit.*, p. 198.

## 1.2. Viaje y Literatura

Viaje y Literatura se interrelacionan de manera compleja entre los diversos elementos que intervienen en ellos, y que son el escritor, su obra, que puede ser un libro de viajes o una novela en la que el viaje forma parte del argumento, los personajes y el lector. «Cualquier libro de viajes es una sucesión más o menos lineal de descripciones, impresiones y experiencias, es decir, de datos y opiniones que van de lo desconocido a lo conocido, siempre comparando, explícita o implícitamente. El viajero nos muestra lo que ve o piensa que ve, lo que cree que puede interesar a sus lectores, lo que le llama la atención por diferente o extraño. Aunque en principio no hay una rigidez normativa para distribuir o seleccionar la información, en la práctica sí existe una serie de clichés retóricos que proceden de la tradición libresca y de imitar otros libros de viajes»<sup>105</sup>.

Los escritores se han sentido atraídos por los viajes desde la más remota antigüedad. Hay viajeros que escriben libros de viaje, en los que relatan su experiencia porque han sido protagonistas y testigos directos de lo que cuentan. Es el caso de Heródoto, quien viaja para comprender y observar el mundo; el de Egeria, quien en el siglo IV realiza un viaje por Tierra Santa; Montaigne y los exploradores de los siglos XVII-XVIII, entre otros muchos.

Por otro lado, hay escritores que viajan y que luego cuentan su viaje de forma más o menos literaria, puesto que su finalidad no es tanto la de ofrecer datos concretos, como la de relatar lo que han visto y vivido a través de su mirada más o menos poética, con el objetivo de deleitar al lector. Es el caso de los escritores del Romanticismo, quienes describen paisajes, ruinas y monumentos en narraciones en las que lo real se entremezcla con lo pintoresco. También hay escritores que relatan viajes y ofrecen descripciones de lugares y monumentos a partir de lo que han aprendido por sus propias lecturas, y de lo que les han contado viajeros que han visitado los lugares que

---

<sup>105</sup> Villar Dégano, Juan F. (1995): «Paraliteratura y libros de viajes» en el monográfico *Literatura de viajes*, in *Compás de letras* nº 7. pp. 24-5. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense y basado en Jean Richard (1981): *Les récits de voyages et de pèlerinages*, Turnhout, Brépols.

mencionan. Un ejemplo clásico es el *Libro de las maravillas*, que escribió Rustichello de Pisa, en el siglo XIII, a partir de lo que le contó Marco Polo cuando ambos estuvieron en la misma cárcel de Génova.

No cabe duda de que la lectura de libros de viajes hace que muchas personas se sientan motivadas a emprender las mismas rutas que en ellos se relatan. Así ha ocurrido tradicionalmente con los peregrinos del Camino de Santiago<sup>106</sup>, quienes gracias a las primeras guías publicadas desde la Edad Media, han visto facilitada su peregrinación. O con los viajeros ingleses y franceses que durante los siglos XVIII-XIX emprendían el Grand Tour, como un viaje cultural en el que las guías resultaban de gran ayuda. En la actualidad está muy arraigada la costumbre de viajar acompañado de guías que, generalmente, contienen abundante material cartográfico, fotográfico e incluso audiovisual.

Por último, no hay que olvidar que, hoy en día, la literatura de viajes tiene una gran competencia en los medios audiovisuales, que ofrecen la comodidad de ver en imágenes lo que el viajero describe; no nos cabe duda de que los guiones, en ocasiones poéticos, de los documentales de viajes, son un tipo de literatura. Claro que, en este caso, el margen que se da a la imaginación es mucho menor que el que ofrece la lectura de un libro.

Es difícil distinguir dónde empieza y termina el viajero y el escritor, pues, por lo general, los relatos de los viajes tienen un gran contenido literario. De hecho, grandes escritores de todos los tiempos se han visto seducidos por la literatura de viajes, y han reflejado sus propias experiencias en su obra, dando como resultado relatos en los que se mezcla una visión real del viaje llevado a cabo con una visión poética del mismo.

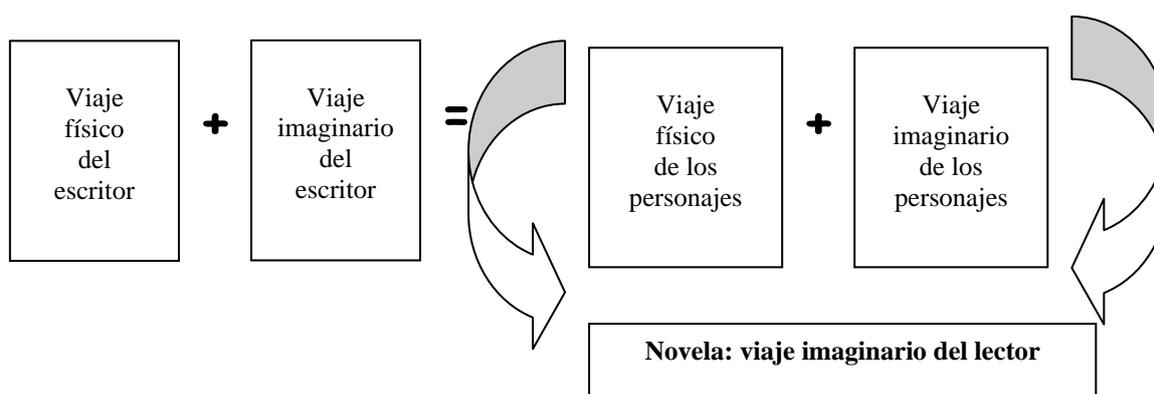
Es distinto el viaje que se refleja en la narrativa de ficción. No es difícil encontrar algún tipo de viaje en cualquier libro, pues prácticamente siempre hay algún

---

<sup>106</sup> Se trata del Liber Sancti Jacobi, cuya copia más antigua lleva el nombre de Codex Calixtinus. El libro V de esta obra es una Guía del Peregrino que nos traslada a las peregrinaciones del siglo XII. Viellard, Jeanne (1963) (Édit. et trad.): *Guide du pèlerin de Saint-Jacques de-Compostelle*. (3ª ed.). Mâcon.

personaje que se desplaza, de forma física o imaginaria. En este caso, podemos decir que el viaje es intrínseco al argumento y a la intencionalidad del autor. En efecto, los viajes son el desplazamiento que realizan los personajes en el espacio y en el tiempo, de tal manera que estas categorías son imprescindibles. La habilidad del narrador consiste en que a partir de estas dos coordenadas sea capaz de que el lector experimente el viaje que él ha pensado y que protagonizan los personajes de sus libros.

Estos viajes, en ocasiones, son un elemento secundario en el argumento, sin embargo en otras son la clave de la historia que se novela. Depende de su estructura narrativa y de su dinámica actancial. Puede establecerse también una interrelación entre la novela y su autor, pues en ocasiones éste se ve impulsado a realizar los viajes que luego van a emprender sus personajes, con la finalidad de poder describir con mayor precisión y profusión de detalles los itinerarios y destinos que menciona en el relato. Pero también puede darse el caso de los escritores que se documentan exhaustivamente para narrar un viaje que genera un “efecto de realidad” en el lector, de manera que acaba siendo transportado al viaje imaginario, sin plantearse si lo relatado responde o no a la realidad.



*Fuente: Elaboración propia*

A través de este esquema queremos representar que la novela lleva al lector a un viaje imaginario que resulta de la fusión del viaje físico y del imaginario que realizan los personajes, lo cual es producto del viaje que ha imaginado el escritor y del posible viaje físico del mismo al espacio en el que los ubica. De esta manera, se produce una simbiosis entre el lector y el personaje de la novela que se desplaza, puesto que aquél emprende un viaje imaginario que le permite acompañarlo con la imaginación en sus desplazamientos. Los datos que se nos van dando del lugar o de los lugares que aparecen en el relato son suficientes para que la mente del lector recree esos espacios como si él mismo estuviera realizando dicho viaje.

Si en los libros de viajes el autor está constreñido por la necesidad de dar unas descripciones lo más objetivas posible y unos datos concretos, en los relatos de viajes de ficción no se da esta condición. Aunque el autor escriba a partir de sus propias experiencias, es más libre a la hora de transmitir sus impresiones, pues pasan por el tamiz de los personajes y de las experiencias que les hace vivir a éstos. Los datos que ofrece le sirven para el desarrollo del propio relato, de manera que no tienen por qué ser reales. Sea cual fuere el resultado literario, subyace siempre una intencionalidad, por parte del autor, de trasladar al lector a los lugares que él desea, a través de los viajes y las experiencias que viven los personajes de sus libros, quienes pueden formar parte del *yo de los viajeros que buscan* o del *yo de los viajeros que encuentran*<sup>107</sup>, aunque a veces los límites entre ambos son un poco difusos, puesto que en algunas ocasiones el encuentro no es satisfactorio y se genera una nueva búsqueda.

Lo mismo ocurre con el concepto de espacio que quiere transmitir el escritor. Cuando éste plasma su concepto espacial quiere transmitir una idea que, por *oposición* o *contraste*<sup>108</sup>, es posible que el lector la proyecte en su mente de diferente manera. La percepción de ese contraste será diferente dependiendo de la mirada y de la situación

---

<sup>107</sup> Villar Dégano, Juan F. *op. cit.*, p. 29.

<sup>108</sup> Villar Dégano, Juan F. *op. cit.*, pág. 30

personal del lector. Este concepto de la *oposición* o *contraste* trasciende el espacio para impregnar otras categorías presentes en la obra. Podemos observar, por ejemplo, el contraste en la vida de los personajes antes, durante y después de emprender los viajes. Asimismo, se puede dar una oposición entre las vivencias de los personajes y las experiencias del lector.

Graham Green equiparaba el hecho de escribir novelas al de viajar, en el sentido en que ambas actividades permiten huir de la rutina diaria. Efectivamente, ambas pueden ser una vía de escape, más o menos placentera. Pero esta idea presenta una pequeña trampa, pues si el escritor escribe para huir de la rutina diaria, cae en otra rutina para poder producir sus libros.

En el capítulo siguiente veremos las constantes biográficas de J.M.G. Le Clézio y Jean Echenoz. En el caso del primero, está claro que su tendencia vital al viaje se refleja en sus obras, mientras que en el caso del segundo, los viajes imaginarios de sus personajes responden sobre todo a una exhaustiva documentación.

## 2. LOS AUTORES

### 2.1. J.M.G. Le Clézio. Perfil biográfico y literario

Nace en Nice el 13 de abril de 1940. Para comprender la personalidad de Jean Marie Gustave Le Clézio es preciso conocer sus orígenes<sup>109</sup>. Un antepasado originario de Bretaña se estableció en Isla Mauricio donde formó una familia que fue ampliándose considerablemente en las generaciones sucesivas. Los padres de J. M. G. Le Clézio eran primos hermanos, por lo que ambos tenían los mismos orígenes familiares. Puesto que la isla estuvo bajo dominio británico, los miembros de la familia tienen la doble nacionalidad, que mantiene el escritor. Este hecho hace que tanto Jean Marie Gustave como su hermano Yves-Marie, año y medio mayor que él, reciban una educación inglesa, francesa y mauriciana.

Teniendo en cuenta que nace en plena Segunda Guerra Mundial, tanto los acontecimientos que suceden en Europa, coincidiendo con la época de su infancia, como las singulares experiencias que vive en el seno de su familia, le aportan material literario para varias de sus numerosas obras. Su padre, miembro de Médicos sin Fronteras, decide irse a Nigeria recién nacido su hijo. Por esta circunstancia, el niño vive hasta los ocho años inmerso en el ambiente familiar materno, dominado por la madre y la abuela. Él mismo califica su infancia de fácil, sin gran autoridad, y sin echar de menos a su padre, al que no conocía, y con el que le unía una relación epistolar quincenal.

De 1943 a 1945, en plena guerra, se traslada, junto con su madre, su hermano y sus abuelos, a Roquebillière, un pueblecito de Alpes-Maritimes. Allí conoce y vive de cerca las penalidades que sufre un grupo de judíos concentrados en el gueto de Saint Martin-Vésubie. Parte de esta vivencia queda reflejada en *Étoile errante*. En su educación juega un papel predominante la lectura de los libros que encuentra en la muy

---

<sup>109</sup> Le Clézio, J.M:G. (2004): *L'Africain*. Mercure de France. Paris. Consideramos este libro muy valioso por la aportación de datos autobiográficos que desvelan numerosas incógnitas sobre la vida del escritor y su familia. Hay que tener presente que Le Clézio se ha caracterizado por su discreción a la hora de hacer públicos datos referidos a su persona y entorno familiar.

bien surtida biblioteca que pertenecía a sus abuelos. El vivir tan separado de su padre fue una de las motivaciones que le impulsó a leer numerosos libros de viajes, pues ello le hacía sentirse más cercano a él.

Desde muy pequeño leyó obras que irían configurando su rico bagaje literario: clásicos de la literatura inglesa y francesa, libros de aventuras, incluido *El Quijote*, novelas de los siglos XVIII y XIX, obras sobre astronomía y sobre navegación, sin olvidar los diccionarios, que leía incansablemente; entre ellos, los quince tomos del *Dictionnaire de conversation*, de 1858. Leyó, entre otras muchas, las obras de Rudyard Kipling, Joseph Conrad, William Golding, Robert L. Stevenson, Kerguelen, Jack London, Richard Henry Dana, Charles de Foucauld, Jules Verne, A. Dumas, Maupassant, Balzac, J.D. Salinger, Henri Michaux, Lautréamont, Tourgueniev, Nathalie Sarraute.

Esta precoz iniciación a la lectura despierta en el niño la necesidad de expresarse, tanto por medio de la escritura como por medio del dibujo. Le atrae el mundo de los cómics, siendo *Spirou* y *Tintin*, de Hergé, sus personajes preferidos, que le sirven de modelo cuando realiza sus propias creaciones, que reparte entre sus compañeros de clase. Mantiene a lo largo su vida la pasión por el dibujo, de manera que para estructurar y elaborar sus relatos, necesita realizar dibujos, croquis, etc., aunque no llegue a servirse de ellos en el momento de escribir.

A los ocho años va a Nigeria para encontrarse con su padre. Este viaje, realizado nada más terminada la Segunda Guerra Mundial, en un barco que tardó más de un mes en llegar al destino, y acompañado de su madre y su hermano, quedará marcado en su memoria de manera indeleble. De esta forma, hacía realidad su sueño de conocer África y de experimentar *in situ* las sensaciones que percibía a través de la lectura de libros y de las cartas que le escribía su padre.

Durante este viaje permaneció la mayor parte del tiempo encerrado en la cabina del barco escribiendo dos novelas: *Un long voyage* y *Oradi noir*, que su madre guardó durante años; posteriormente, el autor las releyó antes de escribir, cuarenta y tres años

más tarde, *Onitsha*, obra que contiene numerosos elementos autobiográficos. Podemos considerar que la ciudad de Onitsha es una transposición de Ogoja, situada más al este, en la que residió el escritor con su familia, una vez que se reencontraron con su padre. Su estancia en África se prolongó durante casi dos años, período del que guarda excelentes recuerdos, llegando a reconocer que a pesar de haber realizado otros viajes, ninguno ha sido tan importante en su vida: «*J'ai toujours l'impression que je n'aurai fait qu'un seul voyage dans ma vie: celui-là. Les autres ne sont pas des voyages*»<sup>110</sup>.

En 1950, regresa toda la familia a Francia y se instalan en Nice. Su padre, estricto y austero, toma las riendas de su educación, en la que tiene un gran peso la cultura mauriciana. El haber habitado en varios lugares y el haber conocido diferentes tipos de educación lo enriquece culturalmente, pero le hace tener, al mismo tiempo, un sentimiento de ser extranjero en todos los lugares. Estas primeras etapas de su vida las vive de forma tan intensa y tan especial que han dejado en él una profunda huella. En toda la obra de Le Clézio es evidente el interés que muestra por la infancia y la adolescencia, volcando en los personajes su propia experiencia de estas épocas.

En 1959 se traslada a Bath (Gran Bretaña), donde trabaja como profesor, al mismo tiempo que aprovecha para estudiar inglés hasta conseguir una licenciatura en filología. Tras probar a escribir en inglés, finalmente se decanta por el francés como la lengua con la que puede expresar mejor sus sentimientos. Su primera publicación, *Le procès verbal*, 1963, escrito bajo la influencia de su admirado Salinger, fue reconocida con el premio Renaudot. En 1966 es destinado a Bangkok para cumplir con sus obligaciones militares. Una vez allí, denuncia públicamente la prostitución infantil que en esos momentos prolifera en Tailandia de manera que en 1967 es enviado por el gobierno a México, lo que le permite entrar en contacto con un mundo que ya admiraba a partir de sus lecturas, y que se le presenta con unos valores diferentes de los europeos: el rito y la magia prevalecen sobre el arte y la ciencia. Al mismo tiempo que aprende el español, comienza una labor archivística de investigación de documentos antiguos. Su interés por México se despierta siendo niño, cuando al cumplir 10 años le regalan un

---

<sup>110</sup> *Magazine littéraire*, nº 362, février 1998, p. 25;

libro sobre la historia de este país en el que se recogen, por medio de dibujos y fotos que lo dejan profundamente impresionado, sus costumbres y las creaciones artísticas de los Aztecas.

Otra experiencia fundamental es su estancia en Panamá, de 1970 a 1974, conviviendo con los indios Emberas y los Waunanas. Le admira el máximo respeto que sienten por la naturaleza, así como su organización de la sociedad, en la que no existe la propiedad privada. Encuentra que tanto las expresiones de odio como las de amor por parte de los indios muestran a las personas en estado puro, sin que medien elementos ajenos, como la educación o la religión. El escritor queda enormemente impresionado por la autenticidad que encuentra entre estas gentes.

A partir de esta experiencia vital, empieza una nueva etapa literaria en J.M.G. Le Clézio, en la que siente la necesidad de dar a conocer su nueva visión de las cosas. Si hasta ese momento en sus obras se reflejaban los elementos característicos de la vida moderna, como las ciudades, el hierro, el asfalto, el cemento, la electricidad, el automóvil, etc., a partir de sus vivencias entre los indios, será prácticamente imposible leer una novela de J.M.G. Le Clézio sin encontrar alusiones a elementos de la naturaleza como el agua, el viento, el fuego, la tierra, el aire, etc., puesto que para él tienen tanta importancia como la sociedad humana.

J.M.G. Le Clézio ha viajado por todo el mundo con una sensibilidad de dejarse atrapar por la alteridad, es decir, por los lugares y por las gentes que ha ido conociendo. Las experiencias vividas en dichos viajes han quedado reflejadas en sus obras, en las que rezuma su preocupación por la naturaleza y por las sociedades que la respetan, su anticonsumismo, sus ideas de conciliación entre mundos y formas diferentes de ver la vida. Subyace en todo momento, la búsqueda de la armonía entre las personas y entre éstas y la naturaleza.

Es fundamental en la historia de su propia familia el hecho de que un antepasado suyo, François Alexis Le Clézio, huyera de Bretaña en plena Revolución Francesa a finales del siglo XVIII y recalara en Isla Mauricio, en aquellos momentos denominada

Île de France por ser colonia francesa, donde se afincó e inició una saga familiar que llegó a formar parte de la élite económica, administrativa y política de la isla. En 1856, su hijo Eugène Le Clézio se estableció con su numerosa familia en la villa Euréka, emplazada en medio de una extensa e importante explotación azucarera. Allí vivieron desahogadamente durante varias generaciones hasta que los abuelos materno y paterno de Jean Marie Gustave, hermanos entre sí, fueron expulsados de Euréka por desavenencias familiares. El abuelo materno, médico, se instaló en Francia, donde se casó y donde nació la madre del escritor, concretamente en Milly la Forêt, en los alrededores de París. El abuelo paterno permaneció en Isla Mauricio, residiendo con su mujer y sus hijos en Rose-Hill, a poca distancia de la antigua mansión familiar, que añoró el resto de su vida. Esta expulsión dio lugar a que el padre del escritor y sus hermanos se dispersaran y viajaran por el mundo, teniendo gran dificultad en asentarse definitivamente en algún lugar, pues pesaba sobre ellos la añoranza de Isla Mauricio y concretamente de Euréka.

El hecho de formar parte de una familia errante, acostumbrada a cierto grado de nomadismo, marca la vida del escritor. Ello le permite conocer historias familiares inusuales, así como vivir sensaciones y experiencias personales que quedan reflejadas en su abundante producción bibliográfica. De hecho, el conocer que sus ascendientes más próximos procedían de Isla Mauricio, generó en Le Clézio un ansia de buscar sus raíces, alimentada por las conversaciones familiares, en las que afloraba la añoranza por el paraíso perdido. *Voyage à Rodrigues*, *La quarantaine*, *Le chercheur d'or*, entre otras, son obras en las que refleja los avatares familiares de la época en que sus ancestros vivían en Isla Mauricio.

Como si su destino fuera continuar la errancia familiar, J.M.G. Le Clézio vive actualmente medio año en Francia y otro medio en México, en un pueblecito al pie del volcán Parícutín, en el seno de una comunidad india, donde afirma haber encontrado la autenticidad y el respeto por la naturaleza y por las personas. Al mismo tiempo, asiste a congresos y da conferencias y cursos, sin dejar de seguir publicando periódicamente. Colabora con la editorial Gallimard, donde codirige junto con Jean Grosjean la

colección *Aube des peuples*. En 1980 la Académie Française le concede el Grand Prix Paul Morand, por *Désert*, publicada ese mismo año. Por el conjunto de su obra ha recibido el premio Jean Giono. Más tarde, en 1994 es nombrado el escritor vivo más importante de la lengua francesa.

El viaje está presente en numerosas de sus obras, entendido como la búsqueda y el encuentro consigo mismo. Son, por tanto, viajes interiores en búsqueda de sus orígenes y en los que se cuestiona a su vez el posicionamiento del ser humano ante una nueva civilización. La suya es una literatura de hechos cotidianos, de vida real, de emociones y de búsqueda de sí mismo, sin olvidar un fondo de denuncia y de crítica. Le preocupan las gentes, la vida en general, es observador ante cualquier cambio en la sociedad y ante cualquier hecho relacionado con la evolución del hombre. Detrás de los personajes y protagonistas de la mayoría de sus obras esconde su decepción respecto a la sociedad actual y su escala de valores, así como la necesidad de descubrir los orígenes del mundo, lo que le permite un conocimiento más profundo no sólo del individuo, sino también de sí mismo. Tanto en su obra como en las escasas entrevistas concedidas queda reflejada su preocupación por una sociedad envuelta en constantes guerras que se cobran numerosas vidas infantiles. Considera que por ser inocentes y no haber participado en los desacuerdos que originan los enfrentamientos bélicos, son las víctimas más injustas de los mismos.



Fuente: De Cortanze, G. (1998): «J.M.G. Le Clézio, errances et mythologies. Une littérature de l'envahissement» in *Magazine Littéraire*, n° 362. Paris, p. 20.  
Resumen gráfico de la vida del escritor y de su errancia por el planeta.

## 2.2. Jean Echenoz. Perfil biográfico y literario

No se conoce mucho sobre la vida de Jean Echenoz, pues apenas desvela datos biográficos en las entrevistas que se le hacen; el contenido de éstas se centra particularmente en la técnica de escritura y en las características literarias de su obra.

Él mismo se encargó, en su día, de redactar y poner en circulación una pequeña nota biográfica con datos falsos, que evidencia un sentido del humor que proyecta sobre sí mismo y que pretende implicar a los lectores: «*Jean Echenoz, né le 4 août 1946 à Valenciennes. Études de chimie organique à Lille. Études de contrebasse à Metz. Assez bien nageur*»<sup>111</sup>. Sin embargo, los datos biográficos reales son diferentes. Nace en Orange en 1947. Pasa gran parte de su infancia en Aix-en-Provence, donde su padre, médico, dirige el hospital psiquiátrico. En el domicilio familiar tiene a su alcance una biblioteca bien surtida, cuyos libros lee desde pequeño: Camus, Sartre, Cendrars, entre otros. A los siete años, por ejemplo, lee *Ubu roi*, de Jarry, que lo dejó impactado.

Realiza estudios de sociología e ingeniería civil, a la vez que desarrolla su afición por la escritura desde los diez o doce años. Aficiones paralelas son la música y el cine. Se instala en París en 1970, donde actualmente sigue viviendo, en un barrio popular, el 19<sup>ème</sup> arrondissement, en un apartamento situado en el último piso de un edificio antiguo, de cuatro plantas, con escalera de madera, en forma de caracol.

Su primer libro, *Le méridien de Greenwich*, fue publicado en 1979, ya en la treintena, por *Les Éditions de Minuit*, tras un arduo e infructuoso peregrinaje por numerosas casas editoriales que no consideraban oportuna la publicación de dicho relato. El sueño de Echenoz era ser publicado por *Les Éditions de Minuit*; sin embargo no creía que pudiera optar a formar parte de ella, dado que es considerada desde sus inicios una editorial de gran prestigio. Aunque esta obra supuso un fracaso comercial, a Jean Echenoz le parecía un éxito el mero hecho de haberla publicado. A partir de este

---

<sup>111</sup> Harang, Jean-Baptiste pour *Libération* après l'attribution du prix Goncourt à Jean Echenoz pour *Je m'en vais* en 1999. [www.liberation.fr](http://www.liberation.fr).

momento se va adentrando en el mundo literario y toma conciencia de que la actividad de escritor va tomando fuerza en su interior hasta llegar a disfrutar de ella, e incluso vivir de sus publicaciones.

El editor Jérôme Lindon, al frente de la prestigiosa casa editorial, confió en Echenoz desde el primer momento, y el escritor le ha correspondido con su fidelidad y le ha confiado las publicaciones de todos sus libros. Cuando en 2001 Lindon falleció, el escritor le dedicó un opúsculo<sup>112</sup> que servía de sentido reconocimiento a la figura del editor, y en el que le expresaba su agradecimiento por la confianza que había depositado en él, al mismo tiempo que explicaba cómo había sido su relación personal y profesional. El editor y su hija Irène, colaboradora suya y actual heredera de la editorial, siempre respetaron su labor creadora, sin imponerle condiciones. Solamente en el caso de *Nous trois*, Jérôme Lindon le sugirió que cambiara el final del relato, pues el que proponía el autor era difícil de entender. Jean Echenoz estuvo de acuerdo y le dio la forma que tiene actualmente. El resto de las intervenciones del editor se ha limitado a sugerencias en la puntuación, pues Jean Echenoz tiene tendencia a reducir el número de comas a poner en los textos, mientras que el editor era partidario de puntuarlos con mayor número de comas.

Aunque la primera novela no fue un éxito de ventas, Lindon ofreció a Jean Echenoz la posibilidad de publicar su segundo libro, *Cherokee*, que recibió el premio Médicis y que conoció un índice de ventas que le ha permitido vivir de la literatura a partir de entonces. Ha seguido publicando novelas periódicamente, siempre con la misma editorial. También ha colaborado recientemente en un trabajo colectivo que ha consistido en traducir la Biblia, y que le ha ocupado de cinco a seis años.

Su obra de conjunto es difícil de clasificar. Es considerado como uno de los escritores más innovadores de su generación. Incluso ha llegado a ser relacionado con el *Nouveau roman*. Su formación novelesca es, sin duda, *nouveau-romanesque*. De hecho, casi todos los autores de su generación han bebido en el *Nouveau roman*.

---

<sup>112</sup> Echenoz, Jean (2001): *Jérôme Lindon*. Les Éditions de Minuit. Paris.

También ha sido calificado de postmoderno. Sin embargo, huye de ser encasillado en ningún estilo y se considera a sí mismo un escritor al margen de lo que se hace en literatura actualmente. Él mismo afirma que en sus libros se inclina por la investigación, haciendo una especie de homenaje a géneros considerados menores. De ello resultan novelas policíacas paródicas, aventuras lúdicas, espías malparados, etc.

En sus relatos hay acción, movimiento y viajes. Según su propia opinión<sup>113</sup>, viaja por medio de la literatura, porque en la realidad sus largas escapadas son más bien escasas. No todos los lugares lejanos que describe en sus obras los ha visitado personalmente. Su método de trabajo consiste en recopilar toda la información posible sobre dichos lugares, mediante libros, mapas, entrevistas, etc., para luego volcarla en sus relatos. Según su propia definición, sus obras son geográficas.

No sólo recopila información sobre lugares, sino también sobre todos los aspectos a tratar en la obra. No cree en la inspiración, sino en el trabajo continuado y en la documentación. Concretamente cuando decide escribir *Je m'en vais*, estaba decidido a tratar el tema del arte, a partir del concepto de *atelier*, palabra que menciona en su anterior novela, *Un an*. Por otra parte, sentía curiosidad por las regiones polares, el Grand Nord; al mismo tiempo, tenía grabada en su mente la foto que había visto en la revista National Geographic de marzo de 1974, en la que se observa un barco encallado en el hielo y varios perros esquimales cerca de él. Se documentó sobre todos estos aspectos, así como sobre lo relacionado con los hospitales, los aeropuertos, etc. Éste es, pues, su método de trabajo, que da tanta importancia a los aspectos mecánicos, técnicos y estéticos como a los contenidos. Su objetivo es suscitar emoción y placer, al mismo tiempo que crear una novela con doble acción: por un lado la que se cuenta y por otro la que se crea en la técnica empleada en relatar los hechos. Se detiene más en la actividad profesional y en la manera de comportarse de los personajes, que en su aspecto psicológico, seguramente por influencia de las novelas policíacas, aunque reconoce que,

---

<sup>113</sup> Winter, Geneviève et alii (2000): «Dans l'atelier de l'écrivain» in Echenoz, Jean (1999/2001): *Je m'en vais*. Les Éditions de Minuit. Coll. «double». Paris. Entretien réalisé le 28 octobre 1999 et publié en *Français seconde* (2000). Éditions Bréal.

como lector, prefiere una literatura más psicológica: Henry James, Proust, Flaubert, Dostoïevski.

El estilo de Jean Echenoz contiene aspectos lúdico-paródicos propios de la postmodernidad. El propio autor confiesa que en su obra juega con el lector; ello es evidente en su utilización del *je*. El *je* puede ser el pronombre del narrador o bien puede representar al autor por sus iniciales, J.E. También puede ser un *je* de tercera persona, que se presenta como un testigo entrometido que toma la palabra al intervenir en el relato para expresar opiniones personales. En ocasiones aprovecha para hacer veladas críticas a determinadas actuaciones y comportamientos tanto de personas como de organismos públicos.

En cuanto a su método de trabajo, en una determinada época recurría a fichas, de manera que manejaba una por capítulo y otra por personaje, diferenciadas por colores; extendía las fichas y comprobaba la frecuencia y presencia de los personajes en cada uno de los capítulos con el fin de no distanciar demasiado sus apariciones. Actualmente no recurre a este sistema. Cuando tiene recopilada toda la información, y pensado el guión, comienza a redactar, aunque sólo tenga una idea imperfecta de los personajes. Redacta la obra varias veces, hasta cinco, sin corregir cada una de sus redacciones, siempre empezando de nuevo. Cuando considera que ha logrado el resultado adecuado, lo presenta al editor.

Es difícil saber cuánto hay de autobiográfico en sus libros. Él mismo confiesa que todos ellos contienen detalles de su experiencia personal, aunque es difícil identificarlos puesto que figuran fragmentados en mil pedazos en cada uno de ellos. Habría que conocer muy bien a Jean Echenoz para poder descubrir los rasgos que podrían corresponderle. Lo que sí es evidente es que no muestra ninguna nostalgia por el pasado. En general, todos los libros se desarrollan en la época en la que los escribe. Considera el hecho de escribir como un esfuerzo que le sirve para demostrarse a sí mismo que tiene capacidad para enfrentarse a un relato. Pasó momentos difíciles con *Cherokee*, hasta tal punto que llegó a pensar en abandonar, pues le parecía un oficio

muy duro. Sin embargo, su esfuerzo se vio recompensado por el premio Médicis, lo que supuso una motivación para seguir publicando.

Entre sus autores preferidos se encuentran Ambler, J. Audiberti, Samuel Beckett, Brecht, Gilbert K. Chesterton, Conrad, Faulkner, Jean Giraudoux, Henry James, J. P. Manchette, Littell, Nabokov, Queneau, Racine, Robbe-Grillet, Roussel, A. Tutuola, Sachs, M. Schwob, V. Segalen, Stark, Stevenson, Boris Vian, Wolfson,... él mismo ha confesado su admiración por Flaubert, al que descubre con veintiocho años. Considera que su manera de escribir es un modelo a seguir y de hecho, ambos tienen en común el distanciamiento que establecen con su obra, en la que no se implican emocionalmente, persiguen un estilo que denote objetividad.

Se puede observar en sus relatos una importante influencia de aspectos técnicos del cine. La manera de hacer las descripciones recuerda el enfoque de una cámara, o la preparación por escrito para una toma. Por otro lado, la acción que imprime a sus relatos nos trae a la memoria, en ocasiones, el movimiento de una cámara grabando escenas. El propio Jean Echenoz ha reconocido en entrevistas que es un gran aficionado al cine, lo cual es evidente en sus obras, donde abundan escenas que bien podrían formar parte de una película de cine mudo, dado que utiliza un lenguaje rápido, de frases cortas, que imprimen un ritmo vivo a la acción. Se trata de situaciones cómicas, que llegan a ser hilarantes. Juega con el tiempo, lo ralentiza o lo agiliza, juega con el lenguaje, inventa palabras, emplea comparaciones inusuales, asocia a los sustantivos adjetivos originales, busca la sonoridad, cambia pronombres, rompe con las reglas, juega con los personajes, cambia el ritmo del relato para que no sea siempre el mismo, toma la posición del lector, del narrador y del escritor, y esto hace que a veces el lector se pierda en el relato, para ser conducido hacia una idea equivocada o, por el contrario, avive más su curiosidad e intriga.

La obra de Jean Echenoz está impregnada de un fino sentido del humor, que se hace evidente sobre todo en las descripciones de personas, objetos o paisajes. Aprovecha cualquier ocasión para parodiar personajes y situaciones, de manera que el

lector percibe el relato con un tono de humor en el que subyace una ridiculización llevada al extremo.

Para Jean Echenoz, París es el lugar por excelencia, su espacio predilecto a la hora de situar a los personajes. Se sirve de ellos para realizar descripciones de la ciudad que ponen de manifiesto el profundo conocimiento que tiene sobre ellos y la pasión que el autor siente por París.

A pesar de que su producción literaria no es muy extensa, ha sido galardonado en varias ocasiones. Por *Je m'en vais* recibió el premio Goncourt en una convocatoria rodeada de polémica. La mayoría de sus libros han sido traducidos al español por la editorial Anagrama.

### **3. ACERCAMIENTO AL CORPUS ELEGIDO: EL VIAJE COMO EJE ESTRUCTURADOR**

#### **3.1. J.M.G. Le Clézio**

Siendo conscientes de la complejidad que encierra el análisis del relato y la forma en que es narrado, hemos creído conveniente analizar cada una de ellas por separado, con la finalidad de procurar un primer acercamiento a las obras y llevar a cabo el análisis contrastivo de cada uno de los componentes que configuran el relato. Es muy frecuente que el discurso altere el orden cronológico de los hechos que nada tiene que ver con el orden temporal, ni con la forma en que son presentados. Por tratarse de obras heterogéneas, dada la manera en que cada uno de los autores estructura los relatos, hemos preferido seguir la forma secuencial de presentación al lector y analizar con detalle cada uno de los hechos que se van sucediendo, siguiendo los sucesivos capítulos o partes en que se divide el relato según el escritor, a fin de dar una visión más completa y pormenorizada de cada uno de ellos. En ocasiones, hemos decidido omitir algunos de los capítulos dada la escasa relevancia de su contenido en lo que a este apartado concierne.

#### **3.1.1. *Voyage à Rodrigues*: huellas ancestrales de una búsqueda quimérica**

A partir de la definición de novela dada por Javier del Prado Biezma<sup>114</sup>, que aplicaremos al estudio de las obras escogidas, nos vemos en la necesidad de hacer una observación con respecto a *Voyage à Rodrigues*, en cuanto que el relato está más próximo a *journal* que a novela propiamente dicha. La materia narrada guarda estrecha relación con la realidad puesto que el narrador nos cuenta su propio viaje a isla

---

<sup>114</sup> Del Prado Biezma, Javier (1999), *op. cit.*, p. 19.

Rodrigues con el objetivo de reconstruir el recorrido que, tiempo atrás, ya había realizado su abuelo y que dejó plasmado sobre unos planos que él mismo elaboró.

Se trata de un personaje desprovisto de proyección histórica que se mueve dentro de unas coordenadas espacio-temporales reales y que el narrador maneja, intercalando la autenticidad de los hechos con su propia reconstrucción imaginaria, hasta el extremo de que cree revivir las sensaciones que pudo tener su ancestro.

*Voyage à Rodrigues* es un relato corto que puede dividirse en tres bloques narrativos distribuidos en diferentes capítulos. El primer bloque está dedicado a lo que el autor-narrador siente y percibe durante el recorrido que realiza por la isla Rodrigues, tratando de seguir las huellas de su abuelo paterno, de manera que es capaz de reconstruir, con ayuda de los documentos dejados por él, los pasos que su abuelo dio en la isla. El itinerario que lleva a cabo permite al narrador describir lo que encuentra a su paso, de manera que podemos hacernos una imagen de cómo son el paisaje y la idiosincrasia de sus habitantes, a la vez que conocer parte de su historia, que no puede ser contada sin aludir a los piratas. Isla Rodrigues es el espacio en el que se mueven los protagonistas. Un espacio difícil, de naturaleza áspera y árida. Hay un predominio de la descripción que lleva a cabo Le Clézio no sólo como autor, sino como parte integrante del relato, narrador que se desplaza por este espacio abierto siguiendo las huellas del abuelo. El centro del relato gira en torno a la curiosidad y la emoción que el narrador siente al conocer los lugares que antes había recorrido el abuelo persiguiendo un sueño inalcanzable.

El segundo bloque está centrado en el abuelo que, basado en documentos históricos, muestra gran empeño por llegar a encontrar un tesoro pirata que supone que guarda secretamente la isla, lo cual le sirve de excusa para aislarse del mundo que le rodea. Al mismo tiempo, puede alejarse de Isla Mauricio, donde vive con su mujer y sus hijos, y cuya sociedad le resulta hostil, puesto que sus propios familiares lo han expulsado de la mansión familiar, *Euréka*, cuyo recuerdo nostálgico lo tendrá presente durante toda su vida y lo transmitirá a sus herederos.

El tercer bloque trata sobre la naturaleza en general, a la que el autor dedica una gran atención, al mismo tiempo que consigue hacer partícipe al lector de todo cuanto él percibe y siente. Se trata de una naturaleza sin límites, llena de simbolismos, una naturaleza que le habla de una historia que ha dejado huella. Menciona sus numerosos componentes: el cielo, el mar, el viento, la lluvia, el sol, la luz, la noche, los pájaros, los valles, el paisaje, la tormenta, las montañas...

Se trata de una escritura autobiográfica en la que el autor narra la historia de su abuelo, al que nunca llegó a conocer, pero por el que siente el deseo de reconstruir su pensamiento ante la posible existencia de un tesoro pirata escondido en la isla y los pasos que dio para buscarlo sin llegar nunca a encontrarlo. Es la narración de un yo en busca de otro yo:

*Aurais-je fait ce long voyage jusqu'à cette vallée aride devant la mer, ce lieu sans passé ni avenir, si je n'y avais été attiré comme malgré moi par les jalons laissés par mon grand-père? aurais-je écrit ceci, aurais-je rêvé si longtemps d'écrire le roman du chercheur d'or –le seul récit autobiographique que j'aie jamais eu envie d'écrire –s'il n'y avait eu cette cassette noire dans laquelle mon père gardait les documents relatifs au trésor, tous ces plans, ces cartes, ces feuillets écrits de cette écriture fine et appliquée... (142).*

De vez en cuando se detiene a observar todo cuanto da alcance a su vista con la doble intención por un lado de transmitir al lector la misma belleza y serenidad que está sintiendo y, por otro, tratar de descubrir a su abuelo en cada uno de los rincones por los que cree que pudo haber pasado: «*Alors les gestes, les efforts, le regard même de mon grand-père sont encore présents ici, inscrits sur ces lieux*» (16).

No se trata de un diario en sentido estricto, pues en lugar de presentarnos el relato de forma lineal, prefiere saltar en el espacio y el tiempo para mantener más viva la atención del lector; ello le permite hacer continuas referencias históricas y mitológicas relacionadas con el abuelo y su búsqueda. Se puede definir como el libro de las impresiones, o de las sensaciones, pues el narrador quiere transmitir al lector, a

través de sus propias vivencias, lo que cree que sintió el abuelo ante los retos que le imponía su búsqueda quimérica, así como ante los elementos de la naturaleza que componen los paisajes que el narrador ahora visita.

El relato se estructura en trece capítulos perfectamente diferenciados, dado que inicia cada uno de ellos a mitad de página y advierte del final omitiendo el número correspondiente a su paginación; no tienen numeración ni título, salvo en dos ocasiones, en que el autor les asigna los nombres de *le ravin* y *Euréka*, sin duda con la intención de destacar y revelar la importancia que tanto para él como para el protagonista encierran dichos lugares. Se trata de dos espacios totalmente opuestos. *Euréka* representa un espacio cerrado cargado de significado, recuerdos familiares, experiencias personales y vivencias generacionales que el abuelo añorará el resto de su vida y que tratará de compensar con la libertad que sólo la naturaleza le proporciona, y con mayor intensidad, en *le ravin*.

La mansión y el terreno adyacente son lugares míticos para el propio autor quien, durante toda su vida, oye hablar de ellos como un paraíso perdido: «*La maison avait été le centre du monde [...] maison immense et silencieuse, abstraite dans le secret de son jardin d'Eden*» (129). *Euréka* es la casa que ocupaba la familia desde hacía varias generaciones. Simboliza el arraigo familiar, el encuentro, la belleza y la tranquilidad, el lugar que sirve de referencia para los suyos y donde se hallan sus raíces mauricianas:

*C'est cette maison [...] lieu le plus important de ma famille, cette maison dans laquelle ont vécu mon père, mes deux grands-pères [...], mon arrière-grand-père [...] et mon arrière-arrière-grand-père [...] qui l'avait fondée autour de 1850* (125).

Lugar emblemático y de gran valor sentimental para la familia, el narrador recuerda que de niño se la nombraba como «*la maison où il y avait cent fenêtres*» (127). Característica que prácticamente la equipara a un lugar abierto. En la actualidad se

conserva como museo, por tratarse de un magnífico ejemplo de casa criolla característica de las islas.

*Le ravin*, por el contrario, es un lugar abierto, en el que el abuelo se refugia para buscar la tranquilidad y la paz interior que perdió cuando fue expulsado de *Euréka*. Desde allí contempla el mar, el cielo y las montañas, que representan los espacios de la libertad. Es el lugar central de las investigaciones del abuelo. Las sensaciones y sentimientos que en su día pudo transmitirle *le ravin*, parecen ser revividas por el narrador. Se trata de un lugar en el que el silencio se entremezcla con emociones y recuerdos:

*Je peux comprendre comment il a pu vivre dans cette brèche, mois après mois, année après année, fixant là toutes ses pensées et tous ses regards [...] La première fois que j'ai vu le ravin, j'ai compris que c'était ici, le lieu le plus important de ce rêve, le centre de la quête de mon grand-père (89-90).*

*Le ravin* sustituye, en cierta manera, a *Euréka*, llegando a ser paraíso particular, el lugar que quedará para siempre vinculado a su nombre, y más concretamente L'Anse aux Anglais, el pequeño valle donde compra dos terrenos; allí construye un pequeño abrigo que se convertirá en su refugio, en su lugar de referencia personal:

*C'est là que mon grand-père a passé l'essentiel de sa vie, en rêve et en réalité, durant plus de trente ans, sur ce périmètre limité à l'est et à l'ouest par des collines arides, couleur de lave, au nord par le marécage et la mer, et au sud par les silhouettes des hautes montagnes désertes (61).*

El autor quiere transmitir al lector la importancia que para su abuelo tenía *le ravin*, y de la misma manera que entonces este espacio atesoró libertad, emociones, secretos y sueños, hoy el lenguaje es muy diferente, pues transmite desolación:

*Ces traces de coups, ces anciens trous comblés, ces tranchées, ces sondages m'émeuvent comme s'il s'agissait de ruines. Ce sont les vestiges d'une activité perdue, d'une vie perdue. En suivant ces traces pas à pas, j'ai la sensation de remonter le cours du temps, de renverser l'ordre mortel [...]. Il y a la mort ici,*

*dans le fond de ce ravin. Eau morte, pierres brûlées, schistes pourris, buissons d'épines qui ferment le passage (101).*

En cada uno de los trece capítulos aparecen separaciones de párrafos fácilmente detectables, que no suponen para el lector rupturas bruscas, pues el relato encadena una serie de reflexiones que hace el narrador ante los elementos de la naturaleza que se ofrecen a la vista o ante la evidencia del rastro de su abuelo en un lugar determinado:

*J'ai senti cela dès que je suis arrivé dans l'île: c'était le vent violent, peut-être, qui chassait les nuages pareils à de la fumée d'incendie sur les cimes des montagnes. Ou le bleu de la mer, intense, éclairé par le soleil, les sombres courants qui viennent à travers la passe, les plateaux noirs du corail, et les montagnes fauves, les feuilles des vacoas, les aloès, les cactus. Surtout le silence, je crois, silence chargé de lumière et de vent (37).*

Son constantes las alusiones a los elementos de la naturaleza en los que se recrean su vista y otros sentidos, de manera que ofrece descripciones cargadas de poesía, que consiguen transmitir una sensibilidad y una delicadeza de la que difícilmente escapa el lector:

*Les nuits si longues, si belles, pures, sans insectes, sans rosée, avec seulement le bruit du vent qui arrive en longues lames... (12).*

*La mer pâle et dure, le ciel qui s'embrase brièvement, rouge de braise, et le disque d'or qui s'anéantit derrière l'horizon des montagnes, dans la mer comme un bateau qui sombre... (12-3).*

*Le vent, par rafales si puissantes qu'elles pourraient me renverser. Le vent, comme sur la mer. Au ras des collines courent les nuages (13).*

*L'orage fond sur moi. Tout d'un coup la pluie est là, rideau gris qui voile le bleu de la mer. L'instant d'après, le soleil éclate (13).*

*Les oiseaux ne meurent pas, sauf quand les hommes les engluent dans leurs pièges. Ils vivent entre le ciel et la mer, puis un jour ils disparaissent, avalés par l'espace, sans qu'on sache où ils se sont enfuit (131)<sup>115</sup>.*

El narrador mantiene la atención del lector, de manera que parece como si lo llevara de la mano queriendo descubrir conjuntamente el tesoro que tan secretamente guarda la naturaleza. Inicia el relato con un verbo que indica movimiento, y que guarda estrecha relación con el título de la obra: «*j'avance le long de la vallée de la rivière Roseaux*» (9). De esta forma, introduce al lector en el viaje que el propio narrador va a realizar; es una manera de convertirlo en su compañero de viaje, pues van descubriendo juntos las huellas y marcas dejadas por el abuelo, al tiempo que el narrador transmite las sensaciones que percibe.

Una frase prácticamente idéntica encabeza el último capítulo: «*je marche au fond de la vallée de la rivière Roseaux*» (130). Con ello recuerda que sigue su viaje, su investigación; puesto que no da detalles del tiempo que emplea en realizar su recorrido, el lector tiene la sensación de que el narrador no descansa, sino que hace el itinerario de una tirada, salvo las pausas que realiza para contemplar lo que se le ofrece a la vista y para reflexionar.

De nuevo emplea la frase inicial antes de cerrar el último capítulo: «*j'avance le long de la vallée de la rivière Roseaux*» (144) con la intencionalidad de establecer un bucle que metafóricamente interpretamos como el cierre de una historia en el sentido más amplio, pero al mismo tiempo interminable. De ahí el presente de indicativo.

En ocasiones, el narrador se dirige al lector, piensa en alto, preguntándose sobre el empeño de su abuelo, como si no llegara a comprender qué pudo mover a aquel hombre culto a emprender semejante tarea en la que perseveró durante una treintena de años. Sus preguntas no parecen tener una respuesta fácil: «*Que cherchait-il ici, en vérité? Que fuyait-il? Cet homme doux, raffiné élégant, grand et mince tel qu'il apparaît sur les rares photographies que j'ai vues de lui à Maurice*» (26-7).

---

<sup>115</sup> El subrayado es nuestro.

Al titular el relato *Voyage à Rodrigues*, al igual que si fuera un libro de viajes, el autor deja una puerta abierta al lector, invitándole a seguir en la búsqueda de un sueño, de un tesoro como un día hiciera su abuelo y que él quiere revivir. Es un viaje que el escritor ha preparado minuciosamente, a partir de un sentimiento en el que se mezclan la curiosidad, la nostalgia, y el amor por su abuelo, tras documentarse profusamente en diferentes archivos:

*Au crépuscule, quand le fond de la vallée se charge d'ombre et disparaît dans son propre mystère, je comprends que je suis arrivé à la fin de cette longue enquête, qui m'a conduit, à travers les archives, à Paris, à Saint-Denis de la Réunion, à Port Louis, et jusqu'au fond de l'Anse aux Anglais (144).*

Por ello, cuando lo concluye, no puede evitar cierto sentimiento de tristeza, que es mayor porque se trata de un viaje ligado a un sueño quimérico: «*La fin des voyages est toujours triste, parce que c'est la fin des rêves*» (138). El autor concluye que ese sueño «*il s'achève sur rien*» (137).

A través de los recuerdos del abuelo y de la historia de isla Rodrigues y Mauricio, el narrador nos va introduciendo en un mundo de exploradores, piratas y colonos que precedieron al abuelo. No se inventa nada; al contrario, demuestra estar bien documentado, lo que pone en evidencia su gran bagaje cultural; las informaciones que revela ayudan al lector a trasladarse en la Historia.

Para seguir las huellas del abuelo, se sirve de los dibujos, mapas, planos y otros documentos que encontró entre los «*papiers sans valeur*» que un día heredó de su padre. En ellos, el abuelo representó las constelaciones, los símbolos del alfabeto cuneiforme, figuras cabalísticas geométricas, criptogramas, una estrella formada por dos triángulos invertidos en cuyo interior figura el nombre de *Allah*. El abuelo intenta interpretar todo ello por medio de un libro de magia antiguo conocido como *Les Clavicules de Salomon*, a cuyo alfabeto dedica toda una página.

En ocasiones realiza observaciones críticas frente a situaciones que previamente han calado en su interior, con la pretensión de hacernos reflexionar: «*Non, cette langue*

*n'est pas faite pour ses contemporains, la bourgeoisie conformiste et avare de Maurice» (103).*

El pensamiento comprometido del escritor queda demostrado con dos aportaciones críticas que manifiestan su metadiscurso ideológico. Por un lado, la especulación inmobiliaria es objeto de un comentario incisivo cuando se refiere al futuro de la mansión *Euréka*: «*La maison [...] condamnée à être bientôt démolie pour laisser place aux lotissements des promoteurs chinois*»<sup>116</sup> (125).

Por otro lado, se muestra claramente en contra de la carrera armamentista en que se ha empeñado el mundo:

*Cette mer a cessé d'être libre, alors que les anglais ont accepté l'installation des bases nucléaires américaines à Diego Garcia, dans l'archipel des Chagos, alors que de chaque côté de l'océan Indien, chez le géant de l'Inde et chez le nain frénétique du Sud-Afrique, l'on prépare déjà la guerre nucléaire, alors que le continent antarctique est devenu une vaste caserne, et que le monde entier trouve tout cela normal (136).*

La primera explicación que da el narrador para entender la afanosa búsqueda que emprende el abuelo, es puramente material, ante las deudas que lo acucian: «*Ce trésor dans lequel il avait placé tous ces espoirs tous ses rêves, qui devaient lui permettre de racheter la demeure familiale et rembourser ses dettes*» (23-4).

Ante la evidencia de que el abuelo llevó a cabo una labor de gran esfuerzo, sin resultado material, no duda en calificarlo como «*chercheur de chimères*» (26). Sin embargo, puesto que no llega a comprender que el padre de su padre insistiera tanto en una búsqueda infructuosa, concluye que en realidad no buscaba un tesoro material, sino disfrutar de la naturaleza: «*Et ce trésor que mon grand-père a cherché si longtemps, qui a hanté ses jours et ses nuits et l'a exclu de son monde, n'était-ce pas cela, ce silence,*

---

<sup>116</sup> Si bien el mismo autor aclara en la misma página: «*Aujourd'hui sauvée, restaurée, et devenue un musée à la gloire du passé franco-mauricien*» in Le Clézio, J.M.G. (1986), *op. cit.*, p. 125.

*cette dureté minérale, cette beauté de l'aube de la création, en suspens au fond de cette vallée?» (24-5).*

Incluso le da una dimensión trascendental a la búsqueda quimérica, al relacionarla con su dolorosa expulsión de *Euréka*. Podría pensarse que era para olvidar, o para intentar recuperar sus derechos sobre la mansión, o para conseguir una riqueza material que le permitiera pagar sus deudas. Sin embargo, el narrador considera que la verdadera razón es encontrarse a sí mismo, lo cual hace que el fracaso de la búsqueda del tesoro adquiera cierta dimensión dramática de fracaso personal:

*L'aventure de mon père, c'était cela: [...] se découvrir soi-même [...]. C'était la seule aventure, non pas pour oublier, mais pour savoir qui il était vraiment. C'est pourquoi l'échec de cette aventure, à la fin de sa vie, l'attrista tellement (65).*

Aún así, no deja de pensar que el inicio de la búsqueda tiene una motivación material, con la finalidad de encontrar un tesoro pirata que el abuelo imagina importante. El hecho de perseverar en su búsqueda, a pesar de que no encontrarlo, lleva al narrador a una reflexión sobre el poder alienante de la riqueza: *«Celui qui cherche l'or doit d'abord s'oublier soi-même, il doit devenir un autre. L'or aveugle et aliène, l'or brûle ses feux dans le néant» (78).*

Por ello, el narrador invita también al lector a reflexionar acerca de la acción destructiva que el hombre ejerce sobre la naturaleza. Lamenta que la isla se presente deforestada, gastada y quemada, es decir, con un aspecto muy diferente del tenía originariamente:

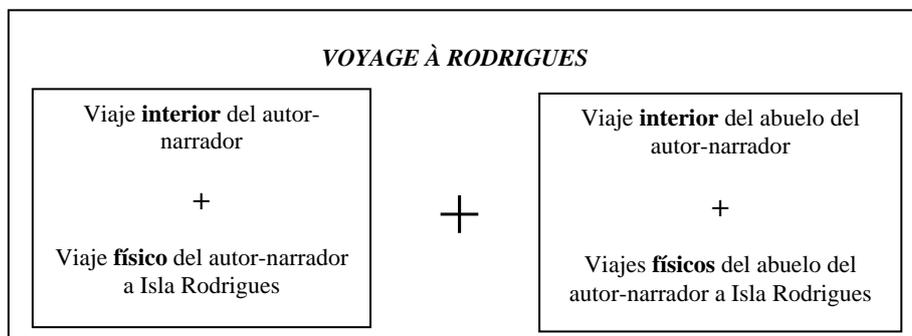
*Ce sont les hommes sans doute qui l'ont transformée en un tel désert, peut-être ces pêcheurs de baleine américains qui, dans leur chasse aux grands cétacés, s'arrêtaient autrefois sur l'île pour y faire provision de bois à brûler. Maintenant, Rodrigues est ce rocher désert, ... (35-6).*

Ello convierte a la isla en un lugar donde la vida es difícil, y donde es palpable la pobreza, «*l'un des endroits les plus pauvres et les plus isolés de la terre?*» (42); pobreza que, sin embargo, se vive con resignación: «*Pourtant, il me semble que cette misère âpre et sauvage pèse moins que la pauvreté mauricienne, pour ne pas parler de l'Inde*» (36-7).

El narrador relaciona los dos conceptos, pobreza y tesoro, con cierta ironía, al considerar que está arraigada en la memoria de sus habitantes la idea de que en la isla puede haber un tesoro pirata escondido; quizá el mejor conformismo con su miserable nivel de vida esté relacionado con la secreta esperanza de encontrarlo algún día:

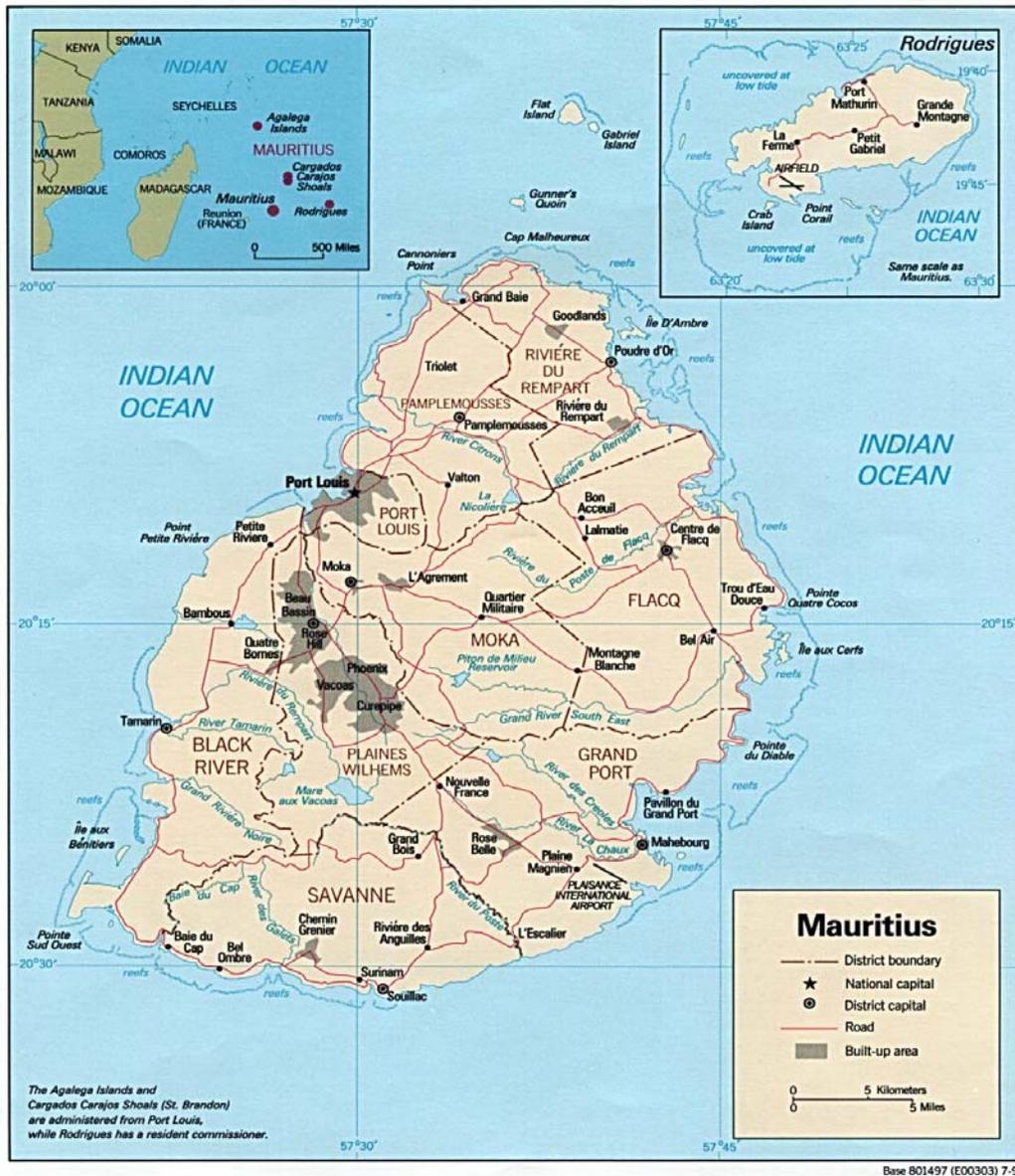
*Le trésor a poussé ses racines dans la mémoire des terriens de l'Anse aux Anglais, la légende fait partie d'eux-mêmes, et beaucoup sont nés avec elle. Elle les aide peut-être à vivre dans leur dénuement, elle est une sorte d'espoir secret dans ce lieu âpre et stérile* (30).

Aunque este relato carece de intriga, no por eso el lector pierde el interés por la lectura. A medida que va avanzando descubre y recorre de la mano del narrador los lugares y puntos por los que pudo haber estado anteriormente el abuelo, al mismo tiempo que va desvelando episodios de la vida familiar o de la historia de las islas Mauricio y Rodrigues. El narrador transmite al lector la misma curiosidad que siente por seguir paso a paso el trazado que un día realizara su abuelo, aunque los tres hagan el recorrido de forma diferente. Los tres, narrador, abuelo y lector pretenden llegar a un lugar común y dar fin a un sueño que para cada uno es diferente:



*Fuente: Elaboración propia*

Podemos resumir que *Voyage à Rodrigues* es la suma de cuatro viajes que tienen como nexo común la naturaleza y la historia de isla Rodrigues: por un lado, el narrador protagoniza un viaje interior que tiene como objetivo entender a su abuelo en cuanto buscador de un tesoro pirata; ello conlleva un viaje físico, al desplazarse a isla Rodrigues para reconstruir los pasos que en ella siguió el abuelo. Por otro lado, el abuelo paterno del autor-narrador emprende un viaje interior que tiene como detonante su expulsión de la mansión familiar *Euréka*, y como objetivo primero la búsqueda de un tesoro pirata que cree escondido en la isla; ello le obliga a realizar numerosos viajes a la misma. El lector acompaña al autor-narrador en el recorrido por la isla, y participa con deleite de los avatares familiares y de los hechos históricos que se han vivido en Rodrigues.



Fuente: [www.mauritius-pol90.com](http://www.mauritius-pol90.com).

### **3.1.2. *Onitsha*: sueño africano**

*Onitsha* se inicia con una sencilla dedicatoria: «à la mémoire de M.D.W. Jeffreys». El Dr. M.D.W. Jeffreys (1891-1975) nació en Johannesburgo, y realizó numerosos estudios geológicos, botánicos, zoológicos y antropológicos por toda África, destacando los dedicados a Nigeria, donde vivió muchos años. Allí trabajó para el gobierno británico, en la construcción del ferrocarril, más tarde como soldado, y posteriormente en funciones administrativas y judiciales. Dada la importancia que tiene el hecho de dedicarle un libro, cabe suponer que fuera una persona muy admirada por el escritor.

La obra está dividida en cuatro capítulos bien delimitados y definidos por parte del narrador, dado que a cada uno de ellos le asigna un nombre cuyo referente común es la coordenada espacial. Desde el punto de vista estructural la novela se presenta segmentada de la siguiente manera:

- I. *Un long voyage* ..... veintidós páginas
- II. *Onitsha* ..... noventa y una páginas
- III. *Aro Chuku* ..... cien páginas
- IV. *Loin d'Onitsha* ..... veintidós páginas

*Onitsha* contiene varias historias que tienen como denominador común el viaje. El niño Fintan, emprendiendo un viaje iniciático, va a África a encontrarse con su padre, que trabaja en Nigeria. Maou, su madre, lo acompaña para reencontrarse con su marido Geoffroy Allen, que aún no conoce a su hijo; para ella, el viaje pasa de la esperanza a la decepción, puesto que el hombre que encuentra en Onitsha ha cambiado, y el colectivo de la sociedad colonial inglesa le resulta desagradable. Geoffroy se había desplazado previamente a África para poder investigar sobre un tema que le apasionaba y le obsesionaba desde joven: el final del imperio meroita y el posible éxodo hacia el valle

del Níger de sus últimos integrantes. El lector inicia, junto con los protagonistas, un largo viaje, cuyo destino da nombre a la obra: la ciudad de Onitsha, un espacio que, siendo real, es integrado por el narrador en el mundo de los sueños.

El título del primer capítulo, *Un long voyage*, está tomado de la historia que un día Fintan, a bordo del barco, decide escribir y que titula *UN LONG VOYAGE*: «*Alors il s'enfermait dans la cabine sans fenêtre, il allumait la veilleuse, et il commençait à écrire une histoire sur un petit cahier à dessin, avec un crayon gras. Il écrivait d'abord le titre, en lettres capitales: UN LONG VOYAGE*» (55-6).

Durante la travesía en el *Surabaya*, el narrador se vale de Fintan para relatar otro largo viaje, el de Esther. Esther es el nombre de una de las protagonistas de *Étoile errante*, libro con el que *Onitsha* forma un díptico. Es miembro de la comunidad judía que, huyendo de la barbarie nazi, se refugia en Saint-Martin, la misma localidad alpina que sirve de refugio a Maou y Fintan, en peligro por la nacionalidad británica de Geoffroy. Esther y Fintan se hacen íntimos amigos, de manera que descubrirán juntos la naturaleza que los rodea, y el amor adolescente.

Es evidente la superposición de historias: un viaje dentro de otro viaje. Si Fintan es protagonista del viaje que relata el narrador, Esther es la protagonista del viaje imaginario que relata Fintan. Si el barco que traslada a Fintan se llama *Surabaya*, el hipotético navío que traslada a Esther se llama *Níger*, como el río. Para no confundir al lector, el narrador utiliza mayúsculas para presentar el relato escrito por Fintan.

Esta primera parte comprende desde la página trece a la sesenta y seis; a su vez está dividida en seis subcapítulos cuya extensión es homogénea y que el narrador no enumera ni subtitula, pero que el lector identifica debido a la presentación en la página. El tema central de esta primera parte es el viaje que realizan Maou y Fintan desde Marsella hasta Onitsha, donde se encuentra el cabeza de familia, Geoffroy Allen. La primera etapa del viaje es de Marsella a Burdeos en tren, y es irrelevante; la segunda y más importante etapa es la que cubre el trayecto de Burdeos a Onitsha.

El relato se inicia con la descripción del navío *Surabaya*, que abandona las aguas del estuario de la Gironde para dirigirse hacia la costa oeste de África; el ambiente de cortesía que se respira en la primera parte del viaje, con mayoría de viajeros europeos, contrasta con la algarabía que se percibe a medida que va avanzando paralelo a la costa africana, una vez que pasajeros de las diferentes etnias que pueblan los países ribereños van subiendo al barco. El barco es un microcosmos con numerosos viajeros y con una tripulación que, a medida que surca el mar, vamos conociendo a través de sus conversaciones, encuentros y fiestas organizadas. Entre los pasajeros que hacen el trayecto de Burdeos a Nigeria, están Fintan y su madre Maou.

El largo viaje iniciado por Fintan será el mismo que un día emprendiera Le Clézio<sup>117</sup> de niño, a la edad de ocho años, junto con su madre y su hermano para reencontrarse con su padre, a quien no conocía, y que trabajaba como médico en Ogoja, un pueblo situado muy cerca de Onitsha. La Segunda Guerra Mundial lo había mantenido separado del resto de la familia, muy a su pesar. Le Clézio trasladará a la ciudad de Onitsha todas las experiencias y vivencias que tuvo de niño, durante los casi dos años que permaneció en Ogoja. Estas experiencias marcaron enormemente la personalidad del autor, dado el choque cultural y el carácter de viaje iniciático que supuso para él.

El narrador no sólo se limita a contar la historia y experiencias de los personajes. La naturaleza, los parajes y entorno a lo largo del viaje no pasan desapercibidos dada la sensibilidad que manifiesta en relación con entorno natural: el cielo, el mar, el viento, los pájaros, las gaviotas, todo forma parte de la vida: «*Le ciel et la mer étaient d'un bleu intense, presque violet. L'air était immobile, c'est-à-dire que le navire devait avancer à la même vitesse. Quelques mouettes volaient lourdement au-dessus du pont arrière*» (14).

Con el fin de mantener más activa y viva la atención, el narrador se vale de cortes en el relato que sirven para presentar los diferentes episodios de la vida de los

---

<sup>117</sup> Le Clézio, J. M. G. (2004), *op. cit.*

personajes. Rompe el ritmo del relato con preguntas que le retumban y encuentran eco en la mente de Fintan. A través de estos ecos, preguntas, reflexiones y monólogos vamos reconstruyendo los hechos y la Historia, que son las piezas de las que dispone el lector para configurar el relato.

Son muchas las alusiones que Fintan hace a su infancia, la cual puede considerarse un reflejo de la del propio autor. Durante los momentos de insomnio en el navío Surabaya nos va lanzando, en pequeñas dosis, los recuerdos y experiencias que tuvo de niño, retazos que el lector deberá ir recogiendo para poder recomponer los hechos.

Las cartas y escritos de Maou nos permiten descubrir, de forma poética, sus sentimientos de entrega total a su marido, del que lleva separada al menos ocho años: *«Geoffroy, tu es en moi, je suis en toi. Le temps qui nous a séparés n'existe plus. Le temps m'avait effacé [...]. C'est pour toi que j'ai fait ce voyage»* (30). De manera que su sueño no es otro que el de poder un día reencontrarse con él, de ahí que realice este viaje con gran ilusión y con la esperanza de que todo va a ir bien: *«...et moi maintenant dans le silence et le désert de la mer, il me semble que je remonte aussi le temps pour retrouver la raison de ma vie, là-bas, à Onitsha»* (31).

A su vez, Geoffroy también anhela el reencuentro familiar, de manera que en las cartas que envía a Fintan y a Maou les describe su entorno africano de forma atractiva, enfatizando lo que le resulta exótico. La casa tiene especial relevancia, por lo que supone como lugar central de la vida familiar y como referencia personal en un país tan alejado y diferente de Francia:

*La grande maison en bois, avec son toit de tôle peint en blanc, la varangue et les massifs de bambous. Et ce nom bizarre, Ibusun, Geoffroy avait expliqué ce que ça voulait dire, dans la langue des gens du fleuve: l'endroit où l'on dort. C'était là qu'on allait vivre toute la famille de Geoffroy. Ce serait leur maison, leur patrie* (31).

El choque cultural que va a vivir Fintan comienza ya en el *Surabaya*, donde se puede percibir el distinto comportamiento que tienen los pasajeros europeos y los africanos que van subiendo en los puertos del itinerario: «...*tout le pont avant du Surabaya était occupé par les noirs accroupis qui frappaient à coups de marteau les écoutilles, la coque et les membrures pour arracher la rouille*» (41).

Como preludio de lo que van a vivir en Onitsha, Fintan y Maou observan que los nativos africanos tienen un *status* social inferior al de los europeos, de manera que ocupan espacios marginales en el barco, al mismo tiempo que se ven obligados a trabajar para costearse el viaje, mientras los europeos se burlan de su manera de hablar: «*Pourquoi font-ils ça?*» avait demandé Fintan. «*Pauvres gens*», avait dit Maou. Elle avait expliqué que les noirs travaillaient à dérouiller le bateau pour payer leur voyage et le voyage de leur famille jusqu'au prochain port» (41).

El narrador manifiesta de esta forma la crítica a una sociedad clasista y racista. Busca sensibilizar al lector a través de Maou y Fintan, quien se siente agredido al recordar la mirada de los pasajeros de raza negra; una mirada, aunque brillante, llena de reproches hacia una sociedad insensible ante las injusticias: «*Fintan en ressentit une telle colère et une telle honte qu'un instant il voulut retourner dans le salon des premières. C'était comme si, dans la nuit, chaque noir le regardait, d'un regard brillant, plein de reproche*» (64).

El autor, tan sensibilizado con el respeto a la alteridad y a sociedades más naturales y menos sofisticadas, se vale de este momento para evidenciar la diferencia de clases sociales y el racismo, lacras de una sociedad civilizada que no respeta a grupos sociales menos evolucionados, o con otros valores muy diferentes, que no potencian la opulencia, la apariencia, la ostentación, etc.

El capítulo finaliza con la llegada del *Surabaya* a Port Harcourt, donde espera Geoffroy para trasladar a Maou y Fintan a Onitsha. El niño se siente desconcertado ante la presencia de un desconocido que es su padre, y que le hace un recibimiento frío. En la primera parte, alternando vida y recuerdos, el narrador nos presenta a los protagonistas

y a otros personajes que desfilan por la obra, al mismo tiempo que conocemos la motivación del trayecto que ocupa todo el primer capítulo. El tono del relato es amable, como las relaciones entre los personajes, porque predomina la ilusión y la esperanza ante el reencuentro familiar y ante las nuevas posibilidades que ofrece la perspectiva de vivir en África. La única nota discordante es la constatación de las duras condiciones de viaje que soportan los negros que van en el barco, hecho del que se sirve el narrador para denunciar el racismo imperante.

El título del segundo capítulo del relato es *Onitsha*, lugar de destino de Fintan y Maou. Está dividido en quince subcapítulos que el autor ni titula ni enumera. El mismo número de subcapítulos, quince, tiene el tercer capítulo, titulado *Aro Chuku*, un topónimo próximo a Onitsha. Sobre ambos capítulos recae el mayor peso en lo que a extensión se refiere, exactamente noventa y una páginas dedicadas a la segunda y cien páginas a la tercera. Debido a esta similar extensión y a que la historia presenta una gran unidad narrativa, he creído conveniente hacer el análisis del discurso conjuntamente. En estos dos capítulos, el tiempo se prolonga lo que dura la estancia de Maou y Fintan en Onitsha.

A su vez, diseminado a lo largo de ambos capítulos y en el cuarto, titulado *Loin d'Onitsha*, se intercala un texto de cincuenta y cinco páginas, distribuido en ocho capítulos, presentado con un margen izquierdo de mayor tamaño que el resto del texto y con algunos símbolos gráficos. Esta presentación no entorpece el ritmo de comprensión y lectura. Se puede leer de forma independiente, de la misma manera que si en algún momento el lector decide prescindir de este texto intercalado, puede igualmente comprender el relato.

El segundo capítulo comienza con alusiones a efectos de la naturaleza. Onitsha recibe a los protagonistas con relámpagos que anuncian una tormenta, como si el narrador ya quisiera adelantarnos malos presagios: «*Fintan guettait les éclairs. Assis sous la varangue, el regardait le ciel du côté du fleuve, là où l'orage arrivait. Chaque*

*soir était pareil. Au coucher du soleil, le ciel s'obscurcissait à l'ouest, du côté d'Asaba, au-dessus de l'île Brokkedon» (69).*

De entrada Onitsha no parece ser el lugar imaginado y tantas veces soñado por Maou, quien recurriendo a la analepsis, nos refiere las esperanzas que había depositado en este lugar. Poco a poco el narrador nos va introduciendo en este nuevo espacio haciéndonos partícipes de las costumbres y forma de vida de sus habitantes. Con mirada retrospectiva y nostálgica, Maou va recordando momentos y situaciones en los que Geoffroy era otro. El narrador sigue utilizando la tercera persona. Nos habla del matrimonio de Maou, del embarazo de ésta y del nacimiento de Fintan, aportando fechas y delimitando la historia para que el lector se sitúe en las coordenadas espacio-temporales. Asimismo, se vale de estos recuerdos para presentar dos mundos opuestos, dos continentes, Europa y África, separados por la cultura, y con una relación de dominante y dominado, algo que parece retumbar constantemente en la conciencia del autor.

A este nuevo espacio con el que tendrán que familiarizarse los recién llegados pertenece un niño, Bony, símbolo de libertad, a través del cual el narrador quiere transmitirnos la necesidad del respeto a la naturaleza; Bony representa la conciencia que nos recuerda la pérdida de valores de nuestra sociedad:

*Fintan avait attaqué les termitières l'une après l'autre, avec sauvagerie [...] Il ne savait plus trop ce qu'il faisait. C'était pour oublier, peut-être pour détruire. Pour réduire en poudre sa propre image [...]. Bony était arrivé. Une dizaine de termitières étaient éventrées [...]. Bony l'avait regardé. Jamais Fintan ne pourrait oublier ce regard-là [...] Pendant des semaines Bony n'était plus venu à Ibusun (81).*

Si en el primer capítulo queda esbozado el tema del racismo y del abuso de poder, al exponer la situación de los negros en el *Surabaya*, en el segundo capítulo lo desarrolla más, al presentarnos un caso concreto de abuso por parte de las autoridades coloniales hacia un grupo de forzados negros, tratados como esclavos, peor que

animales. El narrador busca, por encima de todo, sensibilizarnos en contra de la colonización y del sometimiento de un grupo humano por parte de otro:

*Maou ne pouvait pas quitter des yeux le groupe de forçats qui commençaient à creuser la terre, à l'autre bout du jardin. Les gardes les avaient détachés de la longue chaîne, mais ils restaient entravés par les anneaux autour de leurs chevilles. A coups de pioche et de pelle, ils ouvraient la terre rouge, là où Simpson aurait sa piscine (84).*

Fintan pasa los días en contacto con la naturaleza; su madre se ocupa de darle una formación académica, como en su día recibiera el escritor por parte de su progenitora. Existe un estrecho paralelismo entre Maou y la madre del autor, así como entre Fintan y Le Clézio:

*Fintan allait de plus en plus loin, à l'aventure. Quand il avait fini de travailler l'anglais et le calcul avec Maou, il s'élançait à travers le champ d'herbes, il descendait jusqu'à la rivière Omerun (O.104).*

*Nous n'allions pas à l'école. Nous n'avions pas de club, pas d'activités sportives, pas de règles, pas d'amis au sens que l'on donne à ce mot en France ou en Angleterre (L'Africain, p. 20).*

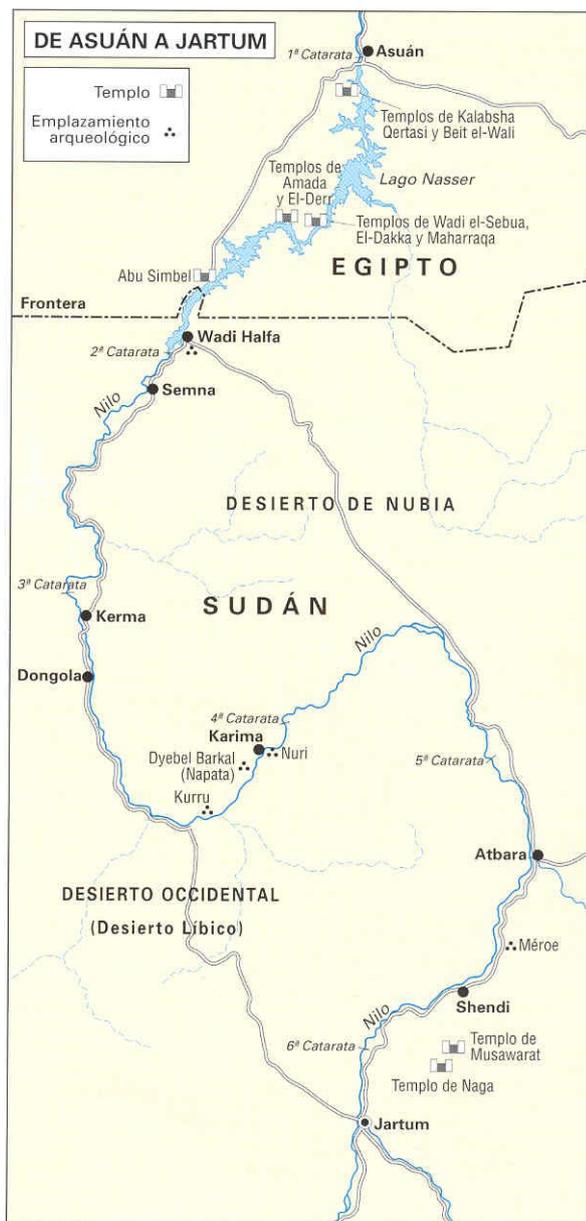
*Alors les jours d'Ogoja étaient devenus mon trésor, le passé lumineux que je ne pouvais pas perdre. Je me souvenais de l'éclat sur la terre rouge, le soleil qui fissurait les routes, la course pieds nus à travers la savane jusqu'aux forteresses des termitières, la montée de l'orage le soir, les nuits bruyantes, criantes, [...]. Toute cette chaleur, cette brûlure, ce frisson (L'Africain, p. 21).*

En el escenario infantil en el que habitualmente se mueve Le Clézio nos encontramos con Oya, una adolescente que vive muy ligada al río por lo que Bony la considera «*la mère des eaux*» (90). Oya sirve de iniciación al sexo para Bony y Fintan, al mismo tiempo que es el nexo de unión entre la realidad y el mundo imaginario de Geoffroy, pues la considera heredera directa del pueblo de Meroë, junto con su pareja Okawho.

En un intento de acercar experiencias, sueños e ideales se enmarca la conversación que mantienen Geoffroy y Fintan, de la que se sirve el narrador para introducir al lector la historia de la reina de Meroë. A través de la mirada focalizadora de Fintan, el lector puede seguir el trazado de la supuesta ruta que un día siguió el pueblo de Meroë<sup>118</sup> con su reina al frente, en un viaje comparable a un éxodo, que es contado de forma discontinua y en corpus tipográfico a lo largo del segundo, tercero y cuarto capítulos.

---

<sup>118</sup> Este topónimo hace referencia a una ciudad situada en territorio nubio (Sudán) en la que se conservan ruinas que nos remiten a un pasado de esplendor. En un principio, sus habitantes los kushitas, estaban asentados en torno a la Cuarta Catarata del Nilo. Cuando su capital Napata fue devastada por Psamético II, en el año 591 a. C., sus reyes se trasladaron a Meroë, ciudad situada junto a la Sexta Catarata del Nilo. A partir de este momento, sus habitantes son conocidos como meroitas. El momento de mayor esplendor coincide con las buenas relaciones que mantuvieron con los romanos que ocupaban las tierras egipcias. A ellos les pagaban tributo, al mismo tiempo que desarrollaban un floreciente comercio de especias y productos exóticos, entre otros. Su decadencia fue paralela a la del Imperio Romano, hasta que fueron atacados por sus vecinos, los habitantes de Aksum (en la actual Etiopía) en el siglo IV d. C.



Mapa de Egipto y Sudán con la localización de Meroë en la zona de Nubia.

Fuente: *Egiptomanía*, nº 90. Ed. Planeta de Agostini. Barcelona. 1997.

Elige el autor *Aro Chuku* para dar nombre al tercer capítulo. Esta localidad, «*dernier lieu du culte d'Osiris*» (197), es un espacio mítico cargado de simbolismo y de leyendas que el lector irá descubriendo paulatinamente. La obsesión por conocer este lugar que relaciona con el éxodo meroita, produce en Geoffroy un distanciamiento no solamente a nivel laboral, sino también familiar que el narrador aprovecha para presentarnos en contraposición a Maou, quien, a pesar de las adversidades y contratiempos que encuentra en su nueva vida, se acerca a las gentes del lugar y a sus costumbres.

Llega el momento en que Geoffroy recibe una carta de despido de la «United Africa Company». La familia se encuentra en una encrucijada ante la que tienen que tomar una decisión importante: volver a Europa. Sin embargo, Geoffroy no quiere dejar África sin antes visitar Aro Chuku. Primeramente va Fintan acompañando a Bony, en una especie de viaje-huida que parece presagiar su marcha de Onitsha. Poco más tarde, Geoffroy realiza el mismo viaje acompañado de Okawho, culminando de esta manera un sueño perseguido durante muchos años. Sin embargo, el viaje queda ensombrecido porque Geoffroy cae enfermo de malaria, hasta el punto que cree morir: «*tout est terminé. Il n'y a pas de paradis*» (225). Lo que realmente termina en este momento es el sueño africano de Meroë, mientras se produce en Geoffroy una especie de resurrección que le permite emprender un viaje que adquiere carácter iniciático al darle una segunda oportunidad de comenzar una nueva vida lejos de África.

La decisión de volver a Europa, aunque dejando una puerta abierta de vuelta hacia el norte de Egipto o Sudán en busca de la nueva Meroë, se acelera ante hechos que se van produciendo en Onitsha, como la cruenta represión de la revuelta de los esclavos, y otros abusos de poder, que van presagiando la guerra de Biafra, que se desencadenará años después. Oya y Okawho, junto con su hijo Okeke, protagonizan otro viaje, también de huida, al amanecer.

Se cierra el capítulo con la llegada de Geoffroy, Maou y Fintan a Port Harcourt donde les espera el barco llamado *Amstelkerk* que los llevará a Europa, donde de nuevo los protagonistas, sobre todo Fintan, van a sufrir un choque cultural.

*Loin d'Onitsha* es el título del último capítulo de la obra, en el que se relata la vida de la familia en Europa, incluidas la muerte de Geoffroy al cabo de varios años, y el nacimiento de Marima, hermana de Fintan. Este capítulo se diferencia de los anteriores, no solamente por su extensión, veintidós páginas, sino también por ser el único cuyos subcapítulos tienen título en los que se precisan estación y año: *Bath Boys' Grammar School, automne 1968, Hiver 1968, y Printemps 1969*.

La vida ha cambiado radicalmente para los protagonistas. Existe una toma de conciencia del pasado desde un espacio diferente. Son constantes las alusiones a un tiempo que ha quedado atrás, imposible de desvincular del presente que, por otro lado, es doloroso, pues en Nigeria están en plena guerra. Sobre la memoria de Fintan planea el bombardeo de Onitsha y el destino que hayan podido sufrir Bony y los demás amigos africanos.

El mismo corpus que utiliza el narrador para presentar la historia del pueblo meroita, será el que presente al lector para comunicarle, a través de una carta que Fintan dirige a su hermana Marima, salvando una elipsis de veinte años, que nunca ha olvidado Onitsha, que quiere compartir con ella el espacio y los acontecimientos que vivió allí, como si pretendiera descargarse y despojarse de tanto recuerdo, de tanto dolor ante la situación del momento.

Fintan recuerda a su hermana que ha sido engendrada en Onitsha, lo cual la convierte en africana, según la leyenda nativa. Es una manera de invitar a Marima a servir de vínculo entre Europa y África, dando así continuidad a una historia cuya primera parte ha vivido Fintan. Le duele que se esté produciendo este desenlace trágico en la tierra que le sirvió de marco iniciático a la naturaleza en estado puro, a la amistad sin condiciones, al sexo, etc. Posicionado en otras coordenadas temporales y espaciales,

siente que no puede hacer nada, que ha roto todos sus lazos con el continente africano, pero deposita sus esperanzas en su hermana.

Las guerras están muy presentes en este relato, guerras que condicionan la vida de los personajes. La Segunda Guerra Mundial separa al grupo familiar, obligando a Geoffroy a permanecer en Nigeria, y haciendo que Maou y Fintan se tengan que refugiarse en un pueblo de los Alpes provenzales hasta que la contienda finalice. El relato se cierra con la guerra de Biafra de fondo. Se mencionan otras batallas en el libro, como la que protagonizaron los aksumitas contra los kushitas de Meroë, provocando el supuesto éxodo del pueblo meroíta. O el ataque protagonizado en 1901 por las tropas británicas para destruir el oráculo de Aro Chuku, dando lugar a una auténtica carnicería. El autor coloca, pues, las guerras como fondo de los acontecimientos del ser humano de todas las épocas, poniendo de relieve su implacable poder destructivo.

### **3.1.3. *Étoile errante*: trayecto y tránsito**

El libro comienza con una dedicatoria que produce desasosiego: *Aux enfants capturés*. Una vez leído el relato podemos interpretarla con todo el dramatismo que contiene. Se refiere a los niños atrapados por las guerras, consecuencia de decisiones tomadas por adultos, que en ningún momento tienen en cuenta a los niños, de manera que pasan a ser los grandes olvidados de los conflictos<sup>119</sup>.

A continuación transcribe la estrofa de una cancioncilla, de cuyo primer verso ha tomado el título del libro:

Estrella errante  
Amor pasajero

---

<sup>119</sup> «Je ne sais pas pour le prix Nobel, mais je sais ce dont j'aimerais parler publiquement. J'aimerais parler de la guerre qui tue les enfants. C'est, pour moi, la chose la plus terrible de notre époque. La littérature est aussi un moyen de rappeler cette tragédie et de la remettre sur le devant de la scène [...] on devrait marquer toutes les statues d'enfants d'une grosse tache rouge à la place du cœur pour rappeler qu'à chaque instant, quelque part en Palestine, en Amérique latine, en Afrique, un enfant est tué par balles. On ne parle jamais de ça! ». Chanda, Tirthankar (2001): *Label France*, n° 45.

Sigue tu camino  
Por mares y tierras  
Quebra tus cadenas  
*(Chanson péruvienne)*

La estructura de la obra presenta cinco capítulos; cuatro de ellos están titulados con nombres propios de mujeres, y uno hace referencia al hijo de una de ellas. El texto está distribuido de la siguiente manera:

- I. *Hélène* ..... ciento veinticuatro páginas
- II. *Esther* ..... setenta y siete páginas
- III. *Nejma* ..... sesenta y nueve páginas
- IV. *L'enfant du soleil* ... veintinueve páginas
- V. *Elizabeth* ..... veintitrés páginas

El número de páginas que comprende cada capítulo no ha sido distribuido de forma equitativa. El narrador dedica un mayor número de páginas a *Hélène*, al que hay que sumar el de *Esther*, pues los dos nombres corresponden a la misma protagonista.

A su vez, hay subcapítulos que llevan un título referido a coordenadas espacio-temporales:

*Saint-Martin-Vésubie, été 1943*  
*Festiona, 1944*  
*Port d'Alon, décembre 1947*  
*Camp de Nour Chams, été 1948*  
*Ramat Yohanan, 1950*  
*Montréal, rue Notre-Dame, hiver 1966*  
*Nice, été 1982, Hôtel de la Solitude*

A partir de estos lugares y fechas, percibimos que estamos ante un relato de errancias que tienen como origen la Segunda Guerra Mundial y, concretamente, la persecución sufrida por los judíos. La solución que la comunidad internacional ofreció para poner fin al genocidio del pueblo judío fue instalarlos en la zona de Oriente Medio en la que actualmente se encuentra el Estado de Israel, originando de esta manera un conflicto aún por resolver, puesto que dicha solución implicaba la expulsión del pueblo

palestino de las tierras que iban a ser ocupadas por los judíos. Una parte optó por emigrar a Transjordania, que posteriormente pasaría a ser Jordania, mientras que una comunidad muy numerosa de palestinos optó por quedarse en su tierra, Cisjordania, aunque en condiciones infrahumanas, malviviendo en campos de refugiados.

El primer capítulo se titula *Hélène* y tiene dos subtítulos: *Saint-Martin-Vésubie, été 1943* y *Festiona, 1944*. Saint-Martin-Vésubie es una pequeña localidad, situada en los Alpes Marítimos, en la frontera franco-italiana, que en plena Segunda Guerra Mundial se convierte en refugio de judíos y otros colectivos perseguidos por los nazis. Entre ellos se encuentra una adolescente de trece años llamada Esther, nombre judío que debe esconder para pasar a llamarse *Hélène*. El capítulo se titula *Hélène* para dejar constancia de que se vive una época de clandestinidad; con el fin de evitar confusiones, la llamaremos siempre por su auténtico nombre, Esther. Su padre, judío, comunista y miembro del maquis, le transmite la esperanza de salir algún día de esta situación clandestina para llegar a la Tierra Prometida, Eretz Israël<sup>120</sup>, donde poder vivir en paz y armonía.

Ahora bien, el tiempo que Esther pasa en Saint-Martin-Vésubie lo recordará siempre con nostalgia. Junto con los demás niños allí refugiados o nativos, disfruta de la naturaleza que los rodea. El sufrimiento y tristeza que seguramente se respiraba en Saint-Martin pasa siempre por el tamiz de la mirada de los niños, de manera que el narrador, al reflejar el bullicio de los niños, sus carreras por la plaza del pueblo y sus gritos de júbilo, es capaz de transmitir al lector momentos de alegría y felicidad: «*Vers le soir, la place s'animait, les gens arrivaient de toutes les rues de Saint-Martin [...]. Les enfants courraient à travers la place, ils s'amusaient à bousculer les filles, ou bien ils jouaient à cache-cache derrière les arbres*» (24).

J.M.G. Le Clézio<sup>121</sup> también se refugió durante la guerra en un pueblo cercano a Saint-Martin-Vésubie, junto con su madre, su hermano y los padres de su madre,

---

<sup>120</sup> Significa Tierra de Israel, el nombre clásico de Palestina en la literatura judía. Eisenberg, Josy (1970): *Une histoire des juifs*. C. A. L., Paris.

<sup>121</sup> Le Clézio, J. M. G. (2004), *op. cit.*

mientras su padre permanecía en Nigeria, ejerciendo de médico, sin poder salir de allí. Tristan, uno de los personajes, bien podría ser el *alter ego* del propio autor, dadas las afinidades existentes entre ambos, aunque salvando la distancia temporal que impone la oposición realidad-ficción, pues en esa época el escritor apenas tenía tres años.

Como hemos mencionado anteriormente, *Étoile errante* forma un díptico con *Onitsha*. Esther protagoniza el relato titulado *UN LONG VOYAGE*, que escribe Fintan, quien a su vez es el equivalente de Tristan; Maou puede ser el trasunto de Mme. O'Rourke, la madre de Tristan. En numerosas ocasiones, durante su estancia en *Onitsha*, Maou recuerda el tiempo que pasó en Saint-Martin.

La religión jugará un papel muy importante en este relato. Están representadas las tres grandes religiones: cristiana, judía y musulmana. El primer contacto que Esther tiene con la religión es una romería cristiana, a la que asiste con permiso de sus padres. A partir de este momento encuentra refugio en la judía, que le produce una paz interior donde no hay cabida para el miedo, ni para el dolor, porque todo queda disipado con la oración. Cada vez que Esther visita la sinagoga se produce en ella un encantamiento, fruto de las palabras, cantos y oraciones que allí escucha:

*Plus rien ne pouvait menacer, ni la mort de Mario, ni les Allemands qui étaient en train de remonter la vallée dans leurs blindés, ni même la silhouette haute de son père qui marchait vers la montagne [...], qui disparaissait dans les herbes, comme quelqu'un qui s'enfonce dans la mort (82).*

Con la llegada de los alemanes a Saint-Martin se inicia una nueva etapa para la protagonista. Todos deben abandonar el lugar, con mejor o peor suerte, a través de senderos alpinos, bajo unas condiciones extremas. La tristeza y la angustia ante lo que les espera, se apodera del grupo fugitivo. Atrás quedan los recuerdos del verano: el piano de M. Ferne, el ruido del agua de la fuente en la plaza del pueblo, los baños en el río, la poderosa naturaleza de las montañas de los alrededores que tantos secretos guardan: «...*les garçons et les filles qu'elle connaissait, ceux qu'elle voyait à l'école,*

*qui couraient et criaient dans les rues du villages, ceux qui se baignaient nus dans le torrents, et qui jouaient à la guerre dans les fourrés» (92).*

Hasta que madre e hija llegan a Festiona, lugar de tránsito que será su destino durante cierto tiempo, el narrador describe no sólo el cansancio, la fatiga, la angustia y la incertidumbre que invade a los que huyen, sino también la dureza del camino, el sol abrasador y la lluvia que tienen que soportar.

En el subcapítulo titulado *Festiona, 1944*, Le Clézio nos relata la vida que llevan Elizabeth y Esther en la localidad italiana de Festiona. Les toca pasar un largo y frío invierno, en el que las horas transcurren muy lentamente; todo parece triste en este lugar de acogida. Si Saint-Martin, por ser verano, simboliza la luz, el sol, la alegría, el júbilo, sobre todo por parte de los niños, Festiona, en cambio, por ser invierno, representa un lugar frío, gris, solitario, poco acogedor:

*À Festiona, il n'y avait pas de temps, pas de mouvement, il n'y avait que les maisons grises aux toits de lauzes où traînait la fumée, les jardins silencieux, la brume du matin que le soleil faisait fondre, et qui revenait l'après-midi, qui envahissait la grande vallée (122).*

Madre e hija trabajan en un hotelito a cambio de comida y habitación. A pesar de las austeras condiciones de vida, se sienten afortunadas, pues han sobrevivido a las adversidades. La crudeza de la guerra se muestra a los ojos de Esther cuando se entera de que todos los que no han llegado hasta allí es porque han sido capturados por los alemanes a la entrada de la localidad de Borgo San Dalmazzo y enviados a una muerte segura: *«Après cela, chaque fois qu'Esther entendait le nom de Borgo San Dalmazzo, elle pensait au brouillard qui montait de la rivière, qui effaçait tout, les visages et les corps, qui noyait les noms» (126).*

El segundo capítulo, al que el escritor dedica setenta y siete páginas, se titula *Esther*, el nombre de la misma protagonista que en el primer capítulo. Una vez finalizada la guerra, ya no tiene que esconder su verdadera identidad bajo el nombre falso de Hélène. Como en el capítulo anterior, el narrador ubica al lector en coordenadas

espacio-temporales: *Port d'Alon, décembre 1947*. Esther tiene diecisiete años. Esta vez, el narrador es la propia protagonista, quien en primera persona, relata, mediante analepsis, su largo peregrinaje y cada uno de los lugares por los que ha pasado desde que su madre y ella pudieron abandonar Festiona.

Antes de llegar a Port d'Alon, en las proximidades de Marsella, viven en París, en condiciones infrahumanas, acogidas por Simon Ruben, amigo de su padre: «*D'abord il nous a logées dans un garage, parce qu'il n'était pas sûr que la guerre était finie, et que les Allemands n'allaient pas revenir*» (143). La desesperación llega cuando se les acaba el dinero. Esther se encuentra sin futuro y sin esperanza. Prefiere dejarse morir; deja de comer, no puede casi moverse, llega al borde de la muerte: «*Maintenant, il n'y a plus d'argent, et nous ne savons pas où aller. Il n'y a plus de place pour nous, nulle part*» (144).

Simon Ruben hace todas las gestiones para preparar el viaje de ambas a Jerusalén, ayudado por la Cruz Roja. El movimiento sionista está preparando la proclamación del Estado de Israel, y están dispuestos a acoger a todos los judíos que lleguen. Ellas ponen todas sus ilusiones en ese viaje y en ello invierten todas sus fuerzas. El trayecto entre París y Marsella lo cubren en un tren incómodo y abarrotado de gente. De Marsella se dirigen a Toulon; llevan tanto tiempo viajando que sienten como si el tiempo se hubiera detenido: «*Le temps a cessé d'exister pour nous. Nous voyageons, nous sommes dehors depuis si longtemps, dans un monde où il n'y a plus de temps*» (147). En este viaje Esther conoce a Jacques Berger, que se convertirá en un compañero inseparable. Ambos llegarán juntos a la tierra prometida y será el padre de su hijo.

En Port d'Alon, esperan al barco que los traslade a Palestina. Durante el tiempo que permanecen en la playa, convertida en campo de refugiados, la protagonista nos hace partícipes de todo cuanto percibe, el aire, el viento, el olor de los pinos, los insectos, el mar; se le agolpan los recuerdos de infancia. Es un momento crucial en su vida: la incertidumbre, el miedo, las guerras, todo ha quedado atrás.

El barco *Sette Fratelli* es el encargado de trasladarlos a Israel, no sin problemas de tipo burocrático. La mayoría de los pasajeros son niños, todos han sufrido la guerra y huyen de sus consecuencias. Muchos de ellos están enfermos y agotados. El barco es detenido y los pasajeros son llevados al Arsenal de Toulon, una especie de prisión, lo que pone a prueba su fortaleza física y psíquica. De las autoridades internacionales depende que se eliminen las trabas que impiden continuar el viaje. Una vez superadas las barreras burocráticas que impiden zarpar al barco, los viajeros suben al *Sette Fratelli* con la esperanza de realizar una travesía sin problemas. Cuando finalmente avistan la tierra palestina, el barco se llena de júbilo, mientras los pasajeros gritan Eretz Israël. Desembarcan y, de nuevo, una playa los acoge hasta darles una ubicación definitiva. Es inevitable que recuerden por qué están allí; ellos no habrían llegado a la Tierra Prometida si no hubiera mediado una guerra xenófoba y genocida, que ha dejado miles de muertos en el camino:

*Nous marchons sur les morts disait Esther. Elle pensait à tous ceux qui étaient morts ailleurs, oubliés, abandonnés, tous ceux que les soldats de la Wehrmacht chassaient dans les montagnes, dans la vallée de la Stura, ceux qu'on avait enfermés dans le camp de Borgo San Dalmazzo, et qui n'étaient jamais revenus. [...] Les pierres blanches brillaient ici, elles étaient les ossements de ceux qui avaient disparu (207).*

La siguiente etapa es Jaffa; los recién llegados montan en camiones camino de Jerusalén pasando por Tel-Aviv; su playa acogedora les sirve de refugio. En el camino se cruzan con tropas británicas que abandonan las tierras que habían defendido bajo el *status* de protectorado británico. Es un día histórico, 14 de mayo de 1948, pues se proclama el Estado de Israel, pero no de forma pacífica; la revuelta palestina estalla. Todos los judíos se suman a la fiesta para celebrar lo que algunos habían considerado que sería inalcanzable, y que habían perseguido durante siglos.

Finalmente, un camión traslada a Elizabeth y Esther hasta Jerusalén. La nueva realidad salta con crudeza ante sus ojos: llegan a unas tierras que las personas que las habitaban hasta ahora tienen que abandonar. Hay un cambio de papeles: los antiguos

refugiados judíos dejan de serlo para originar nuevos refugiados, en esta ocasión árabes. En el trayecto, en una de las paradas que hace el camión que traslada a las protagonistas, Esther queda sorprendida al ver la multitud de gente que se desplaza a pie a lo largo de la ruta:

*Elle a vu une colonne de réfugiés. Une femme s'est penchée à côté d'elle. Des Arabes. [...] les réfugiés marchaient sur le bord de la route le long des camions. Ils étaient une centaine, peut-être davantage, seulement des femmes et de jeunes enfants. Vêtues de haillons, pieds nus, la tête enveloppée dans des chiffons [...] Certaines portaient des fardeaux sur leur tête. D'autres avaient des valises, des cartons ficelés. [...] Il y avait un silence pesant, un silence mortel sur ces visages pareils à des masques de poussière et de pierre. Seuls les enfants regardaient, avec la peur dans leurs yeux (218).*

Éste es uno de los momentos claves de la narración del libro. Inesperadamente, una adolescente palestina se dirige hacia Esther y, sin mediar palabra, saca un cuaderno de pastas negras de cartón; sobre la primera página escribe el nombre de NEJMA en letras mayúsculas, y a continuación entrega el cuaderno a Esther para que ella escriba el suyo; finalmente, como quien guarda el mejor tesoro, coge el cuaderno y se aleja. Se trata de dos vidas que se cruzan; sus destinos son opuestos, pero tienen en común que son errantes:

*Soudain, de la troupe se détacha une très jeune fille. Elle marcha vers Esther.[...] La jeune fille s'approcha d'elle jusqu'à la toucher. [...] Elle ne parlait pas, elle ne demandait rien [...] Puis, de la poche de sa veste elle sortit un cahier vierge, à la couverture de carton noir, et sur la première page, en haut à droite, elle écrivit son nom, comme ceci, en lettres majuscules: NEJMA. Elle tendit le cahier et le crayon à Esther, pour qu'elle marque aussi son nom. Elle resta un instant encore, le cahier noir serré contre sa poitrine, comme si c'était la chose la plus importante du monde. Enfin, sans dire un mot, elle retourna vers le groupe des réfugiés qui s'éloignait (219).*

El encuentro entre Esther y Nejma es fortuito, de manera que nunca más se volverá a producir. Habrá bastado el intercambio de miradas y de nombres para saber que cada una tiene una misión encomendada. Separadas por la guerra, será el recuerdo lo único que las una, y cada una representará, como simbolizan sus nombres, la estrella que guía a su pueblo. Se trata de dos estrellas errantes.

El tercer capítulo toma el nombre, como en los anteriores, de la protagonista, en este caso *Nejma*. El marco espacial que se presenta en el subtítulo es radicalmente diferente de los anteriores: *Camp de Nour Chams, été 1948*. Se trata de un campo de refugiados palestinos<sup>122</sup> en el que se instala Nejma, que tiene la sensación de que han sido abandonados por la comunidad internacional: «*les Nations unies nous abandonnent, ils ne vont plus nous donner de nourriture, ni de médicaments, et nous allons tous mourir. [...] Ainsi en ont décidé les étrangers, pour que nous disparaissions à jamais de la surface de la terre*» (225).

Nejma toma el papel de cronista que cuenta al lector lo que sucede en el campo, al tiempo que expresa sus sentimientos y los de las personas que la rodean. La joven palestina escribe en primera persona; presenta el capítulo como si de sus memorias se tratara:

*Ceci est la mémoire des jours que nous avons vécus au camp de Nour Chams, telle que j'ai décidé de l'écrire, moi, Nejma, en souvenir de Saadi Abou Talib, le Baddawi, et de notre tante Aamma Houriya. En souvenir aussi de ma mère, Fatma, que je n'ai pas connue, et de mon père, Ahmad* (223).

Su futuro marido, el Baddawi la anima a que escriba contando todo lo que sucede en el campo, para que se sepa en qué condiciones se ven obligados a vivir y para que nadie se atreva a olvidarlo; lo hace también porque siente que ha adquirido un compromiso tácito con Esther Grève en el momento en que ambas se cruzan:

---

<sup>122</sup> El campo de Nur Chams -en francés Nour Chams- cuenta en la actualidad con unos ocho mil habitantes. Es nombrado en numerosas ocasiones en los medios de comunicación como lugar donde el ejército israelí lleva a cabo frecuentes acciones, en represalia por los atentados que sus habitantes protagonizan contra la población israelí. Nur Chams significa *Luz del Sol*.

*Et pour elle aussi j'ai écrit, pour celle qui a marqué son nom en haut du cahier, sur la route de la source de Latrun, Esther Grève, dans l'espoir qu'elle lira un jour cela, et qu'elle viendra jusqu'à moi. Elle est venue, ce jour-là, et j'ai lu ma destinée sur son visage. Un bref instant, nous étions réunies, comme si nous devions nous rencontrer depuis toujours [...]. Pour cela, j'ai la force d'écrire, malgré la solitude, et la folie qui m'entourent (234-5).*

La protagonista abre el capítulo cuestionándose si el sol brilla para todos; son los primeros días de su estancia en el campo y es evidente el sufrimiento que las decisiones políticas les han generado, mezclado con un fuerte sentimiento de marginación: «*Le soleil ne brille-t-il pas pour tous?*» (223). Cierra el capítulo ofreciendo una respuesta poco tranquilizadora, pues el sol en este caso abrasa, y ella se encuentra en plena errancia hacia un futuro incierto: «*Le soleil brillait haut dans le ciel, il brillait pour tous. La route n'avait pas de fin*» (292).

En Nur Chams muchas veces domina la desesperación y el abatimiento, hasta el punto de que los refugiados llegan a pensar que el mundo se ha olvidado de ellos: «*On est abandonnés, loin du monde, loin de la vie. Jamais je n'avais ressenti cela avant*» (253). Cuando llegan a Nur Chams, los niños juegan a lo que han vivido, a la guerra. Ellos son las víctimas más inocentes; fruto de su inocencia y espontaneidad, hacen preguntas que les resultan dolorosas a sus mayores, los cuales se ven incapaces de responder: «*Pourquoi ne partons-nous pas? Pourquoi ne retournons-nous pas à la maison? Ils demandaient cela aussi, et maintenant ils ont oublié. Leurs pères et leurs mères détournent le regard*» (256).

La misma mirada que un día presencia la protagonista en la perra blanca en cuyos ojos hay una nube, es la que ahora describe el narrador en los hombres de Nur Chams, reflejo de que se han traspasado los límites de todos los sentimientos; es el vacío:

*Dans les yeux des hommes, il y a une sorte de fumée, un nuage. Cela éteint leur regard, le rend léger, étranger. Il n'y a plus la haine, la colère, il n'y a plus les*

*larmes, ni le désir, ni l'inquiétude. Peut-être est-ce parce que l'eau manque tellement, l'eau, la douceur (256).*

A través de las conversaciones que Nejma mantiene con su amigo Baddawi, el lector va configurando el mapa geográfico y la historia de un pueblo nómada, un pueblo que no ha dejado de estar en continuo movimiento: «*La terre est si âpre et le vent si fort que les hommes fuient comme la poussière*» (257).

Tras dos años de estancia en el campo refugiados de Nur Chams, se acusa el agotamiento de las personas que allí subsisten. Las noticias que llegan al lugar confirman que los combates entre árabes y judíos continúan y que la ciudad de al-Quds<sup>123</sup> ha sido quemada; mientras tanto siguen llegando familias a Nur Chams. Sin embargo se distancia cada vez más la frecuencia con que los camiones de Naciones Unidas les llevan víveres. La muerte acecha en cada recodo del campo:

*Ensuite les rations sont devenues de plus en plus maigres, à cause de tout ce monde qui était entré dans le camp. Maintenant la mort frappait partout [...]. Les enfants ne pouvaient plus s'aventurer loin des maisons, de peur d'être dévorés par les chiens (264-5).*

Toda la negatividad que se concentra en el campo de refugiados, cuya máxima expresión es la muerte, se contrapone a la explosión de vida que representa el nacimiento de la primera criatura, si bien le espera un futuro incierto. La descripción del parto en unas condiciones tan precarias es estremecedora. En medio de tanto dolor y tanta muerte, el nacimiento de una niña trae un poco de esperanza y activa la solidaridad de los propios refugiados. La casa de Nejma y Aamma Houriya cobra vida:

*La vie avait changé, maintenant qu'il y avait le bébé dans notre maison. Malgré le manque de nourriture et d'eau, il y avait un nouvel espoir pour nous. Même les voisins ressentaient cela. Chaque matin, ils venaient devant notre porte, ils apportaient un présent, du sucre, des linges propres, un peu de lait en poudre qu'ils avaient pris sur leurs rations. Les vieilles femmes, qui n'avaient rien à*

---

<sup>123</sup> Al-Quds es el nombre árabe de Jerusalén.

*offrir, apportaient du bois mort pour le feu, des racines, des herbes odorantes*  
(270).

En pleno siglo XX, el narrador nos retrotrae a los peores momentos de la Edad Media al relatar cómo la peste hace acto de presencia en Nur Chams acarreando una muerte masiva. De nuevo focaliza en los niños como víctimas inocentes de las ratas; con ellos desaparecen sus voces; parece que la peste va a acabar con todo lo que queda en Nur Chams. Nejma decide abandonar el campo junto con el Baddawi y la niña huérfana recién nacida. Al comienzo del capítulo, el lector descubre que el viaje iniciado por Nejma es de retroceso. Se trata de un desplazamiento forzado hacia un lugar cerrado y aislado, en el que no cabe la libertad. En el momento en que decide abandonar el campo, la protagonista emprende un nuevo viaje con otras expectativas, acompañada de alguien que la quiere y con la libertad que antes no tuvo. La referencia espacial nada tiene ya que ver con la vivida, se siente libre en plena naturaleza.

Los tres continúan el camino hasta llegar a *le vallé d’Azzoun* donde se asientan tras comprobar que la guerra se ha extendido por los alrededores: *«Ils se sont installés pour rester, au fond de la vallée, la où la rivière faisait un bassin d’eau profonde, bleu comme la mer, que frôlaient les oiseaux»* (287).

Apenas hay referencias de lugar, las únicas que le llegan al lector son a través de las conversaciones de las mujeres que, acompañadas de sus hijos, cruzan el valle huyendo de la guerra. Son fugitivos que caminan de noche y se refugian de día. Le cuentan a Nejma lo que está sucediendo: *«Les femmes racontaient des choses terribles, les villages détruits, brûlés, les bêtes tuées, les hommes prisonniers, ou enfuis dans la montagne, et les femmes et les enfants sur les routes, portant les ballots de nourriture sur leur tête»* (289).

Finalmente, cruzan la frontera de Jordania, para dirigirse a los campos de esta zona. Sin embargo, el panorama que se les presenta es desolador; se cruzan con un grupo de hombres fugitivos que van huyendo de los campos jordanos, donde la gente muere de hambre y enfermedad, siendo los niños sus principales víctimas:

*Ils ont rencontré d'autres fugitifs. C'étaient des hommes, cette fois, qui venaient d'Amman. Ils étaient maigres, brûlés, en haillons. Certains marchaient pieds nus. Ils ont parlé des camps où les gens mouraient de faim et de fièvre. Les enfants mouraient si nombreux qu'il fallait jeter leurs corps dans les canaux asséchés (291).*

Si el resto de los capítulos lleva por título nombres femeninos, el cuarto se titula *L'enfant du soleil*. Contiene dos subtítulos con referencias espacio-temporales muy diferentes: *Ramat Yohanan, 1950* y *Montréal, rue Notre-Dame, hiver 1966*.

Ramat Yohanan es el nombre de un kibutz situado al norte de Israel. El lector debe retomar los hechos para retrotraerse al momento en que Elisabethz y Esther llegan a Jerusalén. Se ha producido un salto en el tiempo de dos años, los mismos que ha durado la historia de Nejma. Es evidente la diferente suerte que han corrido las dos protagonistas.

A pesar de que el entorno les es hostil, pues una batalla encadena otra, Esther y Jacques se entregan a su amor, y van proyectando un futuro juntos en Canadá:

*Nous sommes entrées au kibboutz de Ramat Yohanan au commencement de l'hiver. Jacques était au combat, à la frontière syrienne, du côté de Tibériade. [...] Nous allions nous marier. [...] Jacques voulait étudier la médecine. Nous irions au Canada... (296-7).*

La segunda parte de este capítulo lleva como subtítulo *Montréal, rue Notre-Dame, hiver 1966*. Hay, pues, una elipsis de dieciséis años. Esther nos resume, por analepsis, lo ocurrido desde que sabe que Jacques ha muerto en combate. Su madre la lleva a Haifa, y de allí la envía a Montreal para que estudie medicina. De nuevo se enfrenta a un largo viaje en barco que la lleva a un destino completamente diferente. Allí nace su hijo Michel, al que considera *l'enfant du soleil*, de ahí el título del capítulo:

*J'avais décidé que ce serait mon fils, mon soleil. Mais je faisais semblant de ne pas y avoir pensé. J'avais peur du destin. Je n'osais pas lui dire*

*qu'il serait le soleil. Je lui avais dit, si c'est un garçon, il portera le même prénom que mon père. Michel (321).*

Al cabo de algún tiempo, Esther emprende un nuevo viaje a Israel para quedarse allí a vivir, con el objetivo de mostrar a su hijo Michel la tierra de sus orígenes.

Se cierra la obra con el capítulo dedicado a la madre de la protagonista, *Elizabeth*. Es el más corto, en lo que a espacio textual se refiere. Se sitúa en *Nice, été 1982, Hôtel de la Solitude*, donde Esther espera para lanzar al mar las cenizas de su madre, Elizabeth, que acaba de morir en un hospital.

Con la muerte de Elizabeth, de nuevo por analepsis, Esther evoca el pasado. Parece asumir frente al lector el papel de guía, de manera que hace un recorrido de los lugares que han significado algo en su vida. Datos históricos, acontecimientos, lugares hoy abandonados recobran su valor al ser rememorados por la protagonista.

El narrador cierra el relato de forma circular. Elizabeth elige para morir el mismo lugar en el que murió su marido. Los días anteriores a su muerte le transmite a Esther los recuerdos de su vida recreándose en los momentos felices. Esther no abandona Niza sin antes haber visitado el lugar en el que murió su padre. Allí resurge el dolor y se abre la herida que el paso de la guerra ha sembrado en todos estos rincones; busca entre tanto dolor el origen que acabó con todo, para poder olvidar, borrar y reiniciar una nueva vida, en la que no tenga cabida la errancia.

En resumen, de las tres obras de Le Clézio, *Voyage à Rodrigues* es la que más difiere desde el punto de vista de su estructura narrativa, al estar más próxima a *journal* que a novela propiamente dicha. Se trata de un relato corto, de carácter autobiográfico, cuyo narrador -el propio autor- es uno de los dos protagonistas, siendo el otro su abuelo paterno. El lector percibe que el narrador le transmite sus impresiones a medida que avanza en su recorrido por la isla, dando la sensación de simultaneidad, característica de los diarios.

*Onitsha* y *Étoile errante* son relatos estructurados como novelas, con capítulos bien definidos, a los que el autor asigna un título, y en ocasiones subcapítulos con su correspondiente título, que hace referencia a coordenadas espacio-temporales. Ambas obras contienen elementos autobiográficos: tanto Fintan como Tristan son el *alter ego* de Le Clézio. *Onitsha* presenta la originalidad de tener intercalado un texto que formalmente tiene un aspecto diferente, con el margen izquierdo más amplio, técnica empleada con anterioridad en *Désert*.

Las tres obras se relatan con saltos en el espacio y el tiempo, siempre con la finalidad de esclarecer los hechos contados, de manera que estos vaivenes no entorpecen ni el ritmo ni la comprensión del relato.

*Voyage à Rodrigues* presenta una estructura circular. Se inicia y se cierra con la misma frase, en presente de indicativo, dejando el final abierto, como si para el narrador, la vida fuera la continuación del desfiladero isleño. Sin embargo, aunque parezca contradictorio, el viaje queda cerrado, como en su día la vida de su abuelo. De la misma manera, los viajes que llevan a cabo los protagonistas de *Onitsha* y *Étoile errante* tienen un principio y un final. Son viajes de ida y vuelta, salvo el viaje definitivo que conlleva la muerte. Aun así, la presencia de niños asegura el relevo generacional.

En los tres relatos se reflejan viajes intercontinentales, cuya distancia y duración en el tiempo están en función de quién lo lleva a cabo. Sin embargo, en *Voyage à Rodrigues* el abuelo protagoniza el mismo viaje, de trayecto corto, durante más de cuarenta años.

Cada uno de los viajes protagonizados por los personajes de las tres obras responde a una motivación diferente. El abuelo de *Voyage à Rodrigues* viaja de Isla Mauricio a Isla Rodrigues en busca de un tesoro material. Su nieto, a su vez, realiza un viaje de investigación sobre su abuelo y sus raíces familiares, que encierra la búsqueda de sí mismo, trasladándose de Europa a Rodrigues. También es de investigación el viaje que Geoffroy realiza a África desde Niza, siguiendo el rastro del pueblo meroita. Se

establece de esta manera un paralelismo entre el nieto y Geoffroy al desplazarse ambos al lugar donde poder rastrear las huellas de antepasados: en el caso del nieto, las de su abuelo; y en el caso de Geoffroy las de un pueblo que protagonizó siglos atrás un éxodo imaginario.

El desplazamiento de Geoffroy conlleva el de su familia: Maou viaja a África buscando la estabilidad emocional y psicológica, mientras que Fintan lleva a cabo un viaje iniciático. También es iniciático el primer viaje de Esther, aunque el desencadenante sea una persecución política, de carácter xenófobo, de manera que el colectivo judío al que pertenece lo vive como un éxodo. Los viajes posteriores que se ve obligada a emprender Esther son, al mismo tiempo, de huida y de búsqueda: de los Alpes a París, de París a Marsella, de Marsella a Israel, de Israel a Montreal, de Montreal a Israel y de Israel a Niza, en una errancia sin fin. También los motivos políticos obligan a Nejma, representante del colectivo palestino, a desplazarse a un campo de refugiados, iniciando posteriormente una errancia sin destino conocido, en un viaje de huida y de búsqueda como reflejo especular de Esther. También en *Onitsha* hay un viaje de huida motivado por la guerra, que obliga a la familia a regresar a Europa.

## **3.2. Jean Echenoz**

### **3.2.1. *Nous trois*: entre el cielo y la tierra**

Nos encontramos ante un relato distribuido en treinta y un capítulos, de extensión desigual, en el que el amor juega un papel importante. A juicio de Bruno Blanckeman<sup>124</sup>, recuerda episódicamente una novela de ciencia-ficción. Un grupo de investigadores hace un viaje al espacio con el fin de prever catástrofes en la tierra. Tres de sus tripulantes viven una aventura amorosa que ocupa todo el relato, dado que la intriga no se desvela hasta no concluir la lectura.

---

<sup>124</sup> Blanckeman, Bruno (2000): *Les récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Presses Universitaires du Septentrion. Paris.

El narrador no se limita a detallar únicamente este viaje orbital; Louis Meyer y la protagonista femenina también realizan, por separado, un viaje de París a Marsella, donde se ven atrapados por un seísmo de 7,9 sobre la escala de Richter, que destruye una parte de la ciudad.

Si tenemos en cuenta el título que da nombre al relato, el número tres juega un papel importante en el desarrollo de la novela. Por un lado estaría el triángulo representado por la tierra, el cielo y Louis Meyer; por otro, tendríamos en cada uno de los vértices la tierra, el cielo y DeMilo:



*Fuente: Elaboración propia*

Existiría otro triángulo en cuyos vértices colocaríamos a DeMilo, Louis Meyer y Lucie Blanche. Los protagonistas masculinos desean entablar una relación amorosa con Lucie Blanche. Solamente Louis Meyer lo logra, teniendo como marco su viaje al espacio. Previamente se habían sentido atraídos en el viaje a Marsella, en el que circunstancialmente coinciden. DeMilo por su parte se mantiene a la expectativa hasta que en las últimas líneas del relato se nos informa de que tiene la posibilidad de iniciar una relación con la protagonista, sin que lleguemos a constatarlo.

El último triángulo estaría compuesto por los tres viajes que son el eje estructurador de la novela: viaje terrestre, viaje espacial y viaje de introspección, cuyo móvil y detonante es el amor.

En el primer capítulo quedan presentados de forma somera todos los personajes de la obra. Sin embargo, aporta tanta información, en tan pocas líneas, que el lector debe permanecer muy atento para retener los detalles que se le ofrecen.

En el segundo capítulo, asistimos a los preparativos del viaje que el protagonista Louis Meyer va a realizar a Marsella, donde decide celebrar su cumpleaños, pasando una semana alojado en casa de su amiga Nicole: *«Homme seul et surmené qui va se payer, pour son anniversaire, une petite semaine à la mer»*. (14).

A lo largo del capítulo tres, el narrador anuncia los amores y desamores vividos por Meyer, describe su salida de París y el entorno paisajístico de la autopista que lo conduce a casa de su amiga: *«Le trafic était comme d'habitude très dense et nerveux, quoique peut-être encore plus dense et nerveux que d'habitude, dès kilomètres se trouvaient par exemple échoués sur les bas-côtés une jolie proportion de véhicules accidentés»* (18).

Este viaje que parecía presentarse tranquilo se complica por una incidencia en la carretera. Así inicia el narrador el capítulo cuatro: *«Deux cents kilomètres après Lyon, vers l'entrée dans le Vaucluse, au-dessus d'un paysage plane meublé à droite par les trois cheminées d'un surgénérateur, Meyer aperçut le fil de fumée noire»* (24).

Continúa en el capítulo cinco la incidencia del coche amarillo incendiado; se nos dan algunos detalles de la mujer que lo conduce y, una vez más, queriendo mantener la intriga del lector, el narrador prefiere no dar el nombre de la mujer que conduce el coche, y que se comporta de manera enigmática, de tal forma que Meyer decide ponerle un nombre: el de la marca del coche que conduce:

*Lorsqu'il imagine de se présenter, à toutes fins utiles d'indiquer au moins son prénom, la conductrice de l'ex-Mercedes jaune ne réagit que par un signe de tête automatique, sans décliner sa propre identité. D'accord, appelons-la Mercedes et n'en parlons plus* (30).

Meyer traslada a Mercedes a Marsella. Ella se despide con una sonrisa del hombre que la ha salvado del incendio de su coche y de la explosión de su motor. El capítulo se completa con descripciones de los alrededores y de la entrada a Marsella, suficientes como para que el lector se traslade al lugar aunque sea de forma ficticia. Cierran este capítulo la inquietud de los animales de una granja y el aullido de los perros, hechos que parecen presagiar malos augurios. Finalmente, Meyer llega a su lugar de destino.

Los capítulos siete y ocho son el eslabón que une los elementos de la trama que hasta ahora iban apareciendo sueltos. En el siete, el otro protagonista masculino, DeMilo, presenta varios puntos en común con Meyer. Ambos son astronautas y ambos viven un vacío de relaciones afectivas.

Una vez establecidos los paralelismos entre un personaje y otro, el narrador centra la atención en Meyer, que sale a pasear por Marsella. Entre la turbulencia peatonal, un perfume disipado en el ambiente le abstrae de la realidad hasta identificarlo con Mercedes, a quien localiza en el ascensor de un centro comercial: *«Au fond de la cabine prévue pour trente personnes, haussé sur la pointe de ses pieds, ça y est: il la voit. Il l'a vu. Mercedes. Il la voit très bien. Des gens derrière Meyer entrent dans la cabine»* (59).

En ese momento, se produce un terremoto que sacude la tierra marsellesa. Su descripción detallada y la de sus consecuencias ocupa los capítulos nueve, diez y once. El manejo del tiempo nos recuerda al de una cámara lenta, capaz de estirar los minutos mientras recoge todos los detalles. Todos emprenden la huida para no resultar atrapados por los escombros de los edificios que se derrumban alrededor. Meyer y Mercedes, unidos de nuevo por un percance, huyen juntos del centro comercial, tras conseguir salir del ascensor. Deciden volver a París:

*Il se tourna vers elle en disant: Louis. Un petit sourire, peut-être, derrière les lunettes noires, mais pas de prénom sous les foulards. Bon, très bien, conservons Mercedes. Allons-y [...]. Meyer progressait, d'abord sans aucun*

*repère et tenant fermement Mercedes par le poignet [...]. Meyer avait décidé de s'éloigner de la mer [...]. Il avançait toujours en guidant Mercedes, en continuant de la tenir à présent par la main [...], il lui parut qu'ils marchèrent près d'une heure avant de sortir du nuage en s'éloignant du port [...]. Mais qu'est-ce qu'on va faire? On rentre à Paris, dit la jeune femme (78-80).*

Mientras esto ocurre en Marsella, DeMilo, en su casa de París, inicia los preparativos para viajar al espacio. Es el capítulo doce. Asimismo, *les media* aportan detalles sobre el terremoto y las consecuencias que se están viviendo en Marsella, Meyer y Mercedes regresan a París, trayecto que se relata con detalle en los capítulos trece y catorce. A Meyer y Mercedes les une haber vivido la catástrofe, lo cual no significa que hayan entablado lazos de amistad.

El terremoto de Marsella sirve para poner en marcha un proyecto que afectará a Meyer: lanzar al espacio el satélite SIMO, que servirá para detectar futuros seísmos; ello supone la necesidad de realizar un viaje espacial, en el que irían Meyer y DeMilo, entre otros. A medida que se avanza en la lectura se van completando detalles tales como la financiación del viaje espacial, los equipamientos en el campo de aviación y el viaje hasta llegar al centro de entrenamiento:

*Vingt-cinq tortueuses minutes d'une départementale pentue, tout en lacets, firent ensuite roter bruyamment et baver Dakota sur la banquette arrière. Puis sur la gauche une large voie lisse de béton préfabriqué, rectiligne, s'enfonçait dans un canyon crayeux. Voie très bien entretenue, étayée en sous-sol pour les transports de fort tonnage, déserte comme une allée privée... (121).*

La tripulación se completa con Bégonhès, el comandante del vuelo, un civil apellidado Molino, dedicado a la política, y una mujer especialista en biología, La doctora Blanche. El capítulo diecisiete se cierra con el plan de vuelo, las personas que forman parte de la tripulación y el programa de vuelo orbital:

*Il s'était fait remettre, le programme du vol orbital. [...] il le lut plusieurs fois. Outre le déploiement des satellites Agro et Sismo, l'envoi d'un satellite-espion,*

*son ordre de mission prévoyait de contrôler, en compagnie du biologiste Blanche, les dispositifs habituels (125-6).*

El capítulo dieciocho está dedicado a DeMilo y Blanche; ambos se conocen desde hace muchos años y sus reencuentros son tranquilos, como de viejos camaradas. A partir del momento en que tienen que preparar un viaje orbital juntos, su relación es más estrecha.

En el capítulo siguiente conocemos detalles relativos a la preparación del viaje. La inclusión de un civil en el vuelo espacial es una estrategia para que se pueda llevar a cabo; el compromiso con el civil es únicamente político. Previendo la dificultad de que se adapte sin problemas, es integrado en el listado de experimentos, entre los que se encuentra el programa sobre la cinetosis o mareo en los transportes: «*Cinétose, répéta Blondel. Mal des transports. Il va surtout servir à être malade, Molino, j'en ai peur. Vous pourrez, vous devrez l'observer*» (136).

En el capítulo veintidós se describe el viaje, de diez horas de duración a la Guayana, desde donde el cohete será lanzado al espacio: «*Meyer, la Guyanne, à première vue ça ne l'emballa pas tellement, qui ne voit là qu'une langue de terre moite et pourrie de parasites, baignée de fièvres et de militaires pleins de bière*» (153).

El capítulo se cierra con uno de los momentos claves de la obra, en el que se produce el desenlace del nudo principal de la novela. Es cuando llega la doctora Lucie Blanche. Meyer descubre que la mujer que forma parte de la tripulación es la misma que un día encontró en plena carretera cuando su coche ardía, y posteriormente en el ascensor de un centro comercial de Marsella, el mismo día del terremoto; la que había bautizado con el nombre de Mercedes:

*Meyer se retrouva juste en face d'une jeune femme. C'est inattendu. On ne l'avait pas prévu. Tellement inattendu qu'il ne la reconnaît pas tout de suite, cette jeune femme qui ouvre des yeux surpris, puis qui porte un regard incertain sur lui pendant que Blondel les présente l'un à l'autre: -Lucie, c'est Louis*

*Meyer dont je vous ai parlé, je crois. Meyer, voici le docteur Blanche. – Mercedes, articule Meyer. – Je vous demande pardon? Fait Blonde (166).*

En el capítulo siguiente, intrigados los lectores ante este momento, el narrador ofrece de forma detallada las características de la nave espacial: el equipamiento, la decoración, el material de trabajo, etc. mientras Lucie sigue comportándose fríamente con Meyer, quien se encuentra desconcertado ante su presencia y actitud de ignorarlo:

*Lui s'était rapproché d'elle en écrevisse: je suis ravi de vous revoir, déclarait-il tout simplement d'un trait. Pas très original, mais le cœur y était. Or comme pour toute réponse on lui resservait une petite tranche de sourire glacé, rafraîchissante spécialité du Dr. Blanche, une heure plus tard, au mess de première classe, Meyer assez vexé prendrait place le plus loin possible, à l'autre bout de la table (174).*

El capítulo veinticinco contiene un episodio en el que es palpable la tensión. Cuando apenas quedan cuatro días para la salida, es el momento del reconocimiento médico, que lleva a cabo la doctora Lucie Blanche. Mientras Meyer espera a ser llamado a la consulta, descubre un número especial de *Paris-Match* dedicado a la catástrofe de Marsella. Considera que puede ser la manera de entablar una conversación con la enigmática mujer, en el momento de la revisión médica: «-*Vous ne vous souvenez pas de ça, fait-il, vous ne? Pourquoi vous ne me, pourquoi vous faites comme si je ne, comme si on se?*» (180).

En el capítulo veintiséis, estamos ante una mujer que muestra sentimientos, pues se sincera, sollozando, con Meyer. Conocemos los motivos que llevaron a Lucie a Marsella, y el porqué de su persistente silencio: acudía a una cita clandestina con Paul, a escondidas de su marido, Charles-Henri.

Finalmente, en el capítulo veintisiete, despega la nave. La atención se focaliza en su interior, donde cinco personas tienen que convivir varios días en un espacio reducido e incómodo. La tensión surge del hecho de que dos hombres desean a la misma mujer. En el capítulo veintiocho, DeMilo, que ha percibido la atracción existente entre Meyer y

Lucie, sigue muy de cerca sus movimientos dentro de la nave; relata en primera persona todo cuanto acontece, no exento de celos. Procura no perder de vista a Lucie. Ella y Meyer aprovechan cualquier oportunidad para acercarse:

*Je sentais bien –je connais Lucie- qu’entre elle et Meyer quelque chose risquait de se passer, je l’avais compris dès la fin du séjour à Kourou. Je ne dis pas que cela me laissait indifférent, que je n’éprouvai nulle jalousie, bien sûr que non mais je n’en laissai rien voir: gardant le sourire tout en sifflant, ce qui déjà n’est pas commode, je m’éloignai comme si de rien n’était (196-7).*

En el capítulo veintinueve se nos cuenta, con precisión y detalle, el viaje de vuelta a la tierra, minuto a minuto. Al final del capítulo, el narrador consigue hacernos partícipes de un acontecimiento nada frecuente en la realidad y no exento de emoción y tensión, como es el regreso a la tierra de una nave espacial.

El capítulo treinta está dividido en dos partes con dos protagonistas diferentes y con una elipsis de tiempo que suponemos considerable. En la primera parte, el narrador focaliza en el personaje de Meyer, quien recién llegado de Guayana, prepara su apartamento para acoger a Lucie: «*Pendant que Madame Alazar s’occupe de la chambre, il traîne dans les autres pièces en préparant le terrain, ce qui ne revient, tout compte fait, qu’à ranger dans un livre la photo de Victoria posée sur le cache-radiateur*» (213).

En la segunda parte, el narrador DeMilo focaliza el personaje de Lucie. Ya instalada en casa de Meyer, se encuentra inmersa en una vida rutinaria. DeMilo espera la oportunidad de encontrarse con ella. Es un hombre paciente, y sabe que la rutina propiciará su acercamiento. Al final del capítulo, Lucie llama a DeMilo: «*Elle revient s’asseoir sur le canapé, pose le téléphone sur une case du damier, tout près d’elle, avant de composer ce numéro. Je décroche aussitôt*» (214).

En el capítulo treinta y uno, el narrador cierra la historia de forma circular, de manera que la escena final tiene varios elementos en común con el inicio del libro: el perro Titov, una visita a su amigo Max, la acción de escoger la ropa para su cita con

Lucie... Por otra parte, se nos advierte que el perro está mal, como si fuera un mal presagio para su relación que está a punto de iniciar con Lucie: *«Je n'avais jamais vu Titov trembler, je n'imaginai pas qu'il en fût capable, or m'approchant je l'entends claquer les dents»* (215).

El capítulo acaba con la descripción de la lluvia, de manera que el agua adquiere una simbología de pureza al limpiar tanto la suciedad material como la psicológica. Sin embargo, este significado adquiere de forma brusca un aspecto negativo cuando el agua de lluvia parece adquirir el color de la sangre, debido seguramente al polvo sahariano aportado en suspensión por el viento simún, descrito en el capítulo dos. Su comparación con la sangre le permite al autor dar un toque trágico a la historia:

*Cinq heures et demie. Titov hurle la mort. Je repasse dans le living, l'eau ruisselle sur les vitres de la porte-fenêtre. Tout à l'heure c'était une eau claire, une pluie classique plutôt rafraîchissante et maintenant elle paraît se troubler, se précipiter dans l'opaque. D'abord légèrement ocre, elle fonce de plus en plus et vire bientôt, je n'ai jamais vu ça, au rose foncé puis au brun rougeâtre. Au bout d'un moment, vous diriez du sang* (219).

En resumen, la estructura actancial de *Nous trois* se establece en torno a dos viajes. El primero es el que realizan Meyer y Mercedes a Marsella. El viaje de Meyer, aparentemente de ocio, esconde en realidad la huida de una realidad tediosa. El de Mercedes tiene dos vertientes: huida y búsqueda. Huye de una situación personal que no le satisface para encontrarse con un amante. Aunque ambos emprenden el viaje por separado, puesto que no se conocen, un accidente hace que coincidan en plena autopista.

El segundo viaje es el que realizan al espacio DeMilo, Meyer y Mercedes/Lucie Blanche, junto con otros dos tripulantes. Se trata de un viaje de trabajo, cuya preparación les obliga a permanecer concentrados durante un tiempo en una base aérea, donde conviven estrechamente mientras llevan a cabo los entrenamientos correspondientes. El viaje orbital conlleva un viaje de regreso a la tierra, tras el cual son evidentes los cambios emocionales y personales que han sufrido los protagonistas:

Meyer y Lucie Blanche inician una vida en común, mientras DeMilo espera paciente su oportunidad, que parece llegar al final del libro sin que lleguemos a saberlo por la sensación de inacabado que el narrador confiere al relato.

### **3.2.2. *Un an*: espacio laberíntico**

Se trata de un relato corto, carente de capítulos y desarrollado en un espacio de tiempo cerrado que no guarda relación con el título que da nombre a la obra. Para el lector es fácil seguir la trama, dado que no existen saltos en el tiempo, ni capítulos que puedan romper con la historia del relato.

Forma un díptico con *Je m'en vais*. Los escasos personajes que aparecen en *Un an*, Victoire, Félix, Louis-Philippe, Louise, los volvemos a encontrar en *Je m'en vais*, tras cuya lectura llegamos a entender las claves de la novela. Así, se nos aclara que Félix no estaba muerto, sino que había sufrido una crisis cardíaca; y llegamos a saber que es Louis-Philippe el que verdaderamente tiene motivos para esconderse. De ahí que en *Un an* lleve a cabo una errancia paralela a la de Victoire, protagonizando varias apariciones inexplicables si no leemos *Je m'en vais*.

Una mañana de febrero, Victoire se despierta en la cama de Félix, a quien cree muerto. Un sentimiento de culpabilidad aflora en la conciencia de la protagonista, lo que le obliga a emprender un viaje de huida. Se dirige a la estación de Montparnasse, y allí se sube al primer tren con destino Bordeaux:

*Victoire, s'éveillant un matin de février sans rien se rappeler de la soirée puis découvrant Félix mort près d'elle dans leur lit, fit sa valise avant de passer à la banque et de prendre un taxi vers la gare Montparnasse (7).*

Echenoz escoge cuidadosamente los títulos de sus obras. Él mismo confiesa<sup>125</sup> que el de *Un an* lo eligió porque, desde el punto de vista formal, se compone de dos

---

<sup>125</sup> Delouche, Hervé (1997): «Entretien avec Jean Echenoz» in *Regards* n° 26. Paris.

palabras, cada una de las cuales contiene dos letras, como si se tratara de dos ideogramas. Juega al despiste con el título de la obra, dado que la historia del relato no transcurre a lo largo de un año, sino de nueve meses, comprendidos entre febrero y noviembre.

Por otro lado, si tenemos en cuenta el valor simbólico del número nueve y su estrecha relación con los meses necesarios para la gestación del hombre, se da la paradoja de que también son nueve los meses que dura la huida de Victoire, un período de tiempo que para unos simboliza la vida, el júbilo, la luz, el nacimiento; sin embargo, el narrador lo representa como un período de soledad, decadencia, abandono, deterioro, sombra y muerte.

La protagonista huye con una suma de dinero considerable hacia el sur de Francia, donde se instala, concretamente en Saint-Jean de Luz, hasta que un joven con el que mantiene una relación sentimental le roba el dinero. Su reacción es adaptarse a lo que le queda, que es cada vez menos, llegando incluso a la mendicidad para sobrevivir. Su vida se va viendo afectada hasta el punto de llegar a tocar fondo, y quedar al margen de las convenciones sociales.

En esta obra, el narrador se sumerge en la errancia de un personaje que carece de domicilio fijo; se trata de una vagabunda, excluida de la sociedad y que huye porque se siente perseguida. Decide abandonar ese entorno hostil y frío para vagar y deambular sin lugar fijo, llegando incluso a la automarginación.

El narrador elige esta vez a un personaje femenino como protagonista. Es evidente la incongruencia del nombre de Victoire. Aunque aparentemente resuena a éxito y victoria, a medida que se avanza en la lectura resulta más irónico su significado, al portarlo una persona que está viviendo una degradación personal y social.

Durante la estancia de la protagonista en Saint-Jean de Luz, y a lo largo de su errancia posterior por el territorio de Las Landas, varias veces se aparece Louis-Philippe, de quien el narrador apenas da detalles, procurando así mantener atenta y viva

la atención del lector. Al no saber prácticamente nada de él, queda como un personaje nebuloso y misterioso.

Sin descuidar el entorno, y estrechamente unido a la protagonista, el narrador nos presenta a Victoire en continuo movimiento, sin domicilio fijo, condicionando su desplazamiento al dinero que tiene. En la medida en que su economía va a peor, menos pertenencias tiene: «*Victoire, quotidiennement, parcourut la région jusqu'à n'y plus rien découvrir et, ses ressources continuant de maigrir à vue d'œil, finit par se résoudre à changer d'horizon*» (52).

Para ubicar al lector en el tiempo, el narrador nos sitúa a mediados de agosto y nos describe el cambio de clima que se avecina, como si esto fuera la antesala y preámbulo que advierte al lector del cambio y transformación que padecerá igualmente la protagonista: «*Au milieu du mois d'août, le vent les agita plus souvent, plus fort, il plut*» (94).

Victoire se desplaza andando o haciendo auto-stop, lo que nos permite conocer una galería de curiosos personajes. Las relaciones más duraderas las establece primeramente con una pareja de mendigos que se refugian en la estación de Toulouse, y posteriormente con una pareja de homosexuales, que le ayudan a recuperarse de un accidente en el que se ve implicada cuando huye al ser descubierta robando en una tienda. Ellos la acogen en su cabaña y le enseñan a sobrevivir sin mendigar y en contacto con la naturaleza. La huida de Victoire cesa cuando Louis-Philippe le desvela que Félix está vivo. Es el momento de volver a París: «*L'affaire Félix était close, fit-il savoir, il ne fallait plus y penser. On avait fini par la classer en écartant toute responsabilité de Victoire [...]. Pas de soupçon ni même de supposition: elle pouvait maintenant rentrer à Paris*» (104).

A partir de este momento el narrador considera que ha llegado el momento de que la protagonista recupere lo perdido, una vez que ha descendido a lo más bajo; despojada de todo, debe recuperar su estatus inicial. Poco a poco va retomando sus

rutinas anteriores a su marcha, entre ellas la de acudir al café Central, donde, de manera sumamente fría, se produce el reencuentro con Félix:

*Puis, quand même un soir de la mi-novembre, ayant presque retrouvé son apparence normale, elle se risqua jusqu'au Central. Elle ne s'y était plus rendue depuis la veille de son départ mais à peine entrée, debout près du bar en compagnie d'une belle femme, elle aperçut Félix (110).*

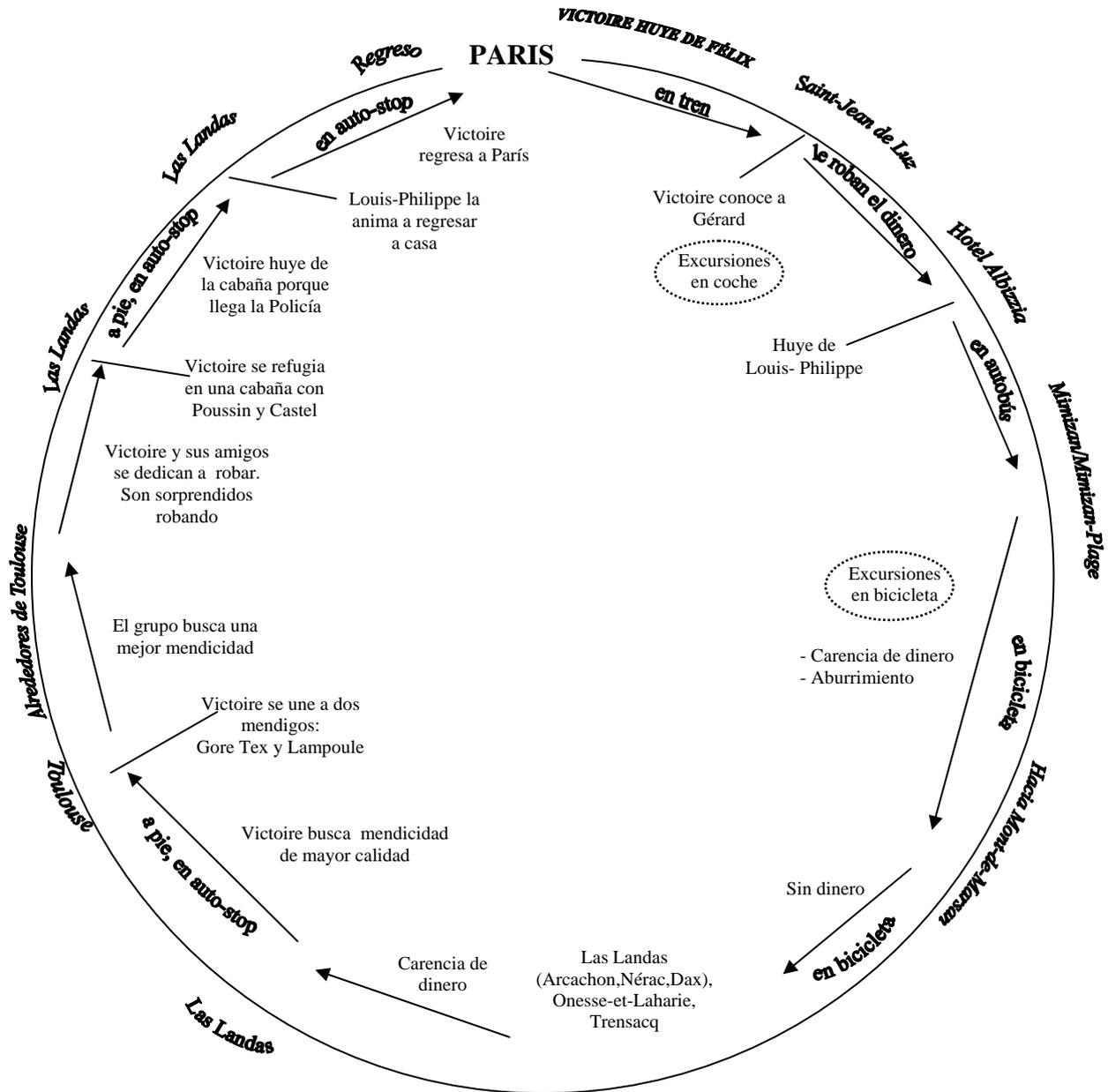
Cuando parece haber concluido y cerrado la historia, una vez que los personajes retoman su vida inicial, el narrador cierra el relato con la conversación que mantienen Victoire y Félix en la que éste le comunica una noticia sorprendente: Louis-Philippe ha muerto hace poco más o menos un año, el tiempo que ella ha permanecido ausente:

*Felix qui avait l'air en plaine forme, ne parut pas manifester quelque émotion particulière en voyant rapprocher Victoire [...] s'abstint de demander à Félix comment il n'était pas mort [...]. Et Louis-Philippe, dit-elle, tu l'as vu ces jours-ci? Ah, dit Félix, tu n'as pas su. Je suis désolé [...]. On n'a pas trop compris ce qui s'est passé pour Louis-Philippe, on n'a jamais bien su, je crois qu'on l'a trouvé deux ou trois jours après dans sa salle de bains [...] ça va faire quoi, un an, un peu moins d'un an (110-1).*

La inquietud, por tanto, se instala en el lector. Félix, al que dábamos por muerto, está vivo. Louis-Philippe, que ha tenido varias apariciones a lo largo de la obra, está muerto desde hace casi un año. Es necesario leer el siguiente libro, *Je m'en vais*, para llegar a aclarar el enigma.

La estructura actancial de *Un an* es la más simple de las seis obras analizadas. El eje estructurador del relato es el viaje de huida llevado a cabo por la protagonista a partir del momento en que se siente culpable de la muerte de su compañero. Esta culpabilidad le lleva a la errancia y a la consiguiente marginación social. Como en *Nous trois*, la historia parece inconclusa, de manera que el final queda abierto, algo habitual en la técnica narrativa de Echenoz.

### ITINERARIO DE VICTOIRE EN UN AÑO



Fuente: Elaboración propia

### 3.2.3. *Je m'en vais*: supramodernidad y fuga existencial

Esta obra, que forma díptico con *Un an*, es una novela policíaca con tintes negros y paródicos, dividida en treinta y cinco capítulos, distribuidos de forma desigual y aleatoria desde el punto de vista del lector. Las diferentes historias que suceden en la novela se intercalan y entremezclan de tal forma que el lector tiene que esperar al final para completarlas. Esta forma de estructurar el relato nos lleva a representar los diferentes episodios en pequeños círculos que se cortan porque en un momento del relato se superponen. Estas historias a su vez se hallan dentro de una gran circunferencia cuyo eje central es Félix Ferrer (Félix en *Un an*), en torno al cual gira la historia principal. El propio autor reconoce que *Je m'en vais* y *Un an* son «*comme deux automobiles, ils se croisent et ne se reconnaissent pas*»<sup>126</sup>.

El título del libro está tomado de la frase que inicia el discurso de la novela y que Félix Ferrer pronuncia cuando abandona la casa que comparte con su mujer, Suzanne, con intención de iniciar una nueva vida: «*Je m'en vais, dit Ferrer, je te quitte. Je te laisse tout mais je pars*» (7). En el segundo capítulo, el narrador cambia el escenario y, haciendo una elipsis temporal de seis meses, nos informa que nuevamente el protagonista emprende un viaje en avión, a Montreal; desde allí, un taxi lo trasladará al Ártico:

*À Montréal [...] sous un ciel plus vaste que les autres cioux, [...]. Arrivé à Québec, Ferrer prit un taxi de marque Sarabu en direction du port, département des garde-côtières, môle 11. Le taxi le déposa devant une pancarte à la craie la mention DESTINATION: ARCTIQUE* (13).

En el tercer capítulo, por analepsis, conocemos detalles de la rutinaria vida que Félix Ferrer llevó con su mujer durante cinco años, motivo por el que decide abandonar la vida en común el 3 de enero, día en que Ferrer sale del domicilio conyugal: «*Depuis*

---

<sup>126</sup> Haragan, Jean Baptiste (1999): «La réalité en fait trop, il faut la calmer» in *Libération*.

*cinq ans, jusqu'au soir de janvier qui l'avait vu quitter le pavillon d'Issy, toutes les journées de Félix Ferrer sauf le dimanche s'étaient déroulées de la même manière»* (14).

Iniciado el viaje de Félix Ferrer hacia el Ártico en el capítulo dos, el narrador añade detalles<sup>127</sup> en el capítulo cuarto. Elige un rompehielos llamado *Des Groseilliers* para dirigirse a los hielos polares. Félix combate el tedio de la vida a bordo del rompehielos estableciendo una relación con Brigitte, enfermera responsable de la biblioteca del buque.

En el capítulo quinto, una nueva analepsis lleva al lector a la galería de arte de Félix: «*ce qui marchait moins bien, six mois plus tôt*» (24). El mercado del arte está en crisis. Los artistas representados por Félix son una especie de caricaturas de los más modernos. Ferrer cada vez vende menos, lo cual repercute no sólo en la salud del galerista, sino también en su vida personal.

Un personaje clave en la obra, Louis-Philippe Delahaye (que también aparece en *Un an*) es el asesor artístico de la galería. Un día, seis meses atrás, visita *l'atelier* acompañado de una amiga llamada Victoire (la protagonista de *Un an*). Delahaye cuenta a Félix que en la banquisa polar hay un barco hundido cargado con interesantes figuras de arte *inuit*.

El narrador trata el amor de forma humorística al compararlo con los grandes inventos, en este caso la penicilina, descubrimiento que, según él, llega de forma inesperada, en un proceso similar al del amor. El capítulo se cierra con una noticia que adquirirá gran relevancia más adelante: la desaparición de Delahaye. El capítulo once resulta clave para el desarrollo del relato. El narrador se explaya en la descripción del funeral de Delahaye, que está planteado como un episodio cómico. Todo lo que rodea a

---

<sup>127</sup> Es sabido, a través de entrevistas y declaraciones, que Jean Echenoz jamás puso los pies en el Polo Norte, pero sí se documentó para la elaboración de esta novela, y así lo demuestra en la precisión y detalle con que es descrito el entorno: vegetación, fauna, comida, etc. Aportaciones que engarza con el relato de forma artificial. Son observaciones que añaden poco al contenido de la historia, técnica de uso frecuente en Jean Echenoz. Parece como si sintiera la obligación de escribir un determinado número de páginas y tuviera que recurrir a este método para conseguirlo.

este acontecimiento es aparentemente creíble. Sólo la presencia inquietante de un nuevo personaje llamado Baumgartner lleva tensión al relato.

Más adelante descubrimos que se trata de un funeral simulado<sup>128</sup>, a partir del cual Delahaye deja de aparecer con este nombre para tomar el de Baumgartner, de ahí que el narrador nos adelante que, desde las viviendas que rodean al cementerio, un hombre observa de cerca el funeral y éste no es otro que Delahaye, que ha tomado la nueva identidad de Baumgartner.

En el capítulo doce, Félix llega al *Nechilik*, el barco encallado en el hielo. Se trata de un barco que existió en la realidad y que el autor vio en unas fotos publicadas en un número de la revista *National Geographic*. Aporta datos concretos de sus características cuya veracidad confirma en posteriores declaraciones<sup>129</sup>. Una vez recuperada la carga del barco, que consiste en figuras de arte inuit, Félix Ferrer emprende su viaje de regreso. Si hasta este momento se nos presentaba como un hombre sin aparente motivación, ahora encontramos un hombre ilusionado, pues la incorporación a su colección de estas obras de tanto valor, garantiza el éxito de su galería.

Mientras Ferrer se entrega a su viaje polar, Baumgartner pone en marcha un plan maquiavélico. Si Félix recorre los parajes naturales del Ártico, Baumgartner recorre las calles de París, incluidas las de un barrio marginal, donde habita un drogadicto llamado Flétan, que ha elegido para que le ayude a llevar a cabo la acción que planea: *C'est un personnage pâle et sans apprêt, vêtements foncés sans apprêt non plus, cependant il ne paraît pas exagérément malpropre* (89).

Baumgartner que vive escondido en un apartamento de París y que sólo se relaciona con Flétan y su mujer, planea ausentarse de París unos días, viajando por el

---

<sup>128</sup> Es habitual en Jean Echenoz hacer uso de la técnica cinematográfica para describir determinados acontecimientos o escenas, y así queda demostrado en la escena en la que Delahaye presencia su propio entierro, tema éste muy recurrente también en la literatura a lo largo de todos los tiempos.

<sup>129</sup> «Dans l'atelier de l'écrivain», entretien réalisé le 28 octobre 1999 par Geneviève Winter, Pascaline Griton et Emmanuel Barthélemy, Éditions Bréal in Echenoz, Jean (1999/2001): *Je m'en vais*. Les éditions de minuit, Collection «double». Paris.

sur de Francia, hasta que Ferrer vuelva de Canadá con su preciada carga. En este recorrido por Aquitania encontramos la explicación de las esporádicas y repentinas apariciones a la Victoire de *Un an*. En el capítulo dieciséis, Félix regresa a París, acompañado de los contenedores, que deja depositados en la galería de arte. Quiere dar salida a las figuras, y se entrega a ello. No da importancia a la llamada de Martine Delahaye, *viuda* de Louis-Philippe, que consigue toda la información que le interesa sobre las piezas de arte. Esta conversación, por insignificante que parezca, es clave para el desenlace, pues es la que está esperando Baumgartner para activar su plan:

*C'est Martine Delahaye, la veuve de son assistant [...]. Vous savez, répond Ferrer un peu froissé, ce n'étaient pas vraiment des vacances. Voyage professionnel, n'est-ce pas. J'allais chercher des choses pour la galerie [...]. Je crois que j'ai quelques petits objets, dit prudemment Ferrer, mais il faut encore voir, je n'ai pas d'estimation précise (121-3).*

La alternancia de protagonistas por capítulos vuelve a cumplirse en el dieciocho, dedicado a Baumgartner. Sigue su recorrido por el sur de Francia, con breves estancias en diferentes hoteles de la zona, mientras se relaciona por teléfono tanto con su mujer como con Flétan a quien le encarga el alquiler de un furgón frigorífico.

En el capítulo veinte, Baumgartner regresa a París. Se aloja en una céntrica vivienda donde espera recibir la llamada que confirme que su plan se ha llevado a cabo. Baumgartner sale todos los días a dar una vuelta y en una ocasión, movido por la curiosidad, se detiene ante un grupo de fotógrafos que espera la posible aparición de alguna superestrella que viva en los alrededores. Cierra el capítulo la llamada que Flétan realiza a Baumgartner comunicándole que él ha cumplido su trabajo: en el furgón frigorífico se encuentran los contenedores con las obras de arte que Félix trajo del Ártico.

En el siguiente capítulo, Baumgartner prepara de nuevo la huida; esta vez tiene razones de peso. Tras ordenar a Flétan que descargue los contenedores en un almacén de las afueras de París, lleva a cabo el asesinato del desgraciado drogadicto, dejándolo

encerrado en el interior del furgón frigorífico. A partir de este momento inicia una errancia por el suroeste de Francia.

El robo de los contenedores provoca una crisis cardíaca en Ferrer. En el capítulo veintitrés asistimos a la angustia de Félix ante lo que le acaba de ocurrir. El viaje al Polo Norte le ha supuesto una fuerte inversión, de manera que está prácticamente arruinado. Había puesto en las figuras todas sus esperanzas de recuperación económica. Ahora sus planes se derrumban, y su salud se resiente de tal manera que debe ser hospitalizado.

Al ridiculizar la actitud de la policía y valiéndose de la entrada en vigor de la legislación vigente sobre la libre circulación de personas en los países europeos, el narrador utiliza esta parodia para preparar al lector frente al posible amparo legal de Baumgartner. Tras la información que recibe Ferrer, por parte de la policía, sobre el paradero y localización de Baumgartner, se pone en camino hacia San Sebastián, lugar que recorre durante una semana hasta que de forma casual descubre a Baumgartner en un hotel. El narrador espera hasta el capítulo treinta y dos para provocar la máxima tensión. Por fin, el lector descubre que Delahaye no ha muerto y que tras el robo de la galería adopta el nombre de Baumgartner. A partir de este momento y hasta el capítulo treinta y cinco el narrador va cerrado cada uno de los temas iniciados y esclareciendo hechos, como el regreso de Ferrer a París. Cierra el capítulo treinta y cuatro con una frase que presagia mal augurio: «*Climatiquement parlant, on est en droit de s'attendre au pire*» (246).

El narrador inicia el capítulo treinta y cinco aludiendo a la última noche del año. Ferrer se prepara para la Nochevieja, sin pensar que Hélène no tiene intención de acompañarlo a la fiesta organizada por uno de los artistas. Esta decisión le obliga a cambiar de planes. Se cierra el relato con la misma frase con la que se inicia, *Je m'en vais*, pronunciada un año más tarde, en el mismo lugar, la casa de Suzanne, aunque sin la presencia de ésta.

Se trata, por tanto, de una estructura narrativa en contrapunto, dada la secuenciación alternante de los capítulos. En la primera parte, en un vaivén en flash-

back, el narrador relata la vida cotidiana de Ferrer, alternando con la realización del viaje al Polo Norte y los preparativos de dicho viaje. En la segunda parte, parodiando la novela policíaca, se alternan las acciones simultáneas en el tiempo, de Ferrer y Baumgartner. Finalmente los actantes coinciden, en un encuentro que adquiere tintes ridículos, llevando la parodia al extremo.

La estructura actancial del relato gira en torno a tres viajes centrales realizados por Ferrer y Delahaye/Baumgartner. Primeramente, Ferrer huye de su casa, abandonando a su mujer, movido por la rutina que se ha instalado en sus vidas. Ello supone el inicio de una errancia personal, en busca de una vida menos tediosa, que se prolonga a lo largo del relato y que le permite al narrador dejar abierto el final, dándole a Ferrer la oportunidad de volver a empezar. En el segundo viaje, Ferrer se desplaza al Polo Norte impulsado por la búsqueda de un tesoro, lo que en realidad encierra una finalidad comercial. El tercer viaje estructurador de la narración es el que protagoniza Delahaye/Baumgartner con una doble errancia, que obedece a la huida que se ve obligado a emprender en dos ocasiones: la primera, antes de recuperar el tesoro y tras haber simulado su propio entierro, lo que permite su cambio de identidad; la segunda, una vez recuperado el tesoro y cometido el asesinato de Flétan.

Estos viajes centrales conllevan otros secundarios: el de retorno a París de Ferrer, una vez hallado el tesoro; el de retorno a París de Baumgartner para cometer el asesinato y hacerse cargo de las piezas de arte; y por último el desplazamiento de Ferrer a San Sebastián, avisado por la policía, para enfrentarse él solo a Baumgartner y recuperar el tesoro. La intriga queda resuelta de forma paródica, pues no llegamos a saber cuál es el destino final de Baumgartner, aunque las figuras de arte étnico acaban en manos de Ferrer. Asimismo, una vez cerrada la estructura circular del relato, a Ferrer se le abren nuevas expectativas existenciales.

En resumen, *Un an* es un relato corto, sin divisiones, una historia contada de forma lineal. Por su parte, *Nous trois* y *Je m'en vais* están divididos en capítulos numerados. En *Nous trois* se van alternando según se refieran a un protagonista u otro,

pero siguiendo un orden cronológico. En *Je m'en vais* se produce una secuenciación alternante de los capítulos, sirviéndose del flash-back.

En cuanto a la estructura actancial, los personajes de los tres relatos tienen en común los viajes de huida, aunque las razones que la induce son variadas. Meyer y Mercedes se desplazan de París a Marsella huyendo del tedio por motivos diferentes. Victoire huye de París a Las Landas empujada por su sentido de culpabilidad. Ferrer abandona su casa movido por la insatisfacción que le produce la rutina de su vida cotidiana. Delahaye/Baumgartner, por su parte, huye para esconderse de la Policía y de sus amigos.

A estos viajes de huida se añaden viajes específicos en cada obra. En *Nous trois* los protagonistas se trasladan al espacio por motivos de trabajo, aunque para dos de ellos se convierte también en una aventura amorosa. La crisis que atraviesa la galería de arte de su propiedad, es la razón por la que Ferrer se desplaza al Polo Norte, en busca de un tesoro con el que regresa a París. La posesión de este tesoro es la causa que desencadena la trama urdida por Delahaye/Baumgartner y que le obliga a sus viajes de huida, tras su cambio de identidad primero, y una vez que comete el asesinato de Flétan, más tarde.

## **Conclusiones**

Si contrastamos los textos de uno y otro autor, comprobamos que, excepto *Voyage à Rodrigues*, los relatos de Le Clézio son más extensos y cuentan historias que se prolongan mucho años en el tiempo, mientras que los de Echenoz son más breves y su duración en el tiempo no excede de doce meses. Se trata de relatos con abundantes viajes que en las obras de Le Clézio encierran elementos autobiográficos, lo que no ocurre en las de Echenoz.

El viaje es el eje que estructura la dinámica narrativa en los seis libros de los dos autores. El tipo de viaje que llevan a cabo los personajes incide directamente en el

dinamismo que adquiere la narración. Como característica común se trata de viajes de ida y vuelta. La diferencia entre ambos autores estriba en cómo emprenden sus personajes la ida y cómo vuelven. A su regreso, en los de Le Clézio es evidente una progresión psicológica existencial que no se percibe en los de Echenoz.

*Voyage à Rodrigues* y *Un an* son ejemplos de viajes lentos que imprimen al relato un ritmo pausado y sin sobresaltos. *Voyage a Rodrigues*, *Onitsha* y *Nous trois* se estructuran en torno a viajes en los que los protagonistas llevan a cabo una investigación. *Étoile errante* y *Un an* se estructuran en torno a errancias más o menos prolongadas en el tiempo. *Onitsha* y *Étoile errante* presentan viajes a los que se les puede atribuir el carácter de éxodo, así como otros de carácter iniciático. En las seis obras se constatan viajes de búsqueda, así como de huida, aunque el objeto buscado y el motivo de huida sean diferentes.

Le Clézio nos presenta a unos personajes de gran entidad que, sea cual sea el viaje que llevan a cabo, éste les supone un viaje introspectivo que procura una transformación en su visión del mundo y de sí mismo. A través de las experiencias vividas y de las impresiones tenidas a lo largo de la errancia y que el narrador transmite al lector, podemos intuir el calado de ese viaje interior, generalmente profundo y enriquecedor. A los personajes de Echenoz, por su parte, se les supone el viaje interior, ya que apenas demuestran emociones o sensaciones relacionadas con los viajes físicos que llevan a cabo, puesto que el narrador apenas nos da claves de su psicología, manteniéndose siempre «desde fuera».

## **4. ESTUDIO CONTRASTIVO**

### **4.1. Análisis sintáctico**

Tal y como hemos establecido anteriormente, procedemos en este apartado al análisis sintáctico de las cuatro categorías que según M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves<sup>130</sup> conforman la historia del relato: personajes, acciones, espacio y tiempo, elementos en torno a los cuales se organiza la novela. Para el análisis de cada uno de ellos en concreto, aplicamos principalmente las aportaciones dadas por Javier del Prado Biezma en su estudio sobre la interpretación de la novela<sup>131</sup>.

#### **4.1.1. Personajes y acciones**

La posibilidad que tiene el narrador de contar, describir, dramatizar, manejar el tiempo y el espacio, etc., permite que el relato adquiriera una dinámica a la que somete al lector, con el fin de mantener pendiente su atención hasta concluir el relato. Centramos nuestro análisis en los personajes que protagonizan los viajes en los seis relatos.

En *Voyage à Rodrigues* hay dos personajes principales, el nieto y el abuelo. El nieto, que a su vez es el autor-narrador del relato, es un actante-sujeto que representa el empeño de experimentar las sensaciones que en su día vivió el abuelo. A su vez, busca una justificación del comportamiento del abuelo, extraño a los ojos de los demás, lo cual no es otra cosa que una reivindicación de su figura, ante sí mismo, ante su familia y ante los que se hicieron una idea negativa de él.

Por otra parte, podemos considerar al abuelo desde dos puntos de vista: como actante-sujeto o como actante-objeto. Es actante-objeto en cuanto que, representa el objetivo de la investigación que lleva a cabo su nieto. También es actante-sujeto, desde

---

<sup>130</sup> Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen (1993), *op. cit.*

<sup>131</sup> Del Prado Biezma, Javier (1999), *op.cit.*

el momento en que protagoniza la búsqueda quimérica del tesoro de un pirata, con un resultado negativo, dado que no llega a encontrarlo nunca.

Existen dos fuerzas actanciales adyuvantes, una relacionada con el abuelo y otra relacionada con el nieto. Por un lado está la búsqueda del tesoro, que atrae al primero de tal forma que no cesa en su empeño hasta que, al cabo de unos treinta años, no es consciente de que su búsqueda es infructuosa. El segundo, después de haber reconstruido la actividad que su abuelo llevó a cabo en la isla en busca del tesoro, llega a la conclusión de que esta búsqueda no es más que una excusa que le permite al abuelo sentirse libre en un mundo en el que se cree marginado, tras haber sido expulsado de la casa familiar por desavenencias relacionadas con la herencia.

La fuerza actancial adyuvante referida al nieto, que al mismo tiempo asume el papel de narrador, es el intento de encontrar una explicación a ese empeño que impulsó al abuelo a llevar a cabo un trabajo tan duro durante tantos años; esto despierta en el nieto el deseo de reconstruir el itinerario realizado por su antecesor en la isla Rodrigues y experimentar en él las mismas sensaciones que en su día sintió el abuelo. El narrador nos describe y nos presenta a su abuelo tal y como él lo percibe a través de las escasas fotos que llegan a sus manos:

*Cet homme doux, raffiné, élégant, grand et mince tel qu'il apparaît sur les rares photographies que j'ai vues de lui à Maurice –long, avec quelque chose du dandy, barbe et cheveux bruns ou châtain foncé, vêtu de sa redingote noire ouverte sur un gilet, chemise stricte mais au col ouvert sans cravate, l'air à la fois distrait et lointain, un peu triste, l'homme qui avait alors perdu tous ses biens, dépouillé par ses proches, chassé de sa maison natale, et qui n'a trouvé de refuge que dans un rêve. Réfugié? Non, c'est aventuré qu'il faut dire, sorti de lui-même (26-7).*

Bajo el atuendo negro y distintivo de la profesión de Magistrado, que ejerció Léon Le Clezio en Maurice durante treinta años, llevó ocultos el sueño, la pasión y el deseo de la búsqueda de un tesoro, lo cual no le impidió ejercer su profesión, de manera que supo simultanear su puesto en la administración con dicha búsqueda: «*Je*

*connaissais l'homme vieilli, le magistrat à la fin de sa vie, son visage maigre et anguleux, l'air à la fois rêveur et hautain, ressemblant à un vieil Indien américain photographié au début du siècle» (38).*

J.M.G. Le Clézio y su abuelo no llegan a conocerse físicamente, «*un homme que je n'avais jamais vu et qui ne m'avait jamais vu*» (39), puesto que circunstancias familiares los han mantenido separados y alejados; sin embargo, a pesar de ser un desconocido, siente por él una atracción especial, no sólo por los lazos familiares que los unen sino también por su imagen misteriosa y por lo que envuelve y evoca toda figura extraña y leyenda olvidada:

*Quel âge a-t-il alors? En 1907, ce n'est plus un jeune homme, malgré sa minceur et son visage encore net, et ses cheveux très abondants. Il doit avoir près d'une cinquantaine d'années [...]. J'ai du mal à imaginer cet homme, vêtu comme un chercheur d'or (98).*

Cada uno de los protagonistas realiza un viaje introspectivo que conlleva un alejamiento del mundo real que lo rodea. Por un lado, el abuelo muy afectado por las circunstancias familiares que acaban expulsándolo de la mansión *Euréka*, siente la necesidad de encontrar su paraíso particular, lo que va a significar un encuentro consigo mismo, a la vez que un alejamiento del mundo real que lo rodea. Por otro, el narrador nos refiere el viaje interior que supone para él intentar comprender la motivación que tiempo atrás impulsó al abuelo a llevar a cabo la búsqueda de un sueño.

Por su parte el abuelo realiza sucesivos viajes desde isla Mauricio a isla Rodrigues durante más de treinta años en su propio barco. Su viaje interior le lleva a emprender la búsqueda de un tesoro pirata que supone escondido en isla Rodrigues. Más de cuarenta años después de que el abuelo dé por finalizados los viajes y la consiguiente búsqueda, el nieto se desplaza hasta isla Rodrigues con el fin de reconstruir las vivencias del abuelo. Los viajes de ambos tienen un componente de aventura. El abuelo se enfrenta a un entorno conocido; sin embargo, el hecho de no saber si acabará encontrando el tesoro que busca es el elemento que le da carácter de

aventura a sus estancias en la isla. El componente de aventura del viaje que realiza el nieto a la isla reúne características más profundas, dado que no está tan interesado en el entorno de la isla en sí mismo, como en intentar comprender qué sentía el abuelo en medio de esta naturaleza y aislado del mundo.

Se trata de dos personajes que, habiendo realizado idéntico viaje en épocas diferentes, persiguen objetivos distintos: el abuelo, quien busca un tesoro material que al cabo de los años acaba siendo quimérico; y el nieto, que recorre el itinerario trazado por su antepasado para intentar entender qué pudo impulsar al abuelo a emprender esa búsqueda que duró más de treinta años.

En *Onitsha* encontramos tres personajes principales, Geoffroy Allen, su mujer Maou y el hijo de ambos, Fintan. Estos actantes-sujetos desempeñan funciones diferentes en la obra. Cada uno es el eje de su propio conflicto. Geoffroy Allen representa, por un lado, la persecución de un sueño y por otro lado, el deseo de reagrupar a su familia. El sueño que persigue Geoffroy es conocer, en profundidad, la historia del pueblo meroita y relacionarla con la zona de Nigeria a la que se traslada a vivir. Según la mitología local, en Onitsha y sus alrededores se pueden encontrar rastros que demuestran que este pueblo llegó desde el Nilo hasta estas tierras; concretamente se dice que una de las tribus que allí habitan desciende directamente de las gentes de Meroë. La existencia del único lugar sagrado de África Occidental, Aro Chuku, en el que se adora al sol, así parece demostrarlo. Esto acentúa en Geoffroy las ansias de permanecer en Onitsha. Ahora bien, lo que comienza como un sueño, acaba convirtiéndose en una obsesión que lo domina por completo.

Existen varias fuerzas actanciales adyuvantes que contribuyen a que Geoffroy persista en su sueño. En primer lugar, el trabajo que le ofrecen a Geoffroy en Onitsha, cuando esta ciudad está bajo el mandato colonial británico. Él vive en Europa con Maou, y sueña con Meroë. Considera que la oferta de trabajo es una gran oportunidad para remontarse en el tiempo, aunque sólo sea en sueños. En segundo lugar, el deseo de vivir entre las gentes que considera descendientes de Meroë, entre ellos Oya y Okawho.

En Onitsha descubre una etnia que presenta unas características determinadas, diferentes de las restantes; son los *umundri*. Ello atrae su curiosidad y llega a la conclusión de que los miembros que componen la etnia guardan rasgos comunes con el pueblo meroita. Considera que Oya, una mujer que pertenece a esta etnia, desciende directamente de las reinas meroitas; esto tiene gran significado para él si tenemos en cuenta que la kushita o meroita era una sociedad matriarcal, en la que la sucesión dinástica se transmitía por vía femenina. No es importante para él que sea *muette* y que la gente la considere *folle*. Geoffroy la ve como una reina. Asimismo, considera a Okawho, pareja de Oya, descendiente directo de este linaje real. Él le sirve de guía para cumplir uno de sus sueños, conocer Aro Chuku, el lugar sagrado donde se adora el sol.

La tercera fuerza actancial adyuvante está representada por las historias y los mitos locales, contados por Moïses, un anciano de Onitsha, que conoce infinidad de relatos, y que se los transmite a Geoffroy con todo detalle. Ello aviva el deseo de seguir descubriendo conexiones entre las dos partes de África, este y oeste, que ocupan su sueño-obsesión. Por último, las conversaciones que Geoffroy mantiene con Sabine Rodes sobre la influencia egipcia en el oeste de África, y la biblioteca que éste posee en su casa, bien surtida de libros que hacen referencia a su objeto de estudio y que se los presta a Geoffroy al mismo tiempo que intercambian conocimientos y opiniones.

Existen, por su parte, varias fuerzas actanciales que se oponen a Geoffroy. Por un lado, la Segunda Guerra Mundial, hecho histórico que se interpone entre Geoffroy, Maou y el niño. Geoffroy marcha solo a África, con el objetivo de conseguir unas condiciones favorables para que la familia se reagrupe en Onitsha. Sin embargo, estalla la guerra y la separación familiar es inevitable. No pueden reunirse hasta que el niño tiene ocho años. En segundo lugar, la no aceptación por parte de Gerald Simpson de las críticas que Maou hace de su gestión colonial. Gerald Simpson es el D.O., *District Officer*, de la zona de Onitsha, es decir, un representante del Gobierno británico en la colonia. No sucede nada en Onitsha sin que él lo sepa, todo está bajo su supervisión. El hecho de que Maou ponga reparos éticos a su labor de gobierno y al comportamiento del resto de la colonia británica provoca que Geoffroy sea expulsado del trabajo que

desempeña en la United Africa Company, que depende del gobierno colonial. La tercera fuerza actancial que se opone a Geoffroy es la malaria negra que le afecta cuando realiza la visita a Aro Chuku. La emoción que siente al conocer este lugar sagrado se ve empañada por los síntomas de la enfermedad, que no le permiten disfrutar del momento y que lo dejan al borde de la muerte. Este hecho es definitivo para tomar la decisión de abandonar Onitsha y retornar a Europa.

Por último, la obsesión que siente por investigar sobre Meroë. Lo que en un principio es un sueño acaba convirtiéndose en una idea fija que rige su vida y que le impide ir a Europa a reunirse con Maou y el hijo una vez terminada la guerra. Geoffroy no renuncia a África. Su idea de familia tiene como marco el territorio africano. No cesa en su empeño investigador ni cuando abandona Onitsha; por ello, le promete a Fintan que volverán y seguirán el rastro de Meroë en África. Es tal el grado de implicación con su investigación que su mujer llega a pensar que es lo único que le importa, y que ni ella ni el hijo significan nada para él. Maria Luisa, verdadero nombre de Maou, recibe este cariñoso diminutivo por su hijo Fintan:

*Quant il avait eu dix ans, Fintan avait décidé qu'il n'appellerait plus sa mère autrement que par son petit nom. Elle s'appelait Maria Luisa, mais on disait: Maou. C'était Fintan, quand il était bébé, il ne savait pas prononcer son nom, et ça lui était resté (13).*

Desde la mirada focalizadora de Fintan, Maou es presentada como madre, como hermana y como amante. Como madre representa la seguridad y la protección para el niño. Acude a ella en momentos difíciles para él. Tiene una gran capacidad para transmitirle ternura; su lenguaje tiene un efecto balsámico sobre el niño, sobre todo cuando le habla en italiano:

*Parle-moi italien, Maou [...]. Dis-moi des vers. Elle récitait des vers de Manzoni, d'Alfieri [...], des morceaux qu'elle avait appris par cœur [...]. Fintan écoutait la musique des mots, cela lui donnait toujours un peu envie de pleurer (32-3).*

La descripción que tenemos de ella es desde la mirada de su hijo. El descubrimiento de su cuerpo desnudo traslada a Fintan a una especie de ensoñación que le lleva al extremo de mitificarla. Su cuerpo es un refugio seguro para él:

*Il se serrait contre Maou, dans le lit, il cachait sa tête dans ses cheveux. Il entendait son souffle, le bruit de son cœur. Quand elle s'endormait, il y avait quelque chose de doux, de léger, un courant d'air, une haleine. C'était cela qu'il attendait. Il se souvenait, quand il l'avait vue nue. C'était l'été, à Santa Anna (24).*

Fintan llega a tener sentimientos de amante respecto a Maou, pues siente celos cuando considera que los demás la perciben con el mismo atractivo que tiene para él. Cuando los celos se apoderan de Fintan, y abatido por la soledad propia de un adulto, la rabia lo lleva a encerrarse en sí mismo y decide plasmar por escrito sus propias aventuras:

*Elle donnait le bras à l'Anglais, elle l'écoutait pérorer sur l'Afrique, sur les noirs, sur la jungle. C'était insupportable. Alors il s'enfermait dans la cabine sans fenêtre, il allumait la veilleuse, et il commençait à écrire une histoire sur un petit cahier à dessin, avec un crayon gras. Il écrivait d'abord le titre, en lettres capitales: UN LONG VOYAGE (55-6).*

El hecho de que Maou sea joven y participe en sus actividades de niño hace que la considere como una hermana, con la que alcanza gran complicidad. Lo demuestra el diminutivo con el que la llama. Con este sentimiento fraternal hacia su madre, Fintan compensa su necesidad de compañía. El sentimiento es más fuerte cuando percibe que al viajar a África puede perder la compañía de su madre, pues ésta va a recuperar su papel de esposa: «*Peut-être qu'il n'avait jamais senti auparavant à quel point elle était jeune, proche de lui, comme la sœur qu'il n'avait jamais eue*» (13).

Maou encarna unos valores muy definidos y arraigados. Su reencuentro con Geoffroy produce en ella una enorme decepción, pues percibe un hombre muy diferente del que había compartido su vida años atrás: «*... cet homme qui était devenu un étrange,*

*son visage durci, ses cheveux gris, son corps maigre et la couleur de sa peau. Le bonheur rêvé sur le pont du Surabaya n'existait pas ici» (73).*

Intuye que ha pasado a segundo plano, al ser desplazada por la obsesión que Geoffroy siente por el mito de Meroë. Asimismo, la realidad le es hostil, desde el momento en que constata que su marido está integrado en una sociedad colonial que actúa de manera contraria a los principios éticos de Maou. Sin embargo, está determinada a ocupar el puesto que le corresponde. Sus esfuerzos van encaminados a recuperar su posición inicial respecto a Geoffroy, sin perder su identidad. Siendo fiel a sus principios, consigue no solamente recuperar el afecto de su marido sino integrarse en la sociedad nativa local, con la que llega a producirse una simbiosis. Maou sale fortalecida de la experiencia, sin haber tenido que renunciar a sus valores. El narrador se vale del personaje femenino para evidenciar la fortaleza frente a una sociedad que le es adversa, lo cual es fundamental en una persona que transmite la vida y con ella sus valores.

Desde la mirada focalizadora de Maou, Geoffroy se nos presenta con una dualidad respecto al tiempo, que queda claramente delimitado con el viaje a Onitsha, y respecto al espacio, desde el momento en que el Geoffroy que percibe en Europa es diferente del de África. La situación, y el momento en el que conoce a Geoffroy hace que lo considere la persona ideal para compartir su vida:

*Il était grand, mince, romantique, sans argent, et sans famille comme elle, puisqu'il s'était séparé de ses parents. Elle était folle de lui, et elle l'avait suivi en Italie, à San Remo, à Florence. Elle n'avait que dix-huit ans, mais elle avait déjà l'habitude de tout décider pour elle-même (96).*

Durante el trayecto, Maou busca el momento para encontrarse consigo misma, viaje introspectivo que proyecta en la escritura y que la traslada a los momentos en que siendo joven disfrutaba de la compañía de Geoffroy. Se produce aquí un doble viaje: uno de ida, real, con destino a un lugar desconocido, pero soñado -África-, y otro

interior, de regreso hacia un lugar soñado, San Remo, del que tantos recuerdos guarda Maou:

*Écrire en écoutant le froissement de l'eau sur la coque, comme si on remontait un fleuve sans fin. Elle écrivait: [...]. Dans un rêve, cette nuit, je t'ai vu au bout de l'allée de charmes, à Fiesole [...]. Geoffroy, tu es en moi, je suis en toi. Le temps qui nous a séparé n'existe plus. Le temps m'avait effacée. Dans les traces sur la mer, dans les signes d'écume, j'ai lu ta mémoire. Je ne peux pas perdre ce que je vois, je ne peux pas oublier ce que je suis. C'est pour toi que je fais ce voyage (30).*

En cuanto a Fintan, desde la mirada propia de un niño que no ha conocido la figura paterna, y que ha vivido rodeado de mujeres, Geoffroy supone una amenaza a su mundo infantil. El rechazo es constante desde el momento en que sabe que va a conocerlo. Presiente que ello va a suponer cambios importantes en su vida: *«Mais il ne parlait jamais de Geoffroy, il ne voulait jamais dire «mon père». Il pensait que ça n'était pas vrai. Geoffroy était simplement un inconnu qui écrivait des lettres» (74).*

Para conocer a su padre tiene que desplazarse a África, de manera que al rechazo que siente hacia él, se suma el miedo de trasladarse a un lugar desconocido y lejano:

*On allait à l'autre bout du monde, peut-être. On allait en Afrique. Il y avait ces noms, qu'il avait entendus depuis toujours, Maou les prononçait lentement, ces noms familiers et effrayants, Onitsha, Niger, Onitsha. Si loin, à l'autre bout du monde. Cet homme qui attendait. Geoffroy Allen (25).*

La decisión tomada por Maou de emprender viaje a África no agrada en un primer momento a Fintan. Abandonar la casa familiar supone para éste el desarraigo, la ruptura, el miedo a perder lo conseguido y el miedo frente a lo desconocido, teniendo en cuenta que el ambiente matriarcal en el que ha vivido hasta el momento le impide reconocer la figura paterna. África representa para Fintan un lugar odiado, carente de ilusión, aunque suponga el reencuentro con su padre:

*Je ne veux pas aller en Afrique. Il n'avait jamais dit cela à Maou, ni à grand-mère Aurelia, ni à personne [...]. Il parlerait en anglais, il aurait deux rides verticales entre les sourcils, comme un homme, et Maou ne serait plus sa mère. l'homme qui attendait, là-bas, au bout du voyage, ne serait jamais son père. C'était un homme inconnu, qui avait écrit des lettres pour qu'on vienne le rejoindre en Afrique (18).*

Geoffroy representa para Fintan un elemento perturbador. Lo identifica con los pasajeros del barco, a los que rechaza no solamente por lo que ve en ellos, sino también por el odio que le transmite la familia de su madre, cuando aluden a Geoffroy llamándolo *porco inglese*: «*Il y avait aussi le regard de Fintan sur son père, un regard plein de méfiance et de haine instinctive, et la colère froide de Geoffroy, chaque fois que Fintan le défiait*» (73).

Sin embargo, a medida que el barco avanza y más se aproxima a tierras africanas, mayor es el interés y curiosidad de Fintan por llegar al lugar. Son constantes sus salidas al puente del barco para ver la línea de tierra divisoria, el mar, el cielo, las olas, los pájaros y cuanto de novedoso y sorprendente acontece alrededor:

*À l'aube, quand personne n'était encore levé, Fintan était déjà sur le pont pour voir l'Afrique. Il y avait des vols d'oiseaux très petits, brillants comme du fer-blanc, qui basculaient dans le ciel en lançant des cris perçants, et ces cris de la terre faisaient battre le cœur de Fintan, comme une impatience, comme si la journée qui commençait allait être pleine de merveilles, dans le genre d'un conte qui se prépare (34).*

La impaciencia y curiosidad por llegar al lugar de destino, no sólo a África sino también a Onitsha, se apodera de Fintan:

*Quand est-ce qu'on arrivera? Maou ne savait pas. Hier, avant-hier, elle avait demandé à M. Heylings [...]. Fintan ressentait maintenant une impatience grandissante. Il voulait arriver, là-bas, dans ce port, au bout du voyage, à la fin de la côte de l'Afrique. Il voulait s'arrêter, entrer dans la ligne sombre de la*

*côte, traverser les fleuves et les forêts, jusqu'à Onitsha. C'était un nom magique. Un nom aimanté. On ne pouvait pas résister (52).*

El frío recibimiento que les hace Geoffroy al llegar a Onitsha confirma al niño que su padre es un elemento extraño en su vida:

*Sur le quai, il y avait cet homme inconnu, grand et maigre, son nez en bec d'aigle chaussé de lunettes d'acier, les cheveux clair-semés mêlés de mèches grises, vêtu d'un étrange imperméable militaire qui tombait jusqu'aux chevilles, découvrant un pantalon kaki et ces souliers noirs et brillants que Fintan avait déjà remarqués aux pieds des officiers anglais à bord du bateau (65).*

Por parte de Geoffroy no hay un acercamiento que establezca una relación afectiva con el hijo:

*Geoffroy était devenu un autre homme, un étranger, celui dont parlait Fintan, quand il demandait: «Pourquoi tu t'es mariée avec cet homme-là» Il s'était absenté. Il ne parlait plus de sa recherche, de la nouvelle Meroë. Il gardait cela en lui, c'était un secret (169).*

La convivencia de padre e hijo en Onitsha es muy problemática. El entorno familiar en el que vive Fintan es poco favorable para que la distancia entre padre e hijo se vaya acortando. Fintan vive con miedo el poco tiempo que permanece en casa, pues teme las reacciones violentas de un padre frío, distante y severo: «*Il est méchant, cet homme, je le déteste*» (175).

Sólo al final del relato, el sueño no cumplido de encontrar el rastro de Meroë, una enfermedad como la malaria, y la necesidad por parte del padre de dar continuidad a ese sueño, son los elementos que contribuyen a un mínimo acercamiento entre padre e hijo, sin duda, facilitada por la percepción del niño, ya adulto, al entender que le debe un respeto a su padre:

*Fintan alla voir Geoffroy. Geoffroy était dans son lit, en pyjama, pâle et maigre. [...] Fintan vit la marque que les lunettes avaient creusée à la base du*

*nez. Pour la première fois, il pensa qu'il était son père. Non pas un inconnu, un usurpateur, mais son propre père (237).*

Estrechamente unido a Fintan, el narrador incorpora a Bony. Se trata de un adolescente que encarna y representa a África, sus costumbres, su lenguaje, su tradición, y valores como la amistad, la integridad y el respeto a la naturaleza. De tal forma inciden estos valores en Fintan, que su persona sufre una evolución, pues asimila la alteridad que representa Bony:

*Bony était les fils d'un pêcheur. [...]. Il s'appelait de son vrai nom Josip, ou Josef, mais comme il était grand et maigre, on l'avait appelé Bony, c'est-à-dire sac d'os. Il avait un visage lisse, des yeux intelligents et rieurs. Fintan était tout de suite devenu son ami (78).*

Bony es el elemento de unión entre dos mundos, entre dos culturas. Su amistad hace que el choque cultural no sea traumática para Fintan. La adaptación al medio se ve favorecida por la atracción que desde el inicio sienten el uno por el otro. Asimismo, representa para Fintan el guía imprescindible en las experiencias iniciáticas que vive en Onitsha, como el descubrimiento del sexo, del mundo animal y de las costumbres de la sociedad africana.

El narrador elige a Rodes para representar la cultura, más concretamente, el colectivo de europeos interesados en la cultura africana y que se acercan a ella con respeto, como diría Nicolas Pien<sup>132</sup> es «un penseur»: «*Sabine Rodes avait une bibliothèque très fournie en livres sur l'archéologie et l'anthropologie de l'Afrique de l'Ouest, et une collection d'objets et de masques du Bénin, du Niger, même des Baoulé du Sénégal*» (110).

Frente a la imagen negativa que tiene el resto de los colonos europeos de él, para Geoffroy es el referente y guía en las investigaciones que lleva a cabo sobre Meroë:

---

<sup>132</sup> Pien, Nicolas (2004): *Le Clézio, la quête de l'accord originel*. L'Harmattan. Paris, p. 47.

*Sabine Rodes était l'homme le plus étangé que Fintan ait jamais rencontré. Il était sans aucun doute l'homme le plus détesté de la petite communauté européenne d'Onitsha. Toutes sortes de légendes couraient à son sujet (112).*

Fintan siente fascinación por él, hasta el punto de que suple la figura paterna. Los secretos tan bien guardados por parte de Rodes los comparte con el niño, de quien recibe afecto. El modo amable y cariñoso con el que trata a Fintan lo convierte a ojos de éste en el padre que le hubiera gustado tener. Es diferente la percepción que Maou tiene de Sabine Rodes. Le resulta una persona extraña, de la que desconfía. Representa un auténtico rival respecto a su marido y su hijo, sobre los que ejerce una fuerte atracción: «*Sabine Rodes était un homme très séduisant pour qu'on pût cesser de le voir ainsi*» (111).

Otro representante relevante de los colonos europeos es Gerald Simpson, que ostenta el cargo administrativo más alto, D.O., en Onitsha. El narrador personaliza en él lo más negativo de la colonización europea: una sociedad excluyente, clasista, distante, orgullosa, que no respeta los derechos de los nativos. A través de la mirada de Maou, nos llega de él una imagen negativa que ya se manifiesta en el *Surabaya*, donde casualmente coinciden y que cobra mayores dimensiones a partir de unos hechos que suceden en su residencia. Uno de ellos tiene lugar en una de las excluyentes reuniones que organiza periódicamente. Maou se acerca a tocar el piano lo que irrita de tal manera a Simpson que ordena retirarlo: «*Quelque temps plus tard, elle était venue jusqu'à la porte du Club, pour chercher Geoffroy, et elle avait vu que le piano noir avait disparu. A sa place, il y avait une table et un bouquet, œuvre probable de Mme. Rally*» (95).

El hecho más grave de todos, y que define perfectamente la actitud de Gerald Simpson, es la escena que presencia Maou durante una recepción que ofrece el D.O. en su residencia. Ante la pasividad de todos los invitados, un grupo de presos cava una piscina, bajo un sol de justicia, y atados por cadenas. Maou, compadecida por la penosa situación de los condenados, recrimina al representante gubernamental, por la sorpresa de todos. Ni siquiera su marido entiende por qué se molesta:

*C'était à l'heure du thé, il faisait une chaleur assez torride. Les travailleurs noirs étaient des prisonniers que Simpson avait obtenus du résident Rally, parce qu'il n'avait pu trouver personne d'autre, ou parce qu'il ne voulait pas les payer. Ils arrivaient en même temps que les invités, attachés à une longue chaîne reliée par des anneaux à leur cheville gauche et pour ne pas tomber, ils devaient marcher du même pas, comme à la parade [...]. Maou ne pouvait pas quitter des yeux le groupe des forçants qui commençaient à creuser la terre, à l'autre bout du jardin [...]. Elle regardait les officiers anglais autour de la table si blanche, elle cherchait le regard de Geoffroy. Mais personne ne faisait attention à elle et les femmes continuaient de manger et de rire (83-4).*

El episodio desemboca en un baño de sangre, semanas más tarde, cuando los presos se rebelan contra la situación que padecen. La brutal represión llena la piscina de barro y sangre. Son muchas las descripciones que en el relato se hacen sobre Oya, quizá tantas como personajes se relacionan con ella. Para la mayoría de los que la conocen, se trata de una joven extraña, que vive al margen de la sociedad, quizá por su condición de muda:

*Il y avait une femme étrange que Bony l'emmenait voir, chaque fois, à travers les roseaux [...]. Elle n'était pas avec les autres filles [...]. Elle avait un visage d'enfant, très lisse, mais son corps et ses seins étaient ceux d'une femme. Ses cheveux étaient serrés dans un foulard rouge, elle portait un collier de cauris autour du cou [...]. Elle n'était de nulle part, elle était arrivée un jour, à bord d'une pirogue qui venait du sud, et elle était restée. Elle s'appelait Oya. Elle portait la robe bleue des missions, et un crucifix autour du cou (105-6).*

Geoffroy y Sabine Rodes la tienen mitificada, al considerarla como *la déesse noire*, que ha atravesado el desierto, y como descendiente directa de la población de Meroë. Para ellos es la reencarnación de un sueño; encierra un misterio que tiene un carácter sagrado. En Maou provoca un sentimiento afectivo maternal, que le anima a acercarse a ella, a pesar de que Oya la rehuya en un principio. Finalmente, ambas entablan una relación entrañable. La imagen que les llega de ella, tanto a Bony como a Fintan, es el de la feminidad en su plenitud. Despierta en ellos un deseo sexual tan

fuerte que en Bony es irrefrenable. Como es habitual en los personajes femeninos de Le Clézio, Oya igualmente representa vida, desde el momento en que engendra vida.

Marima, la mujer que ayuda a Maou en las tareas de la casa, facilita que ésta sea aceptada en la sociedad nativa de Onitsha. Es su principal punto de referencia para llegar a entender África. ¡Qué mayor muestra de afecto puede ofrecer Maou hacia Marima que el de elegir su nombre para la hija que va a nacer y que lleva en su vientre cuando abandona Onitsha!

Los personajes de *Onitsha* protagonizan numerosos viajes que tienen como denominador común un importante componente de aventura y que podemos clasificar de la siguiente manera: viajes reales, viajes imaginarios y viajes introspectivos. Son reales los llevados por Geoffroy, Maou, Fintan, Sabine Rodes, Gerald Simpson, Oya y Okawho. Geoffroy, motivado por su ensoñación de Meroë, se traslada a África, el lugar en el cual anhelaba vivir desde su juventud. El trabajo que se ve obligado a desempeñar le impide llevar a cabo su proyecto de reconstruir el viaje que siglos atrás supone que realizó el pueblo meroita. De hecho sólo al final de su estancia en Onitsha consigue visitar, con emoción, el santuario de Aro Chuku, considerado como el último reducto donde se practica el culto solar. Su regreso a Europa, obligado por las circunstancias, la pérdida del trabajo, la malaria y la inminente guerra de Biafra, entre otras, lo vive con sensación de fracaso; siente como si lo arrancaran de la tierra que él considera más propia que Europa.

El viaje que Maou realiza a África es de carácter iniciático, motivada por la ilusión de reencontrarse con su marido y de emprender una nueva vida. Este viaje supone una ruptura con Europa y un choque cultural a su llegada a África. Realiza un esfuerzo considerable para adaptarse al nuevo entorno; podemos tomarla como ejemplo de actitud positiva ante la alteridad. Su regreso a Europa no lo siente como un fracaso, sino como el inicio de una nueva etapa en su vida. A ello contribuye el hecho de estar embarazada de Marima, la niña que siempre le recordará a Onitsha y a sus gentes.

Maou y Fintan embarcan hacia África en el *Surabaya* desde *l'estuaire de la Gironde*; la travesía dura un mes, hasta llegar a *Port Harcourt*, en Nigeria, cerca de Onitsha. Este desplazamiento sirve de enlace entre dos mundos muy diferentes: el continente europeo y el africano. A medida que avanza el relato se nos va indicando la ruta del navío, cada uno de los lugares por los que pasa, los puertos en los que hace escala o bien lugares que se divisan desde el barco. Estamos ante un recorrido espacial enmarcado en una realidad identificable, si tenemos en cuenta que las ciudades nombradas, Marsella, Burdeos, Dakar o Gorée y puertos como Freetown, Monrovia, Takoradi, entre otros, son localizables en el mapa.

*El tema del viaje en la narrativa francesa contemporánea: Le Clézio y Echenoz*



Itinerario llevado a cabo por Maou y Fintan.

Fuente: Atlas Mundial. Círculo de Lectores. Barcelona. 1987, p. 72.

Para Fintan, el viaje que realiza a Onitsha supone una ruptura total con Europa, y el encuentro con un continente en el que se siente adaptado desde el primer momento. A su partida, experimenta un sentimiento de impotencia, en cuanto que se ve obligado a romper con los lazos familiares que lo atan a Europa, mezclado con la curiosidad que siente ante lo desconocido. Podemos calificarlo de viaje iniciático dado que Fintan despierta en Onitsha a experiencias nuevas que siempre guardará en la memoria: va a sentir una simbiosis total con la naturaleza, va a descubrir el valor profundo de la amistad, de la integridad personal, así como el sexo, etc. Tan pronto como llega a Onitsha, entra en total sintonía con Bony, el niño nativo que se convertirá en su guía mientras permanece en África. Vive su partida de África con una sensación de desgarramiento interior. Le cuesta asimilar la ruptura con el entorno africano y la adaptación a Europa, donde va a vivir un nuevo choque cultural.

Asimismo, dentro de una realidad identificable estaría el tiempo. El autor-narrador enmarca la travesía en unas fechas reales y muy precisas, coincidentes con la salida y llegada del barco. En este sentido, a propósito de aquella explica que «*C'était la fin du dimanche 14 mars 1948*» (14); en lo tocante a ésta, indica: «*Mardi 13 avril 1948, exactement un mois après qu'il avait quitté l'estuaire de la Gironde*» (65)<sup>133</sup>.

La estancia de un mes en el *Surabaya* sirve para que ambos vayan mentalizándose sobre el cambio que les espera, de manera que la transición de un continente a otro, de una cultura a otra, no sea brusca. Visto desde nuestra perspectiva es un viaje a la antigua usanza, con tiempos pausados, sin prisas. El desplazamiento adquiere de esta manera una entidad propia, puesto que tanto Maou como Fintan viven experiencias que les permiten disfrutar del viaje plenamente.

Entre los viajeros que acompañan a Maou y Fintan en el barco se encuentra Gerald Simpson, que regresa a Onitsha donde desempeña una función administrativa como representante del gobierno británico. El narrador lo presenta como ejemplo de colonizador poco respetuoso con el Otro, al ejercer su actividad con prepotencia y

---

<sup>133</sup> Hemos comprobado en una agenda perpetua que los días de la semana que figuran en la obra coinciden exactamente con las fechas dadas por el narrador.

governar abusando de su poder. Otro representante de la colonia británica, Sabine Rodes, reside en Onitsha movido por el deseo de aventura que despierta en él el continente africano y más concretamente la zona de Nigeria, donde se ubica Onitsha.

Oya y Okawho, los dos nativos más apreciados por Geoffroy y Rodes, emprenden al final del relato un viaje de huida que los llevará, río arriba, lejos de Onitsha, junto a su hijo recién nacido. La marcha de Geoffroy, Maou y Fintan, sus referentes personales opuestos a la sociedad colonial británica, les deja un vacío que acelera su partida, con el objetivo de iniciar una nueva vida.

En los viajes imaginarios incluimos dos: el que lleva a cabo el pueblo de Meroë y el que inventa Fintan en la cabina del barco que lo lleva a África. El supuesto viaje de los meroitas está basado en una teoría antropológica que considera que un grupo humano se trasladó desde las orillas del Nilo hasta las del Níger llevando con ellos su cultura, que incluía la adoración al sol. Tanto Geoffroy como Sabine Rodes defienden esta teoría y sueñan con la reconstrucción de este éxodo y con la posibilidad de visitar los lugares claves relacionados con él. Este viaje meroítico, transmitido a Fintan por su padre a través de las cartas que le escribe desde Onitsha, inspira al niño un viaje imaginario, cuyo relato inicia a bordo del barco y que titula *UN LONG VOYAGE*. Esther es la protagonista que remonta un río en el barco *Níger*, hasta un país llamado Gao donde gobierna una reina negra, Oya.

Todo viaje real, con su correspondiente componente de aventura, conlleva un viaje de introspección. Geoffroy vive su estancia en África como si se tratara de su lugar de origen, siente que están allí sus raíces, que es un africano más, hasta el punto de que no duda en trasladar a su familia a Onitsha y hacerles partícipes de su mundo.

El viaje introspectivo realizado por Maou es más complejo. Prepara su traslado a África con la ilusión de recuperar, en un espacio exótico, la relación afectiva que en su día vivió con Geoffroy. Su llegada al continente africano supone una decepción en varios sentidos. Por un lado, encuentra que Geoffroy se muestra distante y poco afectuoso, tanto con ella como con el niño. Por otro, se ve inmersa en una sociedad

colonial poco respetuosa con los nativos y con el entorno, lo que va en contra de los valores que ella defiende. Su decepción sólo se ve compensada con el grado de integración que consigue en la sociedad nativa de Onitsha, cuyas gentes valoran su actitud respetuosa y la compensan con manifestaciones de auténtica amistad.

En *Étoile errante*, hay dos protagonistas, Esther y Nejma. Los nombres de las protagonistas significan *estrella*, de manera que están estrechamente relacionados con el título. Profundizando en su significado, nos traslada a dos colectivos opuestos, judíos y palestinos, que se identifican con una estrella diferente cada uno de ellos; la de los judíos es de seis puntas; la de los palestinos de cinco.

Esther se ve obligada a tomar el nombre de Hélène para vivir en la clandestinidad, durante la Segunda Guerra Mundial, debido a su condición de judía: «*Elle avait treize ans, elle s'appelait Hélène Grève, mais son père disait: Esther*» (16).

Es la personificación del colectivo judío que sufrió la guerra y que se desplazó a Israel en busca de un lugar donde poder vivir en paz huyendo de la persecución genocida que se desató en la Europa nazi. Encarna el deseo de supervivencia y de superar las adversidades. El sufrimiento que puede sentir un adulto ante una guerra o una persecución le llega al lector de forma diferente a través de Esther, pues su actitud sirve de tamiz para suavizar tanto dolor. Como madre de un niño, también representa la vida. Asimismo, funciona como elemento aglutinador de las personas que la rodean.

Al inicio del relato cuenta con trece años y al finalizar éste, tiene más de cincuenta. Ello le permite al lector observar una evolución gradual a lo largo de las diferentes etapas de su vida. Es receptiva a los cambios, sabe adaptarse al medio. Siendo consciente de que tiene restringida su libertad en su etapa de niña, en ningún momento aflora en ella reproche alguno.

Durante su estancia en Saint-Martin, como refugiada judía, establece una relación de amistad con Tristan, niño de su misma edad que, sin ser judío, coincide con Esther en la localidad alpina:

*Tristan était un garçon de douze ans, solitaire et timide. Ses cheveux blonds et raides étaient coupés autour de sa tête [...]. A Cannes, ils avaient vécu dans le cercle fermé des Anglais en villégiature, que la guerre avait encore restreint. La guerre avait éclaté, et le père de Tristan, qui était commerçant en Afrique équatoriale, s'était engagé dans les forces armées coloniales (27).*

Ambos entablan una relación de amistad que les ayuda a evadirse de la difícil situación que viven. La estancia en Saint-Martin adquiere para ellos un carácter iniciático y de aventura. Juntos recorren los alrededores del pueblo, disfrutando de la naturaleza y descubriendo rincones que quedarán para siempre en su memoria, al mismo tiempo que viven un amor adolescente:

*Tristan a pris la main d'Esther, et tout à coup, sans comprendre comment il osait, il a posé ses lèvres sur celles de la jeune fille. Esther a d'abord tourné son visage, puis soudain, avec une violence incroyable, elle l'embrassait sur la bouche [...]. Elle fermait les yeux et elle l'embrassait, comme si elle captait son souffle et éteignait ses paroles, comme si la peur qu'elle ressentait devait disparaître dans cette étreinte, qu'il n'y aurait plus rien ni avant ni après, seulement cette sensation à la fois très douce et brûlante (73).*

Esther tiene muy desarrollada la sociabilidad, de manera que le resulta fácil relacionarse con todo el mundo. Siente un gran respeto hacia los mayores, a quienes se acerca con actitud de aprender de ellos. Es el caso de M. Ferne, el maestro judío refugiado en Saint Martin, que le enseña a tocar el piano; o de los rabinos que le transmiten la religión hebrea.

A partir de este momento, Esther toma conciencia de lo que significa la religión como consuelo y como vía de esperanza. A pesar de que sus padres no son practicantes, no le impiden que participe en las ceremonias religiosas; según su padre, «*la religion*

*était une affaire de liberté»* (79). Esther toma la decisión de frecuentar la sinagoga, tomando parte en las ceremonias religiosas presididas por el rabino.

Esther comienza a desear con anhelo que llegue el día en el que un barco los lleve hacia Jerusalén, ese lugar mágico del que tanto le han hablado; en ese nombre pone todas sus esperanzas, pues incluso sus padres, no creyentes, repiten su nombre, como lugar de paz y de encuentro: *«Jérusalem [...] le nom magique qu'elle avait appris sans le comprendre, la ville de lumière, les fontaines, la place où se rejoignaient tous les chemins du monde, Eretzraël, Eretzraël»* (69).

El padre de Esther, aunque es judío no practicante, sin embargo, disfruta cuando habla de Jerusalén, una ciudad inseparable de la historia del pueblo judío:

*La ville était l'endroit le plus beau du monde, où tout ce qu'on désirait se réalisait, où il ne pouvait pas y avoir de guerre, parce tous ceux qui avaient été chassés et spoliés dans le monde, et qui avaient erré sans patrie, pouvaient y vivre en paix* (217).

La combinación del sentimiento religioso y el anhelo de llegar a Jerusalén induce a Esther a realizar un viaje interior, en el que la fe es el motor que le da vida, y le aporta ilusión, al mismo tiempo que le da fuerzas para afrontar el viaje real a Israel en el que la comunidad judía tiene puestas todas sus esperanzas. Este viaje tarda en poder realizarse, dadas las difíciles circunstancias de la postguerra. Una vez que salen de Saint- Martín, Esther y su madre Elizabeth recalán en Festiona, localidad situada en los Alpes italianos. De aquí se dirigen a París, donde son acogidas en casa de Simon Ruben hasta que éste les ayuda a organizar su traslado desde Marsella a Israel. Esther cuenta ya con diecisiete años.

En todo este tiempo Esther se siente atrapada por las circunstancias y encuentra en la naturaleza, concretamente en los pájaros que no entienden de fronteras, el símbolo de la libertad que añora: *«Esther regardait les oiseaux noirs, et elle se souvenait de ce que son père avait dit, un jour, en parlant de l'Italie. Il avait montré un corbeau dans le ciel: Si tu pouvais voler comme cet oiseau, tu y serais ce soir même»* (95).

Antes de embarcar en el *Sette Fratelli*, el barco que los traslada a la Tierra Prometida, Esther y el resto de los pasajeros permanecen en la playa de Port d'Alon. Esta playa, así como el Arsenal de Toulon en el que son retenidos por problemas burocráticos una vez iniciado el viaje, son lugares de tránsito en los cuales viven con gran inquietud la incertidumbre que planea sobre su futuro. Ante la presión que supone el no ver cómo va a finalizar esta aventura, el lector percibe que Esther, que personaliza al colectivo judío, se siente perdida en un laberinto en el que lleva buscando la salida desde hace, al menos, cuatro años. Cada vez que se produce algún acontecimiento adverso, lo considera como un obstáculo que se interpone en el camino hacia la salida.

En este contexto, la religión recobra su papel como consuelo; ahora con más fuerza. Esther siente necesidad de saber más. Su compañero Berger y el rabino Joël ayudan a Esther a profundizar en el conocimiento de los libros sagrados y en la historia del pueblo judío:

*Joël ne parlait que pour moi et pour Jacques Berger, sans élever la voix, pour ne pas déranger les autres. Il ouvrait son livre noir, et il lisait lentement, d'abord dans cette langue si belle, si âpre et douce, que j'avais entendue déjà dans le temple, à Saint-Martin (187).*

Una vez que la comunidad internacional permite la salida del barco, Esther pone todas sus esperanzas en la nueva vida que le espera en Israel. Conservará durante toda su vida la inquietud de llegar a entender cuál es la causa que ha provocado la disolución de su familia y, por tanto, su errancia.

Nejma ofrece la otra cara del espejo. Representa al colectivo palestino despojado de sus posesiones y desplazado de su entorno, para dar paso al asentamiento de los judíos supervivientes de la persecución nazi. La proclamación, en 1948, del Estado de Israel, supone una fuerza adyuvante para que el pueblo judío alcance su deseo de establecerse en la Tierra Prometida; sin embargo, para los palestinos supone una fuerza oponente, dado que origina un cambio radical en sus vidas. Desde que conoce a Nejma, al cruzarse en su camino, el desasosiego de Esther se incrementa al ser consciente de

que la solución buscada para el pueblo judío ha desencadenado el sufrimiento y la errancia del pueblo palestino.

Nejma, de dieciséis años, está sola en el mundo; su madre murió en el parto y su padre luchando contra los judíos. Ambas protagonistas, por tanto, son huérfanas de padre como consecuencia de la guerra, aunque Nejma vive una situación de mayor desamparo, debido a que su madre murió cuando ella nació, de manera que está sola en el mundo.

Le bastan al autor dos años de la vida de Nejma para reflejar las penosas consecuencias de una decisión política difícil de entender por parte de los afectados. De los dieciséis a los dieciocho años se ve obligada a vivir en un campo de refugiados, Nur Chams, en unas condiciones que le obligan a madurar aceleradamente; el conflicto judío-palestino le ha robado la juventud.

Al igual que ocurre con Esther, el lector percibe que Nejma se encuentra atrapada en otro laberinto en el que los acontecimientos de su vida se entrecruzan formando una maraña de caminos inciertos por los que Nejma se ve obligada a transitar sin nadie que la guíe, aunque no pierde la esperanza de poder encontrar una salida que satisfaga sus anhelos. El campo de refugiados supone para Nejma un lugar de tránsito.

Esther y Nejma tienen, por tanto, vivencias paralelas. Ante las penalidades que les toca vivir, la judía se refugia en las ceremonias propias de su religión. A la palestina le sirven de evasión una serie de historias legendarias propias de su cultura, relatadas de forma atractiva por Aamma Houriya.

Aamma Houriya, a la que Nejma llama tía, ejerce el mismo papel que Joël entre los judíos que esperaban poder llegar un día a la Tierra Prometida, con quienes se reunía para hacer las lecturas del *Livre du Commencement*. Aamma Houriya cuenta historias, generalmente de miedo, y leyendas cuyo objetivo es mitigar tanto dolor y sufrimiento que allí se vive, así como buscar una explicación a los orígenes del mundo.

Otro paralelismo se establece en sus papeles de madre. Esther da a luz un hijo que no llega a conocer a su padre, muerto en un enfrentamiento judío-palestino. Nejma, por su parte, se hace cargo de una niña que nace en el campo de refugiados, y que nunca conocerá a sus padres, también como consecuencia de la guerra.

La llegada de Roumiya a Nur Chams, avanzado ya su estado de gestación supone un despertar de la afectividad en Nejma y el resto de las mujeres de su círculo. Su situación es dramática, está sola en el mundo y llega allí después de recorrer varios campos de refugiados:

*Elle avait donné comme nom à sa fille Loula, parce que c'était la première fois. Al-marra al-loula. Et je pensais que c'était vrai, ici dans notre camp misérable, là où le monde nous avait rejetés, loin de tout. C'était vraiment la première fois. C'était le seul enfant qui était né ici. Maintenant, il y avait un cœur dans ce camp, il y avait un centre, et c'était dans notre maison (270).*

Es un momento crucial para la protagonista palestina. Nejma, siguiendo los consejos de Aamma Houriya se hace cargo de Loula, y emprende un viaje que es a la vez de huida e iniciático. Coge apenas unos restos de comida y abandona el insalubre campo, huyendo de la mortífera peste que asola el lugar. Nejma y su compañero el Baddawi inician, como una familia más, una vida en común marcada por la errancia: «*Ils ont marché chaque jour, du lever du soleil jusqu'à midi, vers le sud, à travers les collines desséchées*» (282). Nejma siente que el Baddawi es luz viva, camino y guía. Esta errancia le trae a la memoria a Saadi el Baddawi que desde que era niño, no ha dejado de andar. Su destino es alcanzar el gran río, *le Ghor*<sup>134</sup>, como si próximos a él tuvieran garantizada la vida, aunque son conscientes de que la ruta no tiene fin.

Una vez establecida en Israel, Esther se aloja durante cierto tiempo en un kibutz, lugar de tránsito que le permite llevar una vida plena, cargada de esperanzas. Desde la percepción lectora, este lugar supone la salida de un túnel, el final de una errancia impuesta por las circunstancias. A partir de este momento los viajes que realiza Esther

---

<sup>134</sup> Se refiere al río Jordán.

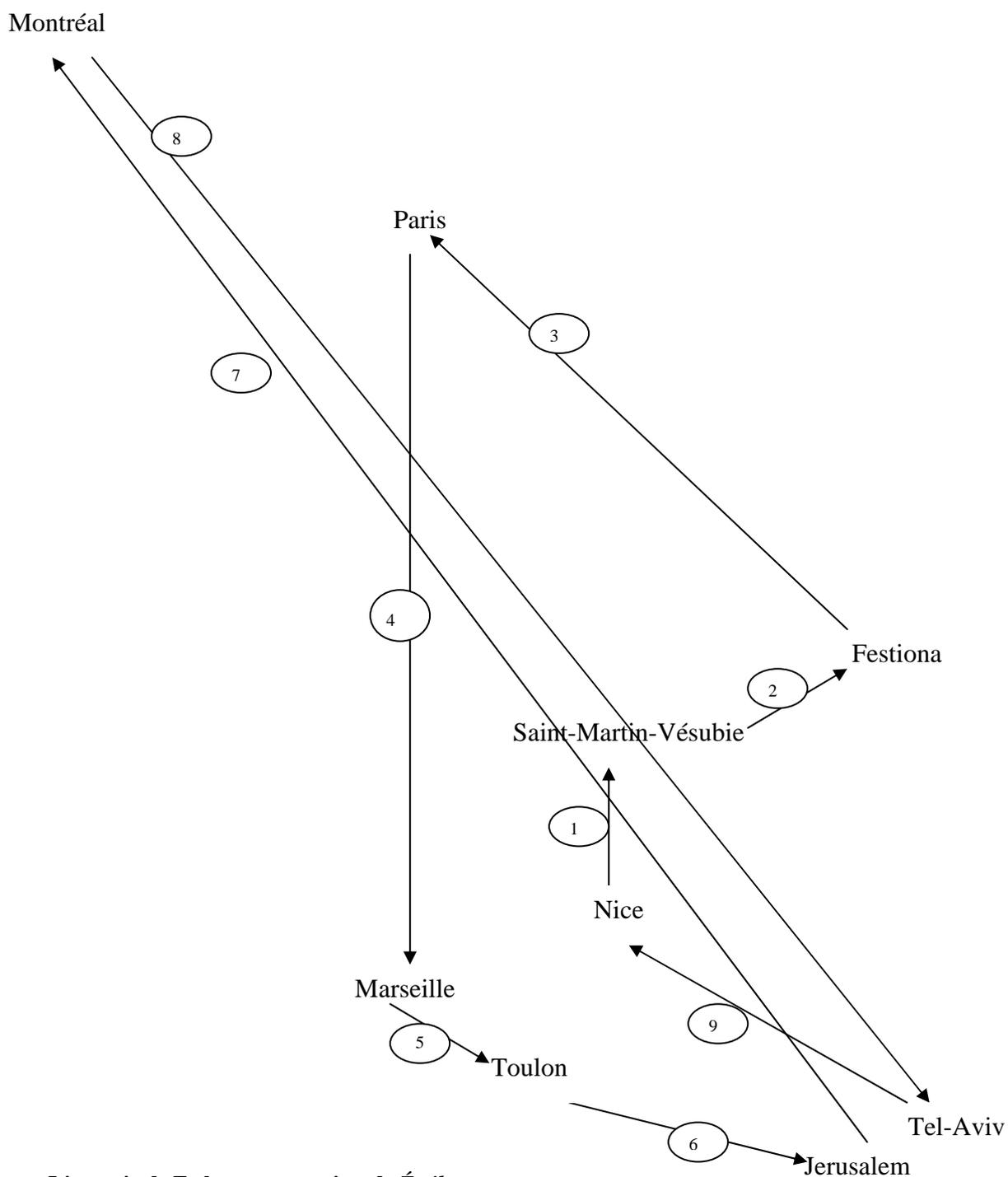
obedecen a su voluntad, aunque siempre mantiene el objetivo de buscar una explicación a su destino errante. Del kibutz se dirige a Tel-Aviv y de aquí parte a Montreal donde permanece dieciséis años. Vuelve a Israel con la finalidad de mostrar a su hijo la tierra de sus orígenes. Interrumpe su estancia en Tel-Aviv para dirigirse a Niza con la finalidad de acompañar a su madre en los últimos momentos de su vida.

El mayor o menor protagonismo que tiene Elizabeth, la madre de Esther, depende de la etapa que se analice de su vida. En su largo peregrinaje desde que sale de Saint Martin hasta su llegada a Tel-Aviv, ejerce su papel de madre. Desde un segundo plano asiste a la evolución de unos acontecimientos, consecuencia de la guerra, en los que se ve inmersa de forma involuntaria. El autor no incide tanto en su papel de madre protectora como en la personificación y representación del colectivo de madres y esposas que sufren en silencio las penurias que conlleva un conflicto bélico. Cuando presiente que se acerca el final de su vida, siente la necesidad de revivir su etapa anterior a la guerra, en la que llevaba una vida familiar plena. Decide regresar a Niza, donde con mirada retrospectiva recorre los lugares que tiempo atrás visitó con su marido y con Esther siendo niña, mientras rememora los momentos que compartieron los tres miembros de la familia:

*Le restaurant d'Amantea, la mer si bleue, les promontoires qui avançaient dans le crépuscule. J'avais été là avec elle, avec mon père, j'avais mangé ces pastèques fraîches, bu ce vin, entendu la musique des vagues et les cris des mouettes. Tout le reste s'effaçait alors, pendant qu'elle me parlait d'Amantea, des journées de cet été qui avait suivi leurs noces, comme si j'avais été là, moi aussi, et que j'avais vu leurs visages éclairés par la jeuneusse, entendu leurs voix, leurs rires complices (330).*

*Étoile errante* es el libro de las colectividades de judíos y palestinos perseguidos por los nazis durante la segunda Guerra Mundial. Entre ellas destacan algunos personajes que personifican al resto de los miembros del grupo, como es el caso de los niños en Saint-Martin, el de los judíos refugiados en el pueblo, los que atraviesan los

Alpes, los que van en el barco hacia Israel, los judíos del kibutz y los palestinos del campo de refugiados.



**Itinerario de Esther, protagonista de *Étoile errante***

*Fuente: Elaboración propia*

En *Nous trois* el relato gira en torno a tres personajes, Louis Meyer, DeMilo y Mercedes/Lucie Blanche. El recorrido que realizan por el espacio narrativo va configurando su perfil, transformando su identidad e incluso modificando sus conductas, mientras establecen una serie de relaciones profesionales y personales entre ellos, que llegan a configurar un triángulo. El eslabón que une a los tres es el viaje representado en espacios diferentes. Por un lado, el viaje terrestre de ida y vuelta que Louis Meyer y Mercedes realizan entre París y Marsella y por otro, también de ida y vuelta, el que los tres protagonistas llevan a cabo al espacio.

De Louis Meyer, que trabaja para una agencia espacial, se nos van dando sucesivas pinceladas a lo largo del relato, hasta ir configurando su lugar de residencia, su formación, su físico, su vida personal, etc:

*Il recouvre la rue du Maroc, la place du Maroc et l'impasse du Maroc au bout de laquelle réside Louis Meyer, homme astigmatique et polytechnicien, quarante-neuf ans jeudi dernier, spécialisé dans les moteurs en céramique. Homme infidèle et divorcé d'une femme, née Victoriare Salvador le jour de l'invention du poste à transistors. Homme seul et surmené qui va se payer, pour son anniversaire, une petite semaine à la mer (14).*

De Mercedes/Lucie Blanche, el lector percibe dos imágenes diferentes, desde la mirada focalizadora de Meyer y de DeMilo. En la primera parte del libro, para el lector es Mercedes, nombre atribuido por Meyer, tras el incendio del coche que en ese momento conduce ella camino de Marsella:

*Une jeune femme se tenait debout près de la Mercedes, grands cheveux rouges et fourrure hors saison du même ton, bretelle d'un élégant sac informe à l'épaule. De l'intérieur de sa voiture, d'où il ne sortit pas tout de suite, Meyer ne la voyait que de dos, penchée vers la portière au milieu de la fumée (25).*

Mercedes se comporta de forma enigmática, como si fuera un personaje de cómic. Se muestra como una mujer vacía, frívola, carente de sentimientos y emociones.

De su boca no sale una palabra de agradecimiento para quien le ayuda, ni siquiera le dice su nombre. El comportamiento hermético de Mercedes incomoda y provoca en Meyer un desasosiego e impaciencia que le obligan a liberarse de ella cuanto antes. La deja en Marsella, en una parada de taxi con un único recuerdo, su sonrisa:

*Vexé d'être un peu vexé, soudain pressé de se débarrasser d'elle, il freina sèchement dès la première station, celle-ci vous conviendrait-elle. Sans attendre une réponse il ouvrit sa portière, d'un pas martial s'en fut extraire du coffre la mallette et le vanity-case qu'il posa sans égards à même le trottoir malpropre, sourd aux protestations de l'autruche outragée [...] Or la jeune femme sourit en retour, or contre toute attente c'est le plus éclatant sourire du monde qui soudain rayonne sur Meyer comme un soleil sentimental (32-3).*

Parece como si la naturaleza quisiera aliarse con Meyer de tal forma que un terremoto es la circunstancia que favorece el reencuentro entre ambos, sin que ella manifieste sentimiento alguno. Ya de vuelta en París, próximo a su casa, Meyer está dispuesto a preguntar a Mercedes si pueden verse de nuevo, pero la actitud de ella es tan fría que se frena de nuevo: «*L'auto garée devant un numéro pair de la rue Cortambert, interrogativement il va se tourner vers la jeune femme avant qu'elle descende, prêt à demander si l'on pourrait se revoir*» (102). Llegados a la calle Cortambert, Meyer abandona el coche de Mercedes y se dirige a casa de su madre, sin que en ningún momento le haga referencia a lo sucedido en Marsella.

A través de su madre, Maguy Meyer, conocemos algunos detalles sobre su padre, un aviador muerto en combate, siendo Louis Meyer muy pequeño:

*Du moins passer voir ce qu'on suppose être Robert Meyer, sous une stèle gravée de la formule A british airman of World War II – Know unto God [...]. Maguy, tout en roulant un peu trop vite, évoquait un peu la mémoire de Robert Meyer, que Louis n'aura pratiquement pas connu. Maguy non plus, d'ailleurs, à peine connu. Aucune action d'éclat, toujours les trois mêmes anecdotes, c'était embarrassant (107-8).*

En oposición a lo que hasta ahora conocíamos de Mercedes / Lucie Blanche, está la percepción que de ella tiene DeMilo, quien la conoce de tiempo atrás. La descripción que da de ella es propia de persona enamorada:

*Je connais bien Lucie, je m'y suis habitué. Ses coups de cafard, ses sautes d'humeur, ses états d'âme et ses vapeurs, je connais. Cela ne m'empêchera pas de la désirer [...] «C'est la première fois qu'elle vient à Cayenne. Rien du voyage sentimental sous les tropiques, hélas, nous sommes ici pour travailler [...] À table, comme je lui demandai par politesse –jamais pu le supporter- des nouvelles de Charles-Henri, Lucie me répondit très vite qu'il allait bien; puis, se reprenant sur son ton détaché, elle m'apprit qu'ils s'étaient séparés (127-8).*

Mercedes/Lucie experimenta un cambio de comportamiento a lo largo del relato. El narrador justifica la actitud fría que mantiene en sus primeros encuentros con Meyer porque lleva una doble vida; no puede confesar que el motivo que la lleva a Marsella es una relación extramatrimonial. Lucie se comporta de forma más natural tras la separación de su marido, situación que aprovecha el narrador para dar detalles de su profesión de bióloga. Por fin vemos a una Lucie que expresa sus sentimientos, que llora y que explica su comportamiento ante Meyer:

*Puis Lucie tombe en larmes dans ses bras [...] Sans plus se faire prier la jeune femme raconte son histoire, une simple histoire comme il s'en passe entre les gens tout le temps: Lucie voulait voir Paul sans que Charles-Henri soit au courant. Lucie voulait passer deux jours à Marseille avec Paul, juste une petite éclipse incognito pour le rejoindre [...] sans prévenir (182).*

El tercer protagonista del relato es DeMilo que irrumpe en el relato presentándose a sí mismo:

*J'ai pratiquement le même âge que Bégonhès. Je porte une moustache comme lui, que ne la taille pas comme moi. Même formation, même expérience, à peu près les mêmes qualifications. Tous deux pilotes éprouvés de chasse et d'essais. Lui commandant d'escadrille et moi chef de patrouille, diplômés la même année*

*de l'Empire Test Pilot's School et trois mille heures de vol chacun. Mais je sais que je fais plus jeune (156).*

Ello no impide que también se presente en el relato desde la descripción hecha por otro personaje: «*Quant au pilote, il aurait tout pour plaire. Vous aimerez bien DeMilo, dit Blondel. Efficace, il connaît son métier. Toujours de bonne humeur, charmant, doit avoir plein d'histoires de femmes*» (125).

DeMilo está caracterizado como un personaje frívolo y preocupado por su imagen; es calculador, meticuloso, quiere controlar y dominar todo lo que le rodea. Ello le permite ser paciente, pues sabe esperar a que se le presente la oportunidad adecuada para alcanzar sus objetivos. Para él no existen las sorpresas; conoce de antemano el final de lo que emprende. Así queda reflejado en su relación con Lucie. Espera a que la rutina entre a formar parte de la vida que llevan en común Lucie y Meyer para acercarse a ella. Se trata de una percepción lectora a partir del comportamiento de DeMilo:

*Côté privé, pas mal de photographies de filles en ma compagnie, quelquefois sans ma compagnie, rarement en compagnie d'n tires. Jacqueline, que je vois quand même plus souvent que les autres, était plus fréquemment représentée. À la plage, à la beige, sous la douche, dans la rue. À Boroboudour avec moi, au bord du fleuve Amour également avec moi, les deux seules fois que nous sommes partis ensemble en vacances (49-50).*

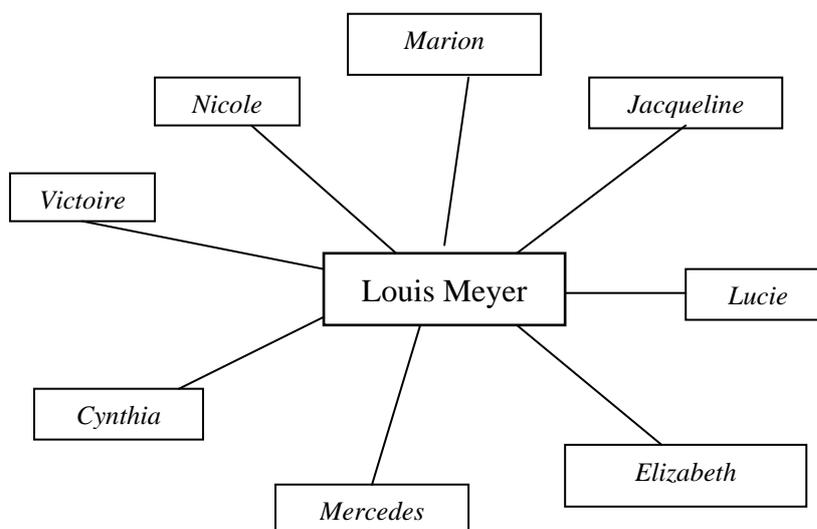
El narrador sabe conjugar el protagonismo de Lucie, Meyer y DeMilo con los demás personajes que aparecen en la historia. La forma en que los presenta en escena despierta en el lector una mayor intriga y hace más ágil la lectura. Aunque en un segundo plano Blondel es un personaje importante, puesto que es el eslabón que une al trío de protagonistas. Apenas sabemos nada de él, y sin embargo supone una pieza relevante en la estructura del relato. Está presente a lo largo de toda la novela. Su papel se puede considerar como una fuerza actancial adyuvante, puesto que representa la concordia, la unión, la iniciativa, el tesón por sacar adelante un proyecto de investigación espacial que estaba dormido: «*Non, c'est Blondel à l'appareil, qui rappelle à propos des vannes d'injection. C'est Blondel toujours sur la brèche, levé tous*

*les jours avant le jour: nulle faille, nulle faiblesse chez cet homme»* (17). Está al frente de la tripulación que viajará al espacio; es el responsable del proyecto orbital y quien se ha ocupado de seleccionar a los cinco tripulantes encargados de llevar adelante el proyecto:

*Seul Blondel était assez disert, jamais désagréable de l'écouter bien que, [...]. Il exposa de nouveau comme il est difficile de financer une telle opération, de trouver des fonds du côté de firmes, des laboratoires, sans parler des budgets marginaux, par exemple ces petits contrats qu'il avait pu signer avec les télévisions* (162).

Bégonhès es el comandante del vuelo al espacio. Otro de los personajes que forma parte de la tripulación es Molino. El narrador se sirve de él para parodiar situaciones protagonizadas por el colectivo de los políticos, al elegir como representante suyo a Molino, «*un genre de député*»: «*Un élu, dit Blondel, un genre de député. On est plus ou moins obligés, grosse allonge. Il nous fait presque un tiers du budget complémentaire. C'est le jouet cadeau dans la lessiveuse de pognon, si vous voulez bien me suivre*» (125).

Como ocurre en *Je m'en vais*, el papel que desempeña la mujer es de simple objeto respecto a los personajes masculinos. Entablan relaciones poco duraderas. Incluso Lucie, que destaca por su formación y su actividad profesional, es presentada como un actante objeto respecto a Meyer y DeMilo. Fuera de esta concepción de la mujer está la madre de Meyer, con quien mantiene una relación superficial y fría. En el siguiente gráfico queda reflejado el número de mujeres que se relacionan con Meyer en el relato:

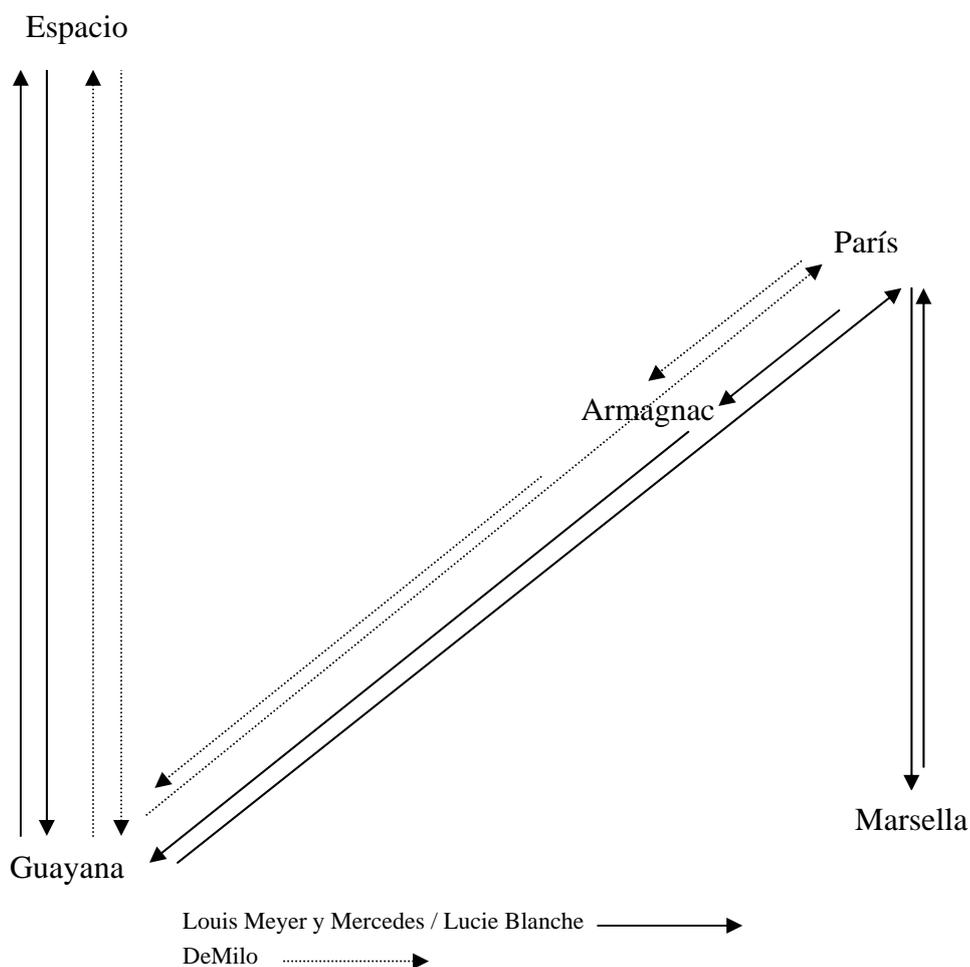


*Fuente: Elaboración propia*

En el esquema siguiente quedan reflejados de forma esquemática los viajes que acabamos de describir. El que realizan Louis Meyer y Mercedes de París a Marsella y su posterior regreso. Cada uno de ellos emprende el viaje por separado y minuciosamente preparado, con objetivos bien definidos. Ambos se dirigen a Marsella donde Meyer ha decidido pasar unos días de vacaciones en casa de una amiga, y, Mercedes, el fin de semana con su amante. Este viaje que aparentemente no deja lugar a la sorpresa, toma un giro totalmente diferente. A lo largo del trayecto se produce el incendio del coche de Mercedes, lo que provoca el encuentro con Meyer, que se ofrece a ayudarlo. La traslada a Marsella y de nuevo coinciden en una situación accidentada: un terremoto sacude la ciudad con un potente efecto destructivo. Emprenden juntos el regreso a París en un viaje que no favorece el acercamiento entre ambos, muy a pesar de Meyer. A partir de este momento se produce en sus vidas un encadenamiento de aventuras que los envuelve ofreciéndoles vivencias inesperadas.

Un tiempo después coinciden ambos, junto con DeMilo, y el resto de la tripulación, en la base aérea de entrenamiento, situada en Armagnac. La frialdad inicial del encuentro queda superada gracias a la insistencia de Meyer en entablar una relación

con Mercedes/Lucie Blanche, quien se manifiesta distante. De la base aérea son trasladados a la Guayana, desde donde es lanzado el cohete espacial, que los transporta a la órbita terrestre, en la que permanecen varios días. Una vez retornados a la tierra, regresan a París, donde la aventura se manifiesta en el inicio de una relación amorosa entre ambos, que no dejan de ser observados por DeMilo con la secreta esperanza de atraer a Lucie Blanche, de la que él también está enamorado.



*Fuente: Elaboración propia*

En *Un an* la protagonista es una mujer, Victoire, que vive una experiencia poco corriente. Sus desplazamientos ocupan todo el relato. Se trata de un viaje real de ida y vuelta, de manera que se cierra un círculo desde que sale de París «*un matin de février*» (7) hasta que regresa a la capital en el mes de octubre. Este viaje de Victoire provoca en ella un cambio personal, que supone un viaje de «descenso a los infiernos», puesto que su modo de vida se va degradando de tal manera, que acaba convirtiéndose en mendiga, con la degeneración física y moral que ello conlleva.

El viaje que emprende Victoire una mañana de febrero es de huida. Trata de escapar de la realidad que ha descubierto al despertar: a su lado, en la cama, yace Félix muerto, al menos aparentemente, pues se mantiene la intriga hasta la última página. De hecho, sólo despejamos la incógnita cuando leemos el siguiente libro de Echenoz, *Je m'en vais*; así llegamos a saber que esa mañana de febrero Félix no está realmente muerto, sino que ha sufrido una crisis cardiaca que lo ha dejado durante varias horas en un estado similar al de coma.

Su huida, por tanto, tiene como finalidad alejarse de su entorno para no ser encontrada por la policía, al creerse sospechosa de esta *muerte*. Su intención es esconderse, pasar desapercibida, ir a lugares donde nadie la conoce: «*Victoire ne souhaitait pas s'adresser à une agence -frais exagérés, pièces d'identité, formulaires à signer donc traces écrites qu'elle préférait depuis ce matin ne pas laisser derrière elle*» (13-4).

Las dos veces en que Victoire se encuentra con la policía, por motivos ajenos al *fallecimiento*, su comportamiento refleja intranquilidad, inquietud y desasosiego. Esta gran huida está conformada por eslabones de cortas y variadas escapadas, que ayudan a componer esta idea de huida principal. Se trata de desplazamientos que sin ser de una duración prolongada, son piezas importantes que conforman y completan el *puzzle* del viaje de huida de la protagonista.

A su vez se entrecruzan las vidas de otros personajes que también huyen de su *modus vivendi* anterior: es el caso de Louis Philippe, los mendigos que Victoire encuentra en el camino, entre los que destacan Gore-Tex y Lampoule, así como el de los homosexuales Castel y Poussin.

Un segundo acontecimiento va a condicionar la vida de Victoire a partir de ese momento: Gérard, el joven con el que mantiene una relación sentimental en Saint-Jean-de-Luz, le roba todo el dinero que guarda en el armario. Este hecho le obliga a cambiar su modo de vida. El robo, unido a la actitud que Victoire tiene en la vida de no preocuparse por buscar un trabajo, da lugar a que inicie un camino que la va a llevar a su degradación personal y social. Un escalón que va a influir en ello es el robo de la bicicleta que se había comprado para desplazarse; al quedarse sin ella decide que tiene que seguir su camino a pie o en auto-stop, con un equipaje aún más reducido.

El tercer acontecimiento importante en la vida de Victoire se produce cuando es descubierta robando junto con otros mendigos, en una tienda de Las Landas. El propietario alerta a clientes y vecinos, mientras persigue a los ladrones, que salen corriendo en distintas direcciones. Victoire coge una bicicleta para alejarse a mayor velocidad, pero pierde el control y se cae, recibiendo un fuerte golpe en la cabeza que la deja inconsciente. La recoge una pareja de homosexuales, Castel y Poussin, que la llevan a su cabaña, situada en medio del campo, y donde llevará una vida sedentaria durante cierto tiempo, hasta que la presencia de la policía hace que de nuevo se marche huyendo sin rumbo. Este cuarto acontecimiento será el detonante de su regreso a París, cerrando así el ciclo vital iniciado con su huida.

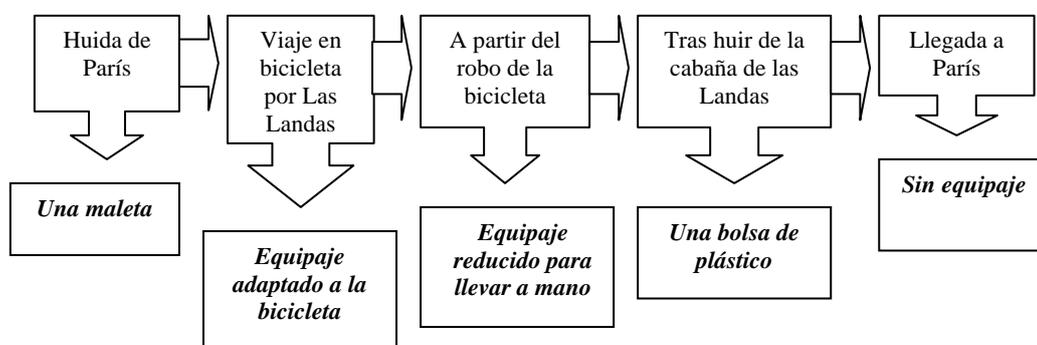
Todos los viajes que realiza Victoire son improvisados. Se trata de una errancia sin destino definido, cuyo único objetivo es esconderse de la policía. Existe una carencia total de reflexión y preparación previa del viaje. Esta falta de previsión es un factor que interviene en el deterioro de su persona, tanto físico como emocional, llegando a un punto tal que Victoire no puede caer más bajo, quedando al margen de la sociedad.

Estrechamente relacionado con su condición económica es el tamaño de su equipaje. De París sale con una maleta, que la acompañará hasta Mimizan-Plage, donde la dejará «*abandonnée sous clef dans le placard de sa chambre*» (53). El hecho de viajar en bicicleta a partir de ese momento le obliga a reducir sus pertenencias al mínimo adaptable a su medio de transporte, dejando el resto guardado en la maleta abandonada en el hotel: «*Victoire dut notamment se défaire d'une robe, deux jupes, trois chemisiers, deux paires de chaussures et autres contingences, ne conservant que l'indispensable, le solide, le pratique et l'imperméable*» (52).

Debido a su pésima situación económica, decide dormir al aire libre, por lo que su equipaje se completa con una manta y un saco de dormir. En el momento en que le roban la bicicleta lo tiene que reducir aún más, al tener que desplazarse a pie o haciendo auto-stop:

*Comme elle devrait dorénavant porter à la main son bagage, il fallut encore l'alléger du superflu [...]. Elle ne posséda plus alors qu'une paire de chaussures de sport, un pantalon de toile forte et des tricotés superposés sous une parka matelassée, mais elle n'avait plus guère de sous-vêtements de rechange qu'elle lavait quand c'était possible* (61).

Aún será menor su equipaje cuando Victoire huya de la cabaña de Las Landas; apenas lleva una bolsa de plástico con algunas ropas, bolsa que se deja olvidada en el coche de Gérard, cuando éste recoge a Victoire mientras hace auto-stop, de manera que llega a París con las manos totalmente vacías:



Fuente: Elaboración propia

En *Un an* es evidente que la protagonista sufre una transformación física desde que inicia el viaje hasta que regresa a París. Unas veces, la imagen que podemos hacernos de ella nos llega a través de su propia mirada en el espejo y otras, a través de las descripciones que realiza el narrador. En ninguna de ellas, sin embargo, se nos dan muchos detalles físicos; apenas unas pinceladas son suficientes para imaginarnos a la protagonista. Al narrador, que normalmente ofrece unas descripciones muy detalladas, como realizadas por el ojo de una cámara, en este caso, no le interesa entrar en detalles. El único rasgo que el escritor hace destacar en Victoire es su mirada: «*Ce regard avait-il joué son rôle dans la brièveté des emplois occupés jusqu'ici par Victoire, dans le non-renouvellement de ses contrats à durée déterminée*» (20).

Cuando Victoire emprende el viaje es una mujer de veintiséis años que, aparentemente, cuida su aspecto: «*Une jeune femme de vingt-six ans mince et nerveuse, d'aspect déterminé, regard vert offensif et sur ses gardes, cheveux noirs coiffés en casque mouvementé*» (9).

Unos tres meses más tarde, Victoire se ve reflejada en el espejo de una farmacia, y ella misma queda sorprendida por la imagen que ve, pues su aspecto ha sufrido cierta degradación, hasta el punto de que es consciente de que su apariencia puede ser un obstáculo para que la cojan cuando hace auto-stop o para encontrar un empleo, en lo que, por otra parte, no pone ningún empeño: «*l'apparence de Victoire commença de laisser vraiment à désirer. Vu son aspect trop négligé, il devint moins facile d'être prise en auto-stop*» (66).

Este cambio no es meramente físico, sino que va acompañado de una degradación personal; llega, incluso, a pensar en prostituirse como forma de subsistencia. Ahora bien, su aspecto es tan lamentable que ella misma advierte que, de hacerlo, no sería deseada por otros que no fueran sus homólogos, es decir, los mendigos:

*Elle envisagea bien de se prostituer [...] trop mal vêtue, trop mal-propre, elle n'était plus assez présentable pour être un tant soit peu désirée [...], seuls peut-*

*être accepteraient ce marché ses semblables qui, justement, n'auraient pas les moyens de payer (73).*

Llega un momento en que está tan sucia y desaliñada que decide comportarse como lo haría una persona con una minusvalía psíquica, al considerar que dicho comportamiento va más acorde con su aspecto:

*Victoire devint sale et bientôt débraillée, de plus en plus de monde semblait avoir de moins en moins envie de la prendre en stop [...]. Victoire se mit a se comporter comme une personne retardée, comme elle imaginait qu'on l'est, souvent de fait on la prit pour telle (96-7).*

En lo que respecta a sus relaciones familiares y sociales, Victoire es una persona «*sans famille et tout pont coupé*» (10). Cuando la protagonista se presenta sus palabras están cargadas de negatividad. Ahora bien, cabe la duda de si realmente Victoire es como ella misma dice, pues «*Victoire s'inspira de leur récit pour en forger un qui pût justifier sa propre situation*» (89) o, si por el contrario, ante la necesidad de sentirse integrada y aceptada por Poussin y Castel, que la han acogido cariñosamente, prefiere ocultar su verdadera trayectoria personal, que quizá no sea tan dura: «*Divorce, licenciement, saisie, délits mineurs, vagabondage, maille à partir avec le tribunal correctionnel et dérive sans objectif. [...] j'ai l'impression de m'être perdue*» (89).

En el libro no hay rastro de emociones o de sentimientos, es como si los personajes no sintieran. Incluso nos lo advierte el autor al referirse a Victoire, al inicio del relato; deja así sentado *a priori* que no van a aflorar sus sentimientos a lo largo de la historia: «*Elle n'eut pas de mal à gommer toute émotion de son visage, faire s'évaporer tout sentiment*» (9).

El reencuentro de Félix y Victoire en el café Central de París es tan frío que no se corresponde con el que en circunstancias normales mantendría una pareja que no se ve hace nueve meses, aunque Félix haya rehecho su vida con Hélène: «*Félix, qui avait l'air en pleine forme, ne parut pas manifester quelque émotion particulière en voyant approcher Victoire*» (110).

Victoire es la protagonista del relato, lo ocupa de principio a fin. Sin embargo, hay un personaje secundario, Louis-Philippe, que realiza viajes en un plano menos relevante; apenas sabemos nada de la relación que une a Victoire con Louis-Philippe. Siempre que se encuentran a lo largo del viaje lo hace con prisa, apenas hablan, apenas se miran, incluso en una ocasión Louis-Philippe habla con ella sin bajarse del coche.

Resulta bastante inverosímil que Louis-Philippe encuentre a Victoire en Saint-Jean-de-Luz, pues ella no ha dejado ninguna pista, y vive aislada. La primera vez que llega con su coche a casa de Victoire, ésta se queda *interdite*, pero no pregunta cómo ha podido encontrarla. La frialdad, por tanto, presidirá todos sus encuentros. Una vez leído *Je m'en vais*, podemos constatar que también Louis-Philippe está huyendo, de manera que es otro ser marginal.

Victoire tiene como compañeros de viaje a los mendigos Gore-Tex y Lampoule, una pareja que conoce en Toulouse y con los que se asocia y se siente segura. El narrador nos da una descripción somera y amable:

*Lampoule était une fille étique aux yeux délavés, aux dents poreuses, à la peau transparente par laquelle se voyaient nettement ses veines, ses tendons, ses os. Ses ongles étaient décalcifiés mais elle souriait une fois sur deux. Gore-Tex, deux fois plus vieux que Lampoule, devait sans doute son nom à son unique richesse, une chaude et solide parka doublée de cette matière. Il était un homme affable et costaud, plutôt grand, plutôt beau (74-5).*

Con estos personajes, y con el perro de Gore-Tex, Victoire recorrerá los alrededores de Toulouse en busca de mejores condiciones de mendicidad. Con ellos compartirá refugios, limosnas y comida. En su compañía volverá a los lugares de Las Landas que ya había recorrido sola con anterioridad. Los tres se organizan para robar en las tiendas del camino, hasta que son descubiertos.

Aunque en Saint-Jean-de-Luz mantiene una relación muy íntima con Gérard, el trato que se dispensan entre ellos indica un simple interés por ambas partes, hasta el punto de que se tratan de Vd.:

*Le jeune homme, malgré tout, la vouvoyait toujours, ayant du mal à se mettre au tu. Même quand la nuit, couchés voluptueusement on roulait à la deuxième personne du singulier, il suffisait d'un rien, pause ou diversion, pour qu'il reprît l'usage du pluriel (34-5).*

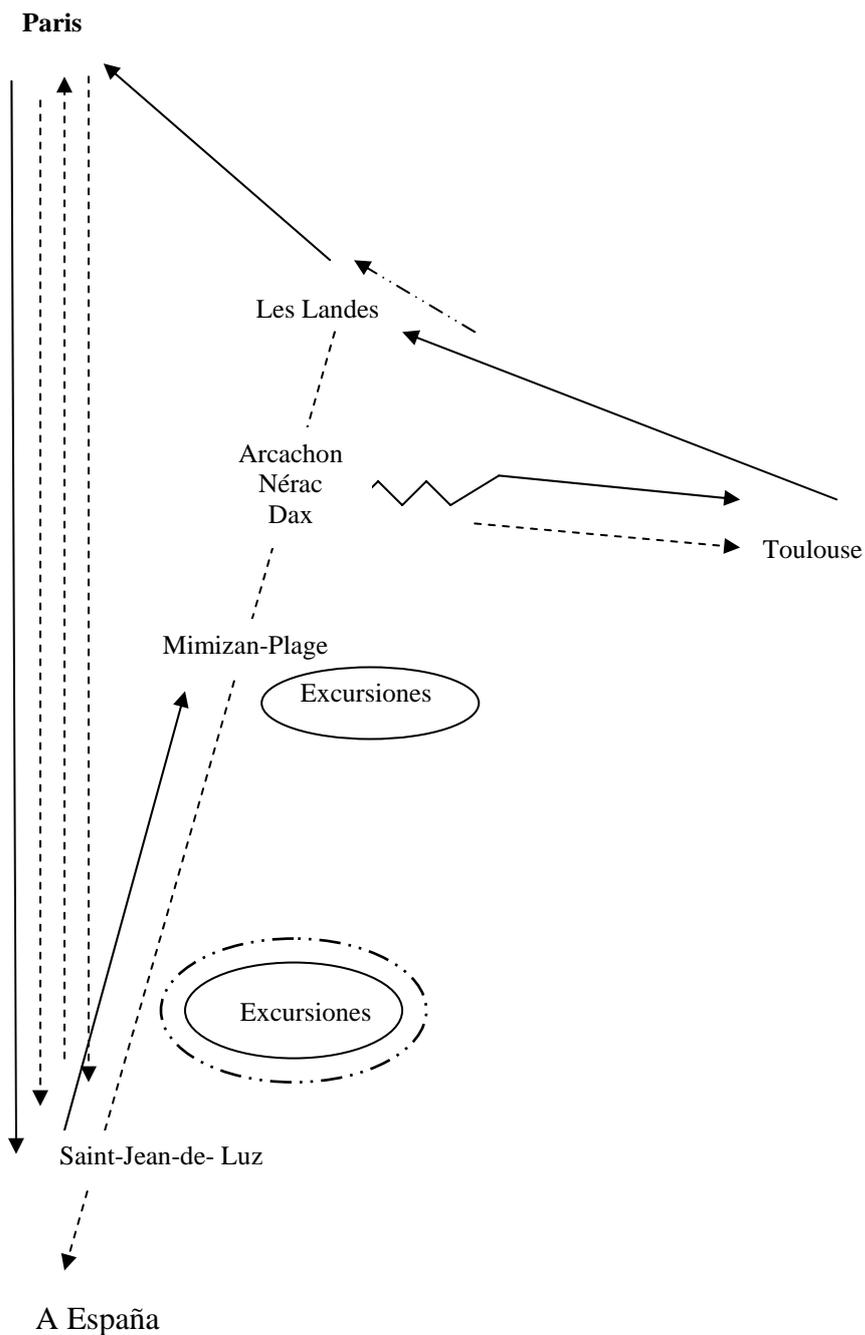
Cuando Gérard percibe el miedo que Victoire tiene a la policía, le roba todo el dinero que guarda en el armario, pues está seguro de que no acudirá a Comisaría a denunciarlo. Vuelven a encontrarse en una carretera de Las Landas, de noche, cuando Victoire va caminando y haciendo auto-stop. Ambos se reconocen. Gérard la recoge en su coche. Comienzan a discutir; Victoire reclama su dinero a un Gérard que, mofándose de ella, niega que se lo haya quitado. Mantienen un forcejeo hasta que Victoire le ataca de forma brutal: «*Victoire n'eut que le temps de lancer vers ses yeux deux de ses doigts, fermement déployés en v, puis d'ouvrir la portière à toute allure. Laisant l'homme crier seul et jurer abominablement, elle s'enfuit encore vers les arbres*» (101).

En este momento entran en su vida dos personajes que el narrador hace que nos resulten entrañables: los homosexuales Castel y Poussin: «*Les deux hommes avaient une cinquantaine d'années, des manières de chemineaux mais ils s'exprimaient avec une précision non exempte, chez Poussin, de préciosité*» (87-8). Le ayudan a recobrar cierta paz interior, así como a coger confianza en sí misma y en la gente en general. La acogen en su cabaña campestre y le enseñan las claves de una vida silvestre, al margen de la sociedad, que se complementan con el reciclaje de ropa, zapatos, pintura, muebles, etc., que recogen en vertederos, en obras o en contenedores.

Itinerario de Victoire: —————>

Itinerario de Louis-Philippe: - - - - ->

Itinerario de Gérard: - · - · - ·>



*Fuente: Elaboración propia*

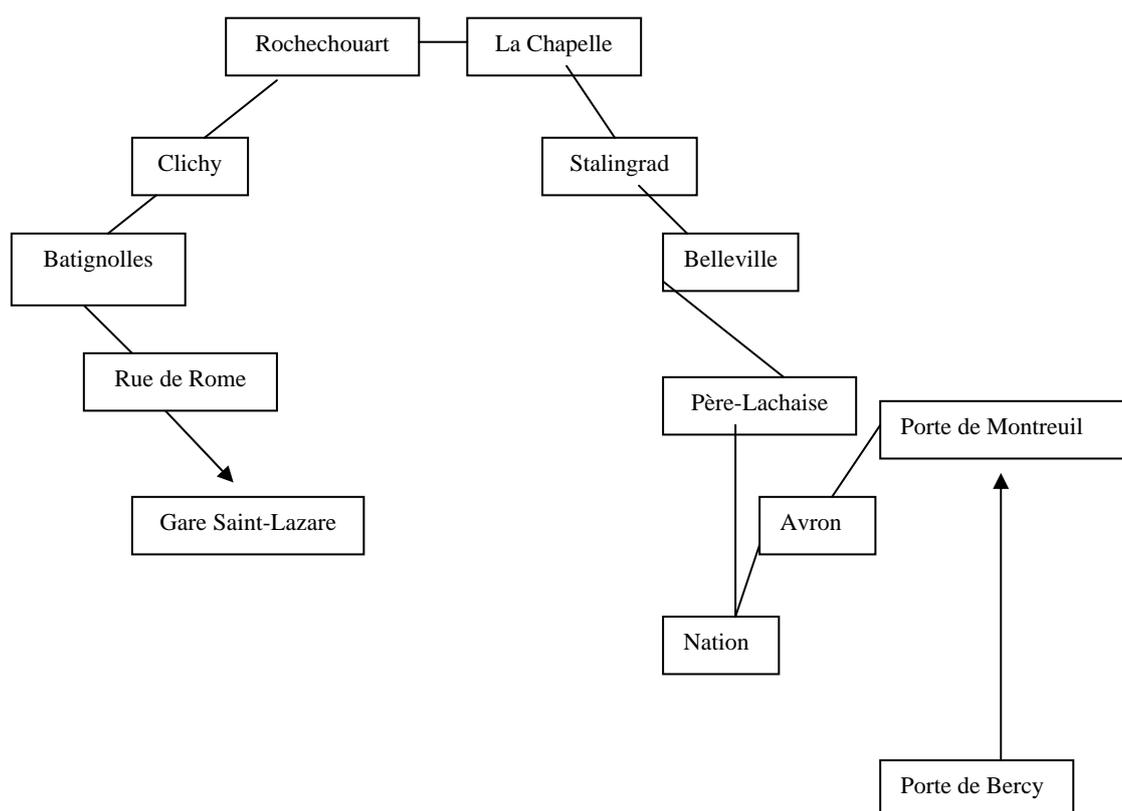
Como se ve, en este gráfico reflejamos el itinerario de forma esquemática. Su divagar por Las Landas ofrece un aspecto errático, que obedece a su improvisación. Cuando el conductor del furgón funerario que la coge en auto-stop le pregunta a dónde se dirige, Victoire no sabe qué contestar:

*Elle continuait de choisir au hasard sur sa carte, souvent sur la foi du seul son de leur nom, des agglomérations mineures où elle tâchait toujours de se nourrir et s'abriter pour une ou deux nuits. Cela produirait une errance en dents de scie, pas très contrôlée. [...] Son itinéraire ne présenterait ainsi guère de cohérence, s'apparentant plutôt au trajet brisé d'une mouche enclose dans une chambre (63).*

Victoire huye de París y llega a Saint-Jean-de-Luz, donde permanece tres meses. Una vez que conoce a Gérard ambos realizan excursiones por los alrededores en el coche de él. De aquí se dirige a Mimizan, donde apenas pasa dos horas, para continuar hacia Mimizan-Plage, donde se instala durante varios días, en los cuales recorre los alrededores, es decir Las Landas, «*jusqu'à n'y plus rien découvrir*» (52). Cuando decide abandonar el pueblo, recorre en bicicleta el triángulo comprendido entre Arcachon, Nérac y Dax. Aquí comienza Victoire su vida de persona sin techo. En Trensacq le roban la bicicleta, lo cual supone un escalón más hacia una vida de mayor dificultad. Sin su bicicleta, con un equipaje reducido al mínimo y sin dinero, comienza su etapa de mendiga. Se desplaza a pie o haciendo auto-stop; en Toulouse pasa varias semanas recorriendo sus alrededores, hasta que decide volver a las Landas, en un nuevo deambular por las tierras que ya conoce, aunque sin destino fijo.

En medio del campo de Las Landas, sin precisar el lugar exacto, se encuentra la cabaña de los homosexuales que la acogen durante cierto tiempo. Su último destino es París, la ciudad de la que salió y a la cual regresa, cerrando de este modo, el círculo espacial y temporal. El narrador se recrea en el recorrido que realiza Victoire desde donde la deja el semi-remolque Scania en la bifurcación de la autopista de Metz hasta la

gare Saint-Lazare, donde trabaja su amiga Louise. A partir del itinerario que reflejamos de forma esquemática, deducimos que continúa su errancia por París. A pesar de tratarse de un espacio familiar para ella, no se dirige directamente al punto de destino, sino que deambula por las calles de París poniendo en evidencia su indecisión y su errancia vital.



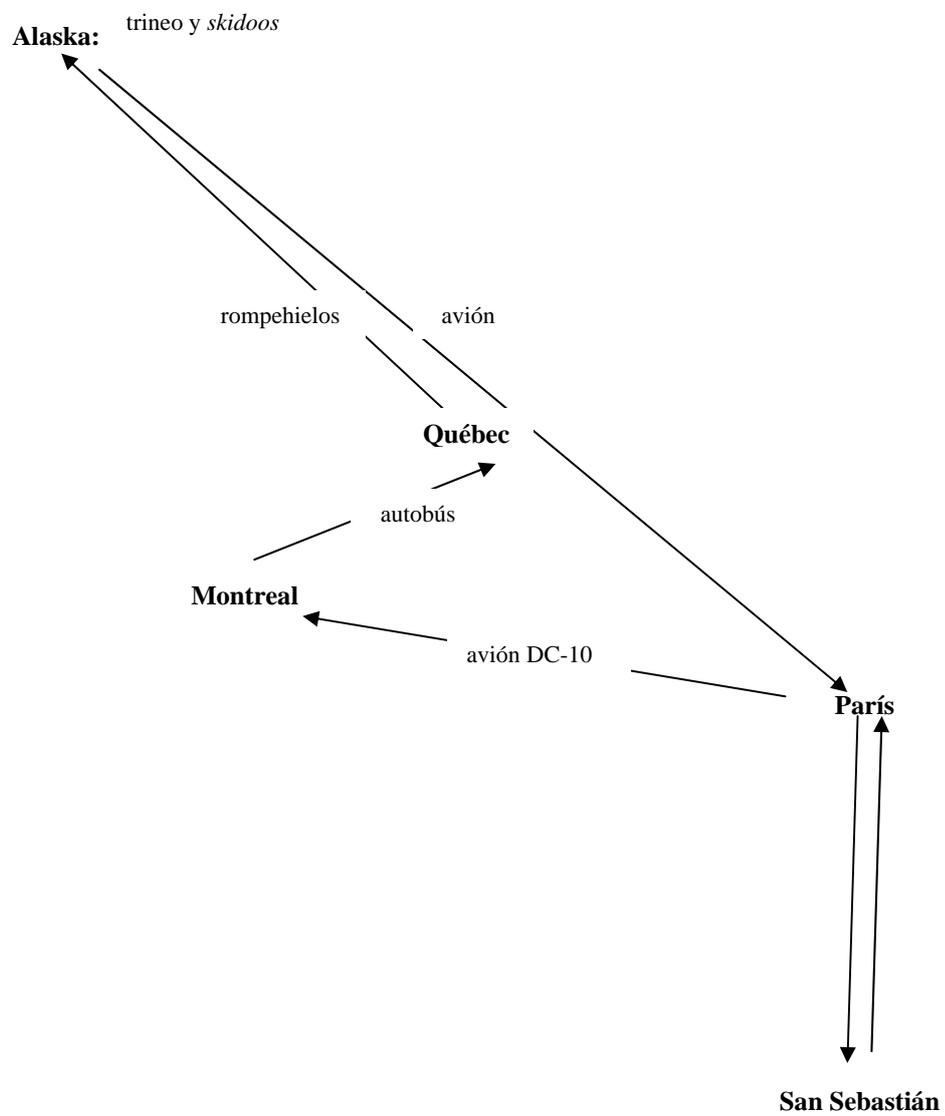
*Fuente: Elaboración propia*

En *Je m'en vais* existen dos personajes principales, Félix Ferrer y Delahaye/Baumgartner, cada uno de los cuales realiza una serie de viajes paralelos, paralelos en el tiempo, aunque en distintas direcciones, y movidos por diferentes objetivos.

Félix Ferrer lleva a cabo un viaje de huida interior, o personal, y dos viajes reales. El viaje de huida lo inicia al principio del relato cuando abandona la vida estable

que lleva como hombre casado. Desde el momento en que sale definitivamente de la casa que ha compartido con su mujer, comienza a vivir nuevas experiencias que llenan su vida y su vacío interior, en mayor o menor medida. Ahora bien, al cabo de un año, y coincidiendo con el final del relato, este viaje se cierra y Félix debe replantearse una vez más su situación personal, en la que de nuevo parece instalarse el vacío. Este cúmulo de experiencias y vivencias no suponen en el protagonista cambio alguno, no existe una progresión del individuo ni desde el punto de vista psicológico ni existencial.

En cuanto a los viajes reales, uno de ellos, que tiene como destino el Gran Norte, lo emprende sin entusiasmo, impulsado por el asesor de su galería de arte, Delahaye, quien muestra un gran interés en que Ferrer consiga varias piezas artísticas de gran valor. El otro viaje, de ida y vuelta a San Sebastián y provocado por los acontecimientos posteriores a su vuelta del Gran Norte, se justifica porque es necesario para desvelar la intriga que esconde la trama de la novela.



*Fuente: Elaboración propia*

Félix Ferrer es un hombre que en su día «*se disait artiste et se pensait sculpteur*» (15). Si analizamos sus hábitos diarios, nos podemos imaginar un hombre metódico, pues se prepara todos los días «*un petit déjeuner scientifiquement dosé en vitamines et sels minéraux*» (14). También cuida esmeradamente su aspecto, pues después de desayunar suele practicar gimnasia durante veinte minutos, se cepilla los dientes a conciencia, se afeita todos los días, y se viste de forma elegante: «*Quand il s'occupe de sa galerie, se fait une règle d'être impeccablement vêtu: tenue stricte et presque austère d'homme politique ou de directeur d'agence bancaire*» (17).

De su familia apenas sabemos que «*lui semblait de toute manière être devenue un archipel très épars et lointain, peu à peu submergé par la montée des eaux*» (166-7). El narrador no ofrece una descripción detallada de Ferrer; apenas unas pinceladas de su físico, que completa con algún rasgo psicológico:

*Disons rapidement qu'il est un assez grand quinquagénaire brun aux yeux verts, ou gris selon le temps, disons qu'il n'est pas mal de sa personne mais précisons que, malgré ses soucis de coeur en tous genres et bien qu'il ne soit pas spécialement costaud, ses forces peuvent se multiplier quand il s'énerve* (234-5).

El hecho de haber sufrido varias crisis cardíacas, no es un obstáculo para emprender un largo viaje al Gran Norte. Su trabajo en la galería de arte hace que se relacione con varios artistas, a los que se encarga de vender su obra, con mayor o menor dificultad, según el mercado. En vísperas de emprender su viaje al Gran Norte en busca de las figuras de arte inuit, la galería no marcha bien, y necesita explorar nuevas vías comerciales, por ejemplo el arte étnico. Si a lo largo del relato se nos muestra un Félix contenido de emociones, sin que apenas sepamos cuáles son sus sentimientos, en el momento en que encuentra dichas figuras se muestra bastante emocionado.

Félix Ferrer es presentado por el narrador como un personaje solitario que necesita llenar el vacío afectivo que siente, de manera que una de las constantes de su vida es la búsqueda de compañía femenina. Todas las mujeres le gustan, y se relaciona

fácilmente con ellas; sin embargo, le cuesta asumir la responsabilidad de una relación estable. Generalmente es Félix el que da por terminadas las relaciones con las mujeres con las que llega a intimar. Sin embargo esto no es así en dos ocasiones. Victoire lo deja abandonado creyéndolo muerto, tras un ataque al corazón. Por su parte, Hélène no se considera preparada para seguir adelante con la convivencia que acaban de iniciar:

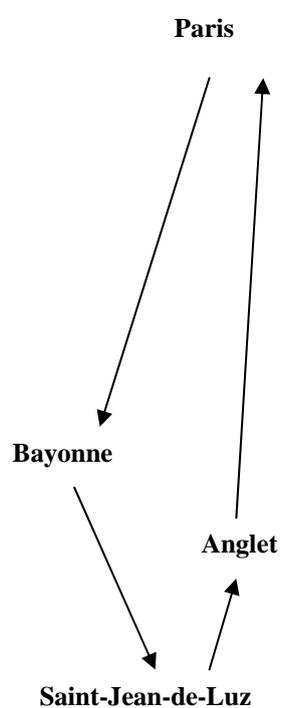
*Ferrer ne renonce pas à regarder passer les femmes...si désirables aussitôt que cela fait quelquefois presque mal, comme un fantôme de douleur dans le plexus.[...] Les très belles comme les pas trop jolies, donc, Ferrer les considère toutes (130).*

Es más, se puede calibrar el estado de ánimo de Ferrer según reaccione ante la presencia de una mujer: «*Qu'il fût las, pessimiste ou découragé, à quoi voit-on, physiquement, qu'il l'est? [...] qu'il reste sans réagir au passage d'une femme qui traverse le hall*» (159).

El segundo protagonista de la novela es Louis-Philippe Delahaye/Baumgartner, que sufre un cambio de identidad tras simular su propio entierro y que realiza tres viajes reales, uno como Delahaye y dos bajo la nueva identidad de Baumgartner. La simulación del entierro y su posterior cambio de identidad son utilizados por el narrador para simbolizar el tránsito de una vida a otra como la muerte es el tránsito entre la vida y el más allá. Este hecho nos desvelará un ser deleznable, que caerá en lo más bajo para conseguir su objetivo a cualquier precio.

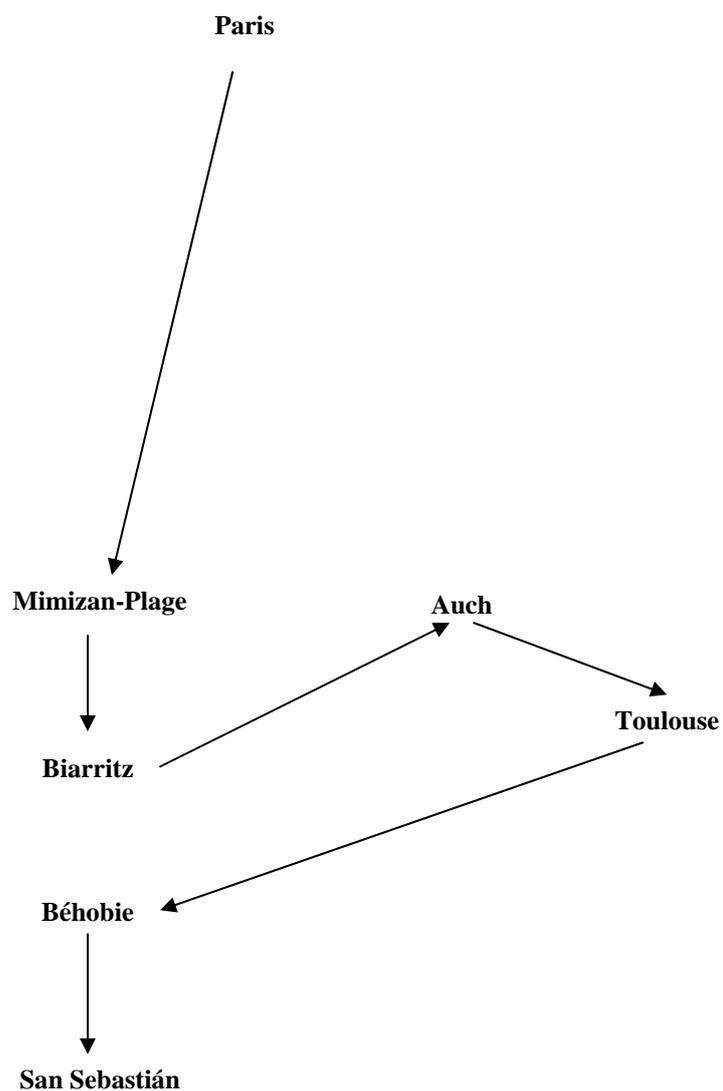
La ceremonia fúnebre está descrita con características propias de humor negro, que a su vez encierra un dato importante para el relato, aunque pasa un poco desapercibido, si el lector no está atento: «*...Ferrer brandissant toujours l'aspergès le lâche: l'objet s'en va cogner le cercueil qui sonne creux sous le choc...*» (72). La parodia se manifiesta en que personajes que asisten al funeral ignoran que el ataúd está vacío.

El primer viaje real es una errancia por el sur de Francia, concretamente por la zona de Aquitania, con varias etapas intermedias, sin que esto le lleve a una ruptura con una parte de su entorno personal de París, a donde regresa para culminar sus detestables planes:



*Fuente: Elaboración propia*

El segundo, ya bajo la identidad de Baumgartner, es un viaje de huida que transcurre por los Pirineos Atlánticos, y que culmina en San Sebastián:



*Fuente: Elaboración propia*

El tercero es un viaje de aventura, no detallado, que suponemos que lo lleva a un país desconocido, donde tendrá la posibilidad de vivir tranquilo, gracias a las ganancias obtenidas en la negociación de chantaje a la que somete a Ferrer.

Si Ferrer representa una persona elegante, un hombre bien situado en la sociedad, con cierto éxito a todos los niveles, Delahaye es su antítesis: «*Réduites, la taille et la corpulence de Delahaye...*» (28). Las descripciones que el narrador hace de él nos lo presentan como un hombre poco atractivo, sin elegancia, con un aspecto que parece anunciar que algo malo puede urdir, o que todo lo que le pueda suceder tiene que ser negativo: «*Delahaye est un homme entièrement en courbes. Colonne voûtée, visage veule et moustache en friche asymétrique [...] Les gestes de Delahaye sont ondulants, arrondis, sa démarche et sa pensée également sinueuses*» (26-7).

Las comparaciones son hirientes: «*l'anatomie de Delahaye [...], son comportement, son élocution confuse évoquent ainsi de la mauvaise herbe rétive*» (29). Aunque Ferrer lo valora por sus conocimientos y su capacidad de convencer a los posibles compradores, su aspecto físico y su desaliñada manera de vestir le desagradan, hasta el punto de que intenta que cambie de apariencia, pues considera que para desarrollar su trabajo en la galería es necesario ofrecer un buen aspecto, y no una imagen de «*habits misérables*» (40), «*Malgré les qualités professionnelles de Delahaye, ses apparences jouaient contre lui*» (26), «*Ferrer jugea bon de réagir [...] il lui exposa qu'il serait préférable de s'habiller un peu mieux quand il venait tenir la galerie, qu'un marchand d'œuvres d'art devait soigner son apparence...*» (39).

La descripción de Delahaye permite al narrador desplegar su ironía en un tono mordaz e hiriente. Utiliza la analogía vegetal. Lo considera un ser insignificante, vacío, que prácticamente no vale nada.

*Il est, chacun peut l'observer, des personnes au physique botanique. [...], Delahaye, quant à lui, toujours mal habillé, rappelle ces végétaux anonymes et grisâtres qui poussent en ville, entre les pavés déchaussés d'une cour d'entrepôt*

*désaffecté, au creux d'une lézarde corrompant une façade en ruine [...] ils savent qu'ils n'ont qu'un petit rôle dans la vie mais ils savent le tenir (28-9).*

Su nueva identidad, que le va a permitir llevar a cabo sus planes delictivos, se acompaña de una transformación de imagen. Cuando se movía en un mundo elegante, ofrecía un aspecto deplorable. A partir de ahora, va a moverse en un ambiente de lumpen, y su imagen es mucho más cuidada.

Delahaye/Baumgartner es un hombre de catadura moral ínfima, sin escrúpulos, que no duda en matar a Flétan con total premeditación. Contacta con un drogadicto muy enganchado a las drogas, considerado por Delahaye como lo más degradado de la sociedad, del que incluso piensa que no merece vivir. Cuando lo mata es como si matara todo lo malo que él mismo representa.

Son frecuentes en esta obra los personajes de relleno, de los cuales se sirve el narrador para cubrir espacios vacíos. Se trata de personajes variopintos, que sirven para dinamizar el relato y para aportar, en algunos casos, escenas muy curiosas, que pueden ser tomadas como una ridiculización caricaturesca de la sociedad del momento. Son personajes que no están presentes de forma continua a lo largo del relato, de manera que aparecen en un momento determinado para desaparecer más tarde, de forma definitiva en ocasiones. Algunos de ellos se pueden considerar fuerzas actanciales adyuvantes de Félix Ferrer, puesto que le sirven de estímulo para conseguir los objetivos que se propone.

Suzanne, la mujer de la que se separa Félix, es definida como una «*femme d'un caractère difficile*» (8). Su vida en común se caracteriza por habituales discusiones. Félix busca una ruptura con la vida rutinaria de casados que han llevado durante cinco años: «*À vingt-deux heures trente, Ferrer était au lit avec elle, scène de ménage un soir sur deux puis à vingt-trois heures extinction des feux. Et pendant cinq ans, oui, les choses s'étaient passées ainsi*» (16).

El hecho de considerar a Suzanne como fuerza actancial adyuvante se explica por la repercusión que en la vida de Ferrer tiene la decisión que toma un día de abandonar el domicilio conyugal. La vida estable que lleva en su casa de Issy como casado, así como su trabajo en la galería de arte no terminan de satisfacerle. Considera que necesita un cambio. A partir de ese momento, la vida de Ferrer toma un nuevo giro, que le lleva a iniciar un viaje de aventura.

El narrador apenas aporta detalles de Laurence, de manera que realiza de ella una descripción tan breve como la relación que ambos mantienen: «...*très brune aux cheveux très longs, pas plus de trente ans ni moins d'un mètre soixante-quinze*» (9).

Victoire es una de las amigas que Delahaye frecuenta en París. El lugar de encuentro de ambos y el resto de sus amigos es el bar Central. Cuando conoce a Félix Ferrer, se traslada a vivir con él a su apartamento de la rue d'Amsterdam. Victoire es la protagonista de *Un an*, una mujer de «*sourire froide*» (38) cuyo comportamiento, ya descrito en *Un an*, resulta extraño: «*Elle restait là, passant le plus clair de son temps à lire dans un fauteuil [...]. Elle parlait peu, en tout cas le moins possible d'elle, répondant aux questions par une autre question. Elle semblait toujours sur ses gardes...*» (38). Félix compensa la desaparición de Victoire con su vecina de rellano, Bérangère Eisenmann, «*une grande fille gaie, très parfumée, vraiment très gaie, vraiment trop parfumée*» (74), iniciando una relación que no dura mucho tiempo.

La soledad en la que Ferrer inicia el viaje al polo Norte no es duradera, pues en el rompehielos que lo transporta conoce a Brigitte, «*une infirmière au physique idéal d'infirmière discrètement fardée, délicatement bronzée, peu vêtue sous sa blouse, également responsable de la bibliothèque et de la vidéothèque...*» (19). Se trata de una relación intensa pero efímera, cuya única finalidad es ocupar un vacío provocado por el tedio que Félix siente en el rompehielos. Ambos protagonizan una de las escenas paródicas diseminadas a lo largo del relato y que nos trae a la memoria pasajes propios de cine mudo, cuando Ferrer está en su camarote y se cae de su litera en la que apenas hay sitio para él y para Brigitte.

Otra relación de corta duración es la que mantiene con Sonia, la ayudante del tasador que acude al taller a examinar los objetos polares:

*...qui devait aller sur ses trente ans [...]. Blonde aux yeux beiges et beau visage austère dénotant la glace ou la braise, tailleur noir et chemisier crème, ses mains ne cessaient d'être occupés par un paquet de Benson d'un côté, un mobile Ericsson de l'autre (116).*

Cargada de comicidad está la escena del encuentro con Sonia en el apartamento de ella. Cuando pueden «*se jeter l'un sur l'autre et se déplacer comme en dansant maladroitement de guingois, tels deux crabes enlacés, vers la chambre de Sonia...*» (120), comienzan a oír los lloros de su hijo Bruno, que llegan hasta ellos a través de un aparato amplificador, el *Babyphone*. La madre acude al cuarto del niño dejando solo a Ferrer que intenta bajar el volumen del *Babyphone*, sin llegar a conseguirlo, interfiriendo en la onda de la policía, de manera que puede escuchar y seguir perfectamente sus movimientos:

*Ferrer commença d'écraser fiévreusement tous les boutons, cherchant une antenne à tordre ou un fil à couper, tentant d'assourdir l'appareil à l'aide d'un oreiller mais en vain [...]. Ferrer finit par baisser les bras, se rhabillant à la hâte et filant, achevant de tout reboutonner dans l'escalier... (121).*

Hélène protagoniza una relación compleja con Félix. Es médico de profesión, aunque no ejerce, pues una herencia y una pensión alimenticia le permiten vivir sin trabajar, tras abandonar su puesto de investigadora en el hospital parisino de La Salpêtrière:

*C'était une grande et mince jeune femme aux reliefs de statue, aux lèvres dessinées, aux longs yeux vert clair et aux cheveux cuivrés et bouclés [...] elle-même ayant l'air d'une actrice de film érotique dur pendant les scènes préliminaires au cours desquelles on dit n'importe quoi en attendant que ça commence à chauffer [...]. Elle n'était pas du tout maquillée (159-60).*

Hélène entra a trabajar en la galería de arte sin cobrar nada a cambio. Casi sin darse cuenta, se instala en el piso de Félix, iniciando una convivencia que frenará la propia Hélène:

*Ce nouvel appartement. Tous ces meubles. Cette perspective de vivre ensemble avec tout ce ciel au-dessus d'eux, elle ne savait plus trop. Elle n'était pas très sûre d'être prête, elle avait besoin de réfléchir, il faudrait qu'on en reparle. Je ne dis pas qu'il faut laisser tomber tout ça, tu vois je dis que je voudrais y repenser. Puis qu'on en reparle dans quelques jours (249).*

El viaje al Gran Norte le permite a Félix entrar en relación con los habitantes de la zona. Una vez que Ferrer llega a Port Radium se reúne con dos indígenas que le van a servir de guías en su desplazamiento por la planicie helada:

*Il s'agissait de locaux nommés Angoutretok et Napaseekadlak, vêtus d'édredon matelassé, de fibre polaire en synchilla, de sous-vêtements respirants en capilène, de combinaisons fluorescentes et de gants équipés d'un système chauffant. Originaires du district voisin de Tuktoyaktuk, ils étaient de même format, plutôt petits et gras, jambes courtes et mains très fines, faces pentagonales imberbes et teint jaune, pommettes saillantes et cheveux raides et noirs et dents éblouissantes (52).*

Existen dos personajes que, siendo para Ferrer fuerzas actanciales oponentes, representan para Baumgartner el papel de adyuvantes: Martine Delahaye y Flétan. Martine Delahaye representa el eslabón entre los dos protagonistas. El narrador la mantiene en el anonimato, de manera que el propio Ferrer desconoce la relación que la une con su asesor. Ello explica su sorpresa cuando en el funeral de Delahaye se encuentra con su *viuda*.

Fundamental en los planes de Baumgartner es Flétan, el drogadicto que vive en un barrio degradado, «*un personnage pâle et sans apprêt, vêtements foncés sans apprêt non plus, cependant il ne paraît pas exagérément malpropre*» (89). Apenas sabemos nada de él, pero podemos imaginar perfectamente el ambiente en que se mueve por las

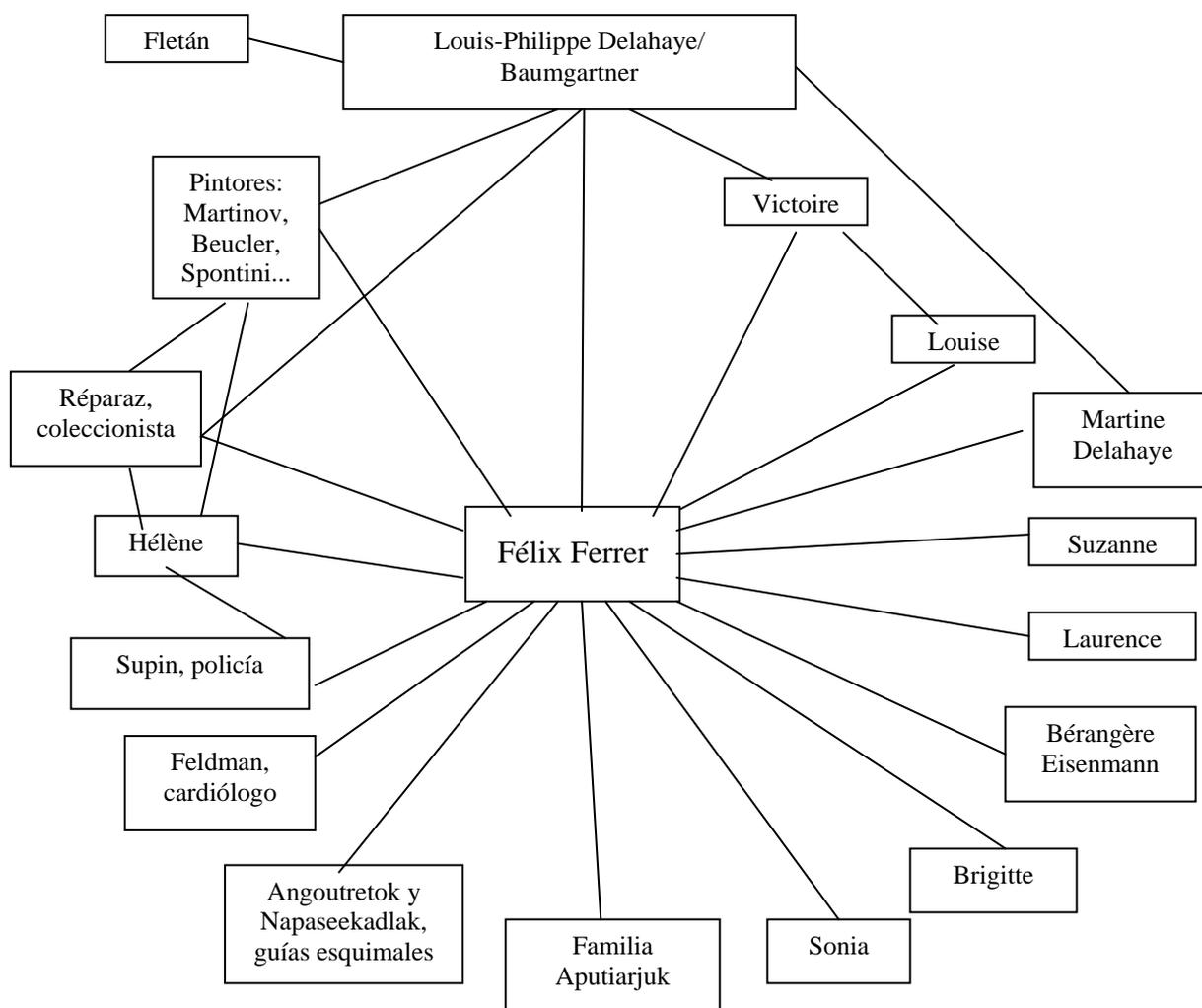
descripciones del lugar en que vive y de las personas que lo rodean. Su entorno representa el ambiente más marginal de la novela, caracterizado por la degradación:

*La transpiration potentialise son apparence négligée: ses cheveux sont une masse grasse effilochée, les taches de sueur se superposent aux diverses mouchetures de son T-shirt publicitaire, des stries crasseuses parcourent son visage comme des avant-propos de rides* (149).

Es brutal la escena en la que Baumgartner lleva a cabo el asesinato de Fletán. Cuando éste ve cuál es la intención de su jefe, entablan un pequeño diálogo en el que se establece un paralelismo con el cine negro. Fletán recrimina a Baumgartner: «*On tue les gens comme ça dans tous les téléfilms, ça n'a vraiment rien d'original*» (152). Pero el asesino es frío y está determinado a llevar a cabo su plan: «*Ce n'est pas faux, a reconnu Baumgartner, mais je revendique l'influence des téléfilms. Le téléfilm est un art comme un autre*» (152). El propio autor confiesa<sup>135</sup> que el nombre de Flétan y el hecho de que éste acabara congelado en un camión frigorífico lo tomó de una noticia verídica.

---

<sup>135</sup> Jean Echenoz (2002): *Je m'en vais*. Les éditions de minuit, Collection «double».



*Fuente: Elaboración propia*

La lectura de las obras de ambos autores pone en evidencia que los personajes de Le Clézio son radicalmente distintos de los de Echenoz. En las obras de Le Clézio, los personajes se muestran receptivos hacia lo Otro, en cambio los de Echenoz se mantienen impasibles ante lo nuevo. Si los de Le Clézio se muestran sensibles y permeables a lo que les rodea, los de Echenoz apenas transmiten emoción alguna. Sólo en dos ocasiones el narrador pone de manifiesto la sensibilidad que puedan tener sus

personajes: cuando Lucie/Blanche llora ante Meyer y cuando Ferrer se emociona ante el hallazgo del tesoro.

Los de Le Clézio son personajes comprometidos con el entorno, del que el grupo familiar es un pilar fundamental. La pertenencia a una familia cohesionada o el anhelo de conseguirla es el motivo principal que los impulsa a viajar. La continua búsqueda de sí mismos los convierte en nómadas, tanto en largos recorridos como en pequeños trayectos. Su actitud ante el mundo les hace cuestionarse su identidad. Todos los personajes realizan uno o varios viajes físicos que obedecen a distintas motivaciones y, al mismo tiempo, llevan a cabo un viaje interior.

Echenoz, por su parte, nos los presenta planos, superficiales, viven como si estuvieran aislados del mundo, representan de tal manera el individualismo que prima en la sociedad de la sobremodernidad que llegan a ser paródicos. Están inmersos en el tedio. Frente a los individuos aislados de Echenoz, a Le Clézio le gusta reflejar colectivos en sus relatos: ingleses colonizadores, nativos africanos de etnias concretas, soldados, grupos de niños, de mujeres, de judíos, de palestinos... Presenta a los niños como las principales víctimas de las guerras, así como el mayor ejemplo de adaptación al medio, independientemente de las circunstancias que los rodeen. Por el contrario, el único niño que hay en Echenoz es mostrado como un elemento distorsionador en un momento de diversión de los adultos.

El colectivo femenino es tratado de forma completamente diferente. En Le Clézio las mujeres representan la fortaleza, los valores, la capacidad de adaptación, la Vida. En cambio, en los relatos de Echenoz son meros objetos del deseo, están en función del hombre, excepto Victoire, la protagonista de *Un an*.

#### **4.1.2. El espacio**

Como ha quedado expuesto en el apartado dedicado al análisis narrativo, el espacio es considerado por Bobes Naves como una categoría sintáctica en la que tiene lugar el desplazamiento del héroe.

En las obras de los dos autores objeto de estudio, el espacio ocupa un lugar predominante, pero es tratado de forma diferente, no sólo el espacio en sí, sino también por lo que implica en relación a los personajes. Los autores intentan transmitir al lector la influencia que ejerce en los personajes el espacio en el que se mueven. El desplazamiento a lugares aparentemente vacíos guardará una estrecha relación con alguien o algo; no hay ningún espacio tratado por sí mismo.

Siguiendo a Javier del Prado<sup>136</sup>, en las obras analizadas, particularmente en Le Clézio, observamos un predominio de los espacios naturales o abiertos, sobre los sociales; se trata, por tanto, de espacios públicos; lo privado está representado por las viviendas, las habitaciones de los hoteles, los camarotes de los barcos, los habitáculos de los coches. En Echenoz están presentes tanto los abiertos como los cerrados.

Los espacios naturales están compuestos por elementos como el agua, la atmósfera, la vegetación, la arena, la nieve, etc. Hay, incluso, una abundante presencia de montañas y rocas. Contrapuestos a ellos podemos observar los espacios sociales, entre los que se incluyen los espacios urbanos como París, Marsella y otros. Tanto los espacios naturales como los sociales son identificables referencialmente, existen realmente, tienen vida propia y son vividos por los personajes a través de la mirada del narrador y del lector. Frente a ellos están presentes, asimismo, los espacios imaginarios, creados a partir de las ensoñaciones de los personajes. Asimismo, consideramos que se puede aplicar tanto en las obras de Le Clézio como de Echenoz la aportación del

---

<sup>136</sup> Del Prado Biezma, Javier (1999), *op.cit.* p. 40 y ss.

antropólogo Marc Augé<sup>137</sup> sobre la oposición establecida entre lugares antropológicos y no-lugares.

#### **4.1.2.1. Espacios naturales**

En *Voyage à Rodrigues*, la isla es un lugar natural, abierto, que despierta sensaciones muy profundas en el abuelo y en el nieto, cuyos pasos sigue en la isla. En la descripción que el narrador hace de la isla Rodrigues transmite la importancia que tres fuerzas de la naturaleza, viento, lluvia y sol, han tenido en la formación de la isla y de qué forma han influido en su configuración actual:

*Le vent, la pluie, le soleil brûlant. L'île est semblable à un radeau perdu au milieu de l'océan, balayée par les intempéries, incendiée, lavée. L'érosion extrême de la mer a modelé ces roches jaillies des profondeurs, les a usées, polies, vieilles, et pourtant reste sur chacune d'elles la marque du feu qui les a créées (35).*

Se recrea en la descripción del origen volcánico de la isla que condiciona sus características naturales y geomorfológicas:

*Île issue de la mer, portant sur elle l'histoire des premières ères: blocs de lave jetés, cassés, coulées de sable noir, poudre [...]. Aujourd'hui encore, malgré les transformations, malgré le peuplement par les hommes, les cases et les corrals, je trouve cela par instants, si fort, si vrai que j'oublie pourquoi je suis là (24-5).*

Para el abuelo, el mar tiene una atracción especial desde que en su infancia lo relacionaba con exploradores y con célebres piratas que por él navegaron; ello le evocaba el misterio de tesoros escondidos. Se trata del mismo mar que al nieto le inspira toda una serie de adjetivos para describirlo: «...*infinie, inconnaissable...profonde, violente...lourde, lisse, sombre...libre, immense, vide d'hommes et d'oiseaux...* » (55); o de expresiones que evidencian pensamientos profundos «*monde où l'on se perd soi-*

---

<sup>137</sup> Augé, Marc (2001), *op. cit.*

*même, où l'on devient autre...nappe d'huile...le seul lieu du monde où l'on puisse être loin, entouré de ses propres rêves, à la fois perdu et proche de soi-même» (55).*

A través de las declaraciones del autor, sabemos que el mar tiene un gran significado para la familia Le Clézio, pues fue el espacio que atravesó aquel antepasado bretón que en plena Revolución Francesa abandonó la Bretaña para llegar a isla Mauricio, donde se instaló. El mar es, asimismo, un elemento distanciador entre los miembros de la familia Le Clézio<sup>138</sup> y un nexo de unión entre la metrópolis y la isla Mauricio.

Cualquier visitante de la isla podría percibir una sensación hostil, agresiva por parte de esta naturaleza agreste; sin embargo, el narrador-autor confiesa su atracción por ella, siente que la entiende y que forma parte de la misma:

*Même s'il n'arrivait rien de ce voyage, il y avait cette lumière, ces roches noirs, ce ciel, cette mer. Chaque seconde que je passais avec eux m'apportait leur pouvoir, leur science. J'étais avec eux. Un jour, tandis que j'avancais seul sur mon ombre, j'ai vu une pierre ronde, une lave couleur de nuit, percée de trous, usée par l'eau et par l'air, et qui brillait au soleil d'un éclat sombre. Je l'ai ramassée, je l'ai serrée fort dans ma main. Je ne peux pas dire tout ce que cette pierre m'a fait (38).*

Le Clézio intenta transmitir al lector las sensaciones que le produce la naturaleza y que a su vez considera que son las mismas que en su momento vivió el abuelo; de tal forma que le parece como si la naturaleza le hablara, le llamara y, al mismo tiempo, como si necesitara de ella para seguir su propio viaje, a pesar de la agresividad y crudeza con la que es descrita, y de la soledad y misterio que emana el entorno:

---

<sup>138</sup> Para la familia Le Clézio el mar fue un elemento distaciador, pues al no cumplir varios de sus miembros con la obligación de ir a la guerra -entre ellos, un bisabuelo suyo, que se negó a formar parte de la armada- se vieron obligados a huir a Isla Mauricio. Del mismo modo que el autor sufrió las vicisitudes de la Revolución Francesa, la historia se repite en los protagonistas de *Onitsha*, dado que uno de los personajes principales, Fintan, para conocer a su padre tuvo que atravesar también el mar hasta llegar a Nigeria. Creemos que, tanto en la vida real del autor como en la de los personajes de *Onitsha*, el mar se torna en elemento desintegrador de la familia.

*Alors, oui, pour lui tout parlait, tout avait un sens, et il était le seul à comprendre [...]. C'est ici, dans ce paysage durci, impénétrable au regard, presque mortel, hostile à toute vie humaine, qu'il recevait cette communication exceptionnelle (80-1).*

Dada la musicalidad que se desprende de los relatos de Le Clézio, difícilmente podemos eludir la estrecha relación que existe entre las fuerzas de la naturaleza: viento, agua, mar, tormentas, etc. y las sensaciones que dichas fuerzas transmiten a los personajes, despertando en éstos recuerdos que en muchas ocasiones nos hablan de su pasado:

*Pays pour le vent seulement. Les hommes, les végétaux, accrochés aux pentes arides, dans les creux des pierres basaltiques. Il y a un hors du temps, ici à Rodrigues, qui effraie et tente à la fois, et il me semble que c'est bien le seul lieu du monde où je puisse penser à mon grand-père comme à quelqu'un de vivant (15).*

En *Voyage à Rodrigues* destaca la importancia que adquiere el viento, no sólo desde la mirada del abuelo, sino también del nieto:

*Et le vent qui passe, qui balaie, froid, venu d'outremer, passages du vent dans les herbes et sur les pierres, silence, fraîcheur fugitive de l'océan. Chasse des nuages (11).*

*Le vent, le vent, toujours le vent. Mon grand-père admirait cela à Rodrigues: alizés, mousson, le vent ne cesse jamais (13).*

También en *Onitsha* los personajes se relacionan con el entorno natural de una manera íntima y profunda. Onitsha es un lugar real, geográficamente ubicado en Nigeria, descrito desde la mirada de los personajes. Representa un lugar de destino para unos y de iniciación para otros. Es el lugar de los sueños, lugar de encuentro familiar, algo que parece estar latente en Le Clézio si tenemos en cuenta su historia familiar. Es un lugar que se nos da a conocer a partir de las sensaciones y descripciones que los personajes transmiten a lo largo de su viaje.

Se trata de un lugar abierto, que simboliza la libertad para el padre, Geoffroy, y para el hijo, Fintan, aunque éste vive esa sensación de ser libre de forma más plena, más en unión con la naturaleza. Para ello cuenta con un guía excelente, Bony, un niño nativo que simboliza la libertad en plena naturaleza, prácticamente una simbiosis con ella, que a su vez transmite al recién llegado niño europeo, quien protagoniza una anécdota que evidencia su necesidad de libertad:

*Au début, Fintan avait mis ses grosses chaussures noires et les chaussettes de laine que portaient les Anglais [...]. A partir de ce jour-là, Fintan n'avait plus voulu porter ni chaussettes ni chaussettes [...] il avait marché pieds nus à travers les herbes (79).*

Geoffroy se siente en Onitsha mejor que en Europa, su lugar de procedencia. Sin embargo, el hecho de trabajar en una empresa ubicada en una colonia británica y tener que cumplir con determinadas convenciones sociales de tipo occidental no le permiten gozar de la naturaleza que le rodea con la plenitud con que lo hace el hijo.

Cuando Fintan divisa África desde el barco que lo transporta, el paisaje le resulta familiar, no supone para él un choque, como cabría esperar, teniendo en cuenta que procede de un pueblecito de los Alpes franceses. Esto anuncia ya que su integración en este nuevo espacio va a ser fácil: «*Sur l'horizon, à bâbord, l'Afrique était une longue bande grise, très plate, à peine au dessus de la mer, et pourtant extraordinairement nette et visible [...]. Fintan trouvait que ça ressemblait à l'estuaire de la Gironde*» (33).

África se le presenta en toda su plenitud de gentes, de colores, de olores, que no le resultan extraños. Fintan llega a África con una mente abierta, de asumir la alteridad y formar parte de ella. Las lecturas que había realizado de niño, así como las cartas de su padre y la larga estancia en el barco donde ya se vislumbra este mundo, lo habían preparado para que el choque de culturas no fuera brusco. De manera que cuando percibe el paisaje y los olores del primer puerto al que llega, Dakar, «*Fintan avait toujours été là, l'Afrique était déjà un souvenir*» (37). El niño se implica en el nuevo espacio desde el primer momento. Justo lo contrario que su madre, que asume el

desembarco desde un punto de vista negativo: detesta los olores, la luz, los gritos de la gente, los policías; rechaza lo que le rodea.

En *Onitsha*, el agua en general y el río en particular cobran una importancia relevante. El río acompañará a los personajes y al lector a lo largo de todo el relato. Desde el barco que los transporta a África divisan «*une vraie terre rouge et ocre, avec l'écume sur les récifs, des îles, et l'immense tache pâle d'un fleuve souillant la mer*» (36), se trata de la desembocadura del Níger en Dakar.

La casa familiar está situada sobre un promontorio que permite divisar el río Omerun, afluente del Níger; cerca hay una playa de arena, a la que llegan las mujeres del pueblo a bañarse y a lavar la ropa. El río es, por tanto, un lugar de encuentro donde se respira vida; el niño lo percibe desde el primer momento, de manera que el río se convierte en un lugar que lo atrae, y donde va a vivir experiencias inolvidables, que le van a suponer el despertar a la vida. Asimismo, en él descubre la sexualidad. Sus escapadas al río serán continuas, a cualquier hora del día y de la noche; pasará a ser su lugar preferido. Para Fintan representa el descubrimiento de una nueva vida, es «*l'enfant des gens du fleuve*». De la mano de Bony se acerca a Oya, personaje que alimenta todo tipo de leyendas y a quien consideran estrechamente relacionada con el agua, su presencia en el lugar en un mito: «*elle était la déesse noire qui avait traversé le désert, celle qui regnait sur le fleuve*» (107).

Es un río cambiante, que unas veces se presenta con un agua transparente y lisa en la que se refleja el cielo y en otras ocasiones «*l'eau sombre, lourde, descendait en formant des tourbillons, entraînant des branches arrachées aux arbres, des feuilles, de la mousse jaune*» (255). En cualquier caso, presenta aguas tranquilas, en el que las piraguas se deslizan despacio; transmite quietud a los ribereños quienes se acercan al Omerum para disfrutar de su paisaje y de sus aguas calmas. Su relación con el río es tan profunda que la podemos definir como umbilical; hasta tal punto en *Onitsha* el río representa la vida, que el único nacimiento del que tenemos noticia se produce a la orilla del mismo. ¡Qué mejor simbolismo de vida que el de la madre que baña al recién nacido

en sus aguas! Este hecho nos trae a la memoria el episodio bíblico del bautizo de Jesús en el río Jordán por parte de San Juan Bautista.

Río abajo, el Omerun se vuelve vasto como el mar. Sin embargo, sus afluentes llegan a ser estrechos y agobiantes a causa de la abundante vegetación que cierra el paso a las piraguas, sin olvidar el peligro que supone la presencia de cocodrilos y serpientes. Las aguas del río se presentan con un color de metal oxidado, debido a que arrastra la tierra ocre del lugar; es un color que recuerda al de la sangre, lo que le permite al narrador relacionar el río con la sangre vertida en las guerras y las luchas fratricidas que se han sucedido a lo largo de la historia:

*Le fleuve n'a jamais cessé de couler entre ces mêmes rives. Son eau est la même. Maintenant, Geoffroy la regarde descendre, avec ses yeux, l'eau lourde chargée du sang des hommes, le fleuve éventreur de terre, dévoreur de forêt (139).*

En épocas de crecida, estas aguas tranquilas dejan de serlo para convertirse en una fuerza de la naturaleza que arrastra todo lo que encuentra a su paso, como troncos, ramas, hojas y objetos de cualquier tipo, además de personas que perecen ahogadas en sus aguas:

*À cause des pluies, le fleuve était en crue. L'eau sombre, lourde, descendait en formant des tourbillons, entraînant des branches arrachées aux arbres, des feuilles, de la mousse jaune. Parfois un objet hétéroclite passait, venu on ne savait d'où, un bouteille, une planche, un vieux panier, un chiffon [...]. Elle arrachait les jeunes gens sur les rives et elle les noyait (255).*

Son constantes las referencias que el narrador hace a los fenómenos atmosféricos. Por regla general, introduce al lector en las nuevas situaciones o acciones mediante un comentario referido a elementos de la naturaleza, como el viento, el sol, las estaciones, y sobre todo la lluvia; «*après-midi grise et pluvieuse, avec de lourds nuages accrochés au rivages*», «*c'est le matin, avant la pluie*», «*la pluie tombait à verse sur Port Harcourt*», «*le ciel lavé par les pluies, envahi par les volutes des nuages*»,

*«l'après-midi matin, avant la pluie», «il avait fait si chaud le matin, le soleil brûlait encore à travers la tôle», «avant cinq heure, la pluie a commencé à tomber», «le vent de la pluie soufflait. Il faisait froid, comme la nuit. Le ciel, du côté des collines, était couleur de suie. Les éclairs dansaient sans arrêt», «le bruit du vent léger dans l'herbe».*

Tanto el día en que Maou y Fintan llegan a Onitsha, como el día que parten hacia Europa hay tormentas, que serán habituales a lo largo de su estancia en África, como una de las características del clima de la zona. El hecho de que el narrador subraye la presencia de la tormenta que los recibe el día que llegan a Onitsha hace pensar que es como un presagio de las difíciles relaciones que van a mantener los tres miembros de la familia en su nuevo espacio existencial. Lo mismo ocurre el día que abandonan Onitsha de vuelta a Europa; la tormenta parece anunciar que se va a producir un choque cultural en el niño que ha vivido un año en África y que regresa a una Europa que carece de los espacios abiertos africanos: *«Il attendait le grondement du tonnerre, comme au lendemain de son arrivée. Il ne pouvait rien oublier»* (258).

El otro gran río presente en *Onitsha* es el Nilo, en cuyas orillas se asentaba el pueblo meroita. Cuando Geoffroy observa el Níger y sus afluentes, inmediatamente le viene a la memoria aquel pueblo que vivió en la cabecera del Nilo, y que fue expulsado de sus tierras por los habitantes de Aksum. Según la leyenda que se cuenta en Onitsha, la reina Amanirenas dirigió a su pueblo hacia el oeste, en busca de un río que les recordara al Nilo por la fertilidad de las tierras que lo rodearan. Así llegaron al Níger, donde se asentaron.

En *Onitsha* el mar se presenta estrechamente unido al viaje, es el elemento que une el continente europeo con el africano:

*Il ne voulait pas oublier cet instant, quand le bateau entrait dans la mer profonde, se séparait de la bande de terre lointaine, et la France disparaissait dans le bleu sombre de la houle [...], au point où le ciel tombe à la mer, comme un doigt entrant par le pupile et touchant le fond de la tête, éclatait le rayon vert!* (15-6).

*Fintan avait les yeux pleins de larmes, sans trop savoir pourquoi. Il avait mal au centre de son corps, là où la mémoire se défaisait, s'effaçait* (18).

Ya en el barco *Surabaya*, Fintan observa el mar, y las sensaciones que éste le transmite, permiten al protagonista revivir su infancia e iniciarse en la escritura: «*écrire, en écoutant le froissement de l'eau sur la coque, comme si on remontait un fleuve sans fin*» (30). Es el elemento aglutinador entre el momento presente de Fintan y los recuerdos de infancia que guarda en su memoria:

*Fintan marchait contre le vent, vers la proue. Les larmes dans ses yeux étaient salées comme les embruns. Elles coulaient librement, maintenant, à cause du vent qui arrachait les lambeaux de terre. La vie à Marseille, dans l'appartement de grand-mère Aurelia, et avant cela, la vie à Saint-Martin, la marche de l'autre côté des montagnes, vers la vallée de la Stura, jusqu'à Santa Anna* (19).

Esta ruptura con su etapa anterior que Fintan experimenta en el barco se puede interpretar como un renacer a otra vida: el mar, el agua, el barco lo trasladan a un continente del que nada sabe y al que tiene que adaptarse. Esta travesía por mar le obliga a morir simbólicamente para emprender una nueva vida: «*Il restait debout si longtemps, il regardait si longtemps, qu'il avait l'impression de tomber en avant, que le navire plongeait vers le fond de la mer. Le vide noir de l'océan et du ciel montait dans ses yeux*» (20).

Aro Chuku es un espacio natural con un contenido simbólico de carácter religioso. Es un lugar en el que se rinde culto al sol desde tiempos inmemoriales. Su entorno su completa con un lago que refleja el color del cielo, es el lugar mítico por excelencia con el que Geoffroy ha soñado: «*Aro Chuku est la vérité et le coeur qui n'a pas cessé de battre*» (204). Su obsesión por descubrir la ruta del pueblo meroíta fue lo que le obligó a abandonar su familia en Europa y llegar hasta África en busca de huellas que le hablaran del reino de Meroë.

Es el lugar sagrado que le traslada a la ensoñación; parece como si todo a su alrededor hubiera dejado de existir: «*Il n'y a aucun signe de vie, ni dans l'eau, ni dans*

*la forêt qui entoure le lac. Le silence est tel que Geoffroy croit entendre le bruit du sang dans ses artères»* (222). Geoffroy, acompañado por Okahwo recorre el lugar hasta llegar al «lago de la vida»: Ite Brinyan, el agua que transforma, que hace renacer: «Là, Geoffroy lave son visage, il boit longuement. L'eau froide éteint la brûlure au centre de son corps. Il pense au baptême, il ne sera plus jamais le même homme» (223).

Se produce un doble paralelismo por un lado entre la reina de Meroë y Geoffroy. De la misma manera que el pueblo meroíta fue vagando hasta encontrar un lugar donde asentarse y poder comenzar una nueva vida, Geoffroy abandona Europa para asentarse en África en busca de un sueño.

Tanto Geoffroy como Fintan consiguen llevar a cabo su sueño. Fintan acompañado de Bony, poco antes de abandonar Onitsha, consigue ver su sueño hecho realidad: visitar el lugar secreto del que tantas veces le hablaba Bony, «l'eau mbiam», lugar en el que se lava la cara y bebe agua; el mismo en el que un día visitara Geoffroy acompañado de Okahwo, remontando el valle que los conduzca hasta el «lago de la vida» donde Geoffroy se lava la cara y bebe agua. Asimismo, han conseguido remontar en el tiempo, olvidar cuanto les rodea e iniciar una nueva vida. Los dos regresarán a Europa, aunque las circunstancias de Geoffroy, la malaria negra, aceleren su regreso.

Si el mar, el río y el agua de la lluvia representan el fluir de la vida y la naturaleza en estado puro, la piscina y el agua estancada que algún día albergará en su seno se nos presentan como el símbolo de la muerte. El Oficial de Distrito está construyendo en su residencia una gran piscina, aprovechándose de la mano de obra gratuita proveniente de los presos de la ciudad, condenados a trabajos forzados. Finalmente, la piscina no llega a construirse debido a que los esclavos se rebelan contra su situación; la represión es tan brutal que acaba con la vida de los presos. El agujero de la piscina queda sembrado de cadáveres y de barro mezclado con sangre, como si de una tumba colectiva se tratara.

En *Étoile errante* son constantes las alusiones a la naturaleza a lo largo del relato, acompañadas la mayoría de las veces de referencias a olores y sonidos propios de

ella. El narrador se vale del agua y los sonidos que ésta puede emitir para que la memoria auditiva en Esther la traslade a momentos de su infancia: «*C'était peut-être ce bruit d'eau son plus ancien souvenir. Elle se souvenait du premier hiver à la montagne, et de la musique de l'eau au printemps*» (15).

Para la protagonista, el agua supone el recuerdo de experiencias y vivencias, así como de momentos de gran plenitud habidos en su niñez. Pero no solamente representa para ella el vínculo con su infancia, sino que le sirve como lugar de refugio interno; desde el punto de vista metafórico, el agua en su plenitud le permite dejarse llevar, dejarse arrastrar hacia lugares y momentos que le aportan felicidad y plenitud:

*Ce qui était bien, c'était d'entre dans l'eau là où le courant était le plus fort en s'agrippant aux rochers, et de laisser l'eau couler le long de son corps. L'eau lisse descendait, pesait sur les épaules et sur la poitrine, glissait sur les hanches et le long des jambes, en faisant son bruit continu. Alors on oubliait tout, l'eau froide vous lavait jusqu'au plus profond, vous débarrassait de tout ce qui vous gênait, vous brûlait* (59).

*Tout disparaissait, était emporté, lavé par l'eau du torrent. Il ne restait que ces pierres, ce bruit d'eau, ce ciel cruel* (71).

Al igual que ocurre en *Onitsha*, también aquí el mar juega un papel importante. Conseguir alcanzar la tierra de la luz, su destino final, está estrechamente unido al mar, que es el nexa entre París y Jerusalén. Mientras espera en la playa de Alon la llegada del barco *Sette Fratelli*, Esther adelanta las sensaciones que el movimiento del mar produce en ella:

*Bientôt, le bateau italien sera là, dans le port d'Alon que je commence à voir. Il me semble que je sens déjà le mouvement de la mer va nous emporter jusque'à cette ville sainte, le vent va nous pousser jusqu'à la porte du désert [...]. Je rêve peut-être que lorsque j'ouvrirai les yeux, le bateau sera là sur la mer étincelante* (159-61).

Pero el agua también encierra connotaciones negativas, como es el caso de la tormenta que sacude el barco *Sette Fratelli*. Se convierte en esa ocasión en obstáculo, como si quisiera evitar que el sueño de tantos pasajeros se hiciera realidad.

Es el caso también del campo de refugiados de Nur Chams, lugar en el que el agua representa la desgracia, un elemento más que ensombrece la estancia de los que hasta allí han sido trasladados. El espacio se vuelve difícil para el colectivo de palestinos que son expulsados de sus casas y sus tierras para que sean ocupados por los judíos recién llegados, producto del horror nazi. Una parte de los palestinos decide irse a los países limítrofes, a un destino incierto, mientras que otra parte decide quedarse en su tierra, alojándose en campos de refugiados con unas condiciones infrahumanas de habitabilidad. Frente al agua que fluye a lo largo del relato en forma de fuentes y torrentes que discurren por las montañas, en el campo se presenta estancada en pozos que acaban secándose, dando lugar a un símil con las vidas de los refugiados. De la misma manera que el agua que corre es sinónimo de libertad y de vida, el agua estancada simboliza la muerte, tanto de las personas allí olvidadas, como de los animales:

*Il y a trois puits à Nour Chams, trois trous creusés dans le lit de la rivière desséchée, bordés de cercles de pierres plates [...]. Le matin, à l'aube, quand le soleil est encore caché derrière les collines et que le ciel est immense et pur, je vais avec les seaux chercher l'eau, l'eau de la nuit, encore fraîche et claire parce que personne ne l'a encore troubée (229).*

Y al mar son arrojadas las cenizas de la madre de Esther, hecho que simboliza la simbiosis de un elemento de la naturaleza con el hombre. Representa el retorno del individuo a la naturaleza: «*Le vent de la nuit prend les cendres qui sortent de la boîte métallique, les disperse vers la mer*» (350).

Los personajes de *Étoile errante* viven en unas condiciones más difíciles que los de las otras dos obras de Le Clézio, no abandonan su lugar de origen de forma voluntaria, sino que son obligados a dejar su patria, unos por su condición de judíos, y

otros por su condición de palestinos. En el caso de los judíos, teniendo en cuenta que su identidad se fundamenta en la creencia común de un dios trascendental, este grupo humano consigue sentir como propios los espacios en los que se van acomodando a lo largo de esa errancia, dado que lo viven como una hermandad. Es un viaje con una meta clara y definida, llegar a la Tierra Prometida, pero lleno de obstáculos que hacen que el trayecto se convierta en una errancia.

Los diferentes espacios por los que atraviesa este grupo humano son asumidos como sustitutos de la patria perdida, son percibidos como lugares propios; se asume la diferencia tanto por parte de los errantes como por parte de los que los reciben. Los personajes no transmiten sentimientos de desolación y sufrimiento ante estos espacios y ante su situación de personas desplazadas forzosamente, lo cual no deja de ser sorprendente a los ojos del lector, que está condicionado por el conocimiento que tiene de los hechos históricos referidos en el relato.

A través de la lectura percibimos una intencionalidad clara por parte del autor de reflejar que las personas son receptivas a lo bueno que ofrece la naturaleza. Como en *Voyage à Rodrigues* y *Onitsha*, se trata de una naturaleza abierta que ofrece numerosos elementos que producen sensaciones de bienestar, de serenidad: las playas del Mediterráneo francés, las montañas de los Alpes, con sus riachuelos, sus campos de sembrados, sus prados, sus bosques...

A modo de conclusión podemos afirmar que la actitud mostrada por los protagonistas de Le Clézio hacia el paisaje es, en general, de tal implicación con él que pasa a formar parte de su *yo* más profundo. Sin embargo, en las obras de Jean Echenoz, el paisaje que los personajes recorren es vivido como un espectáculo que se observa sin que despierte emociones en ellos; se trata de lugares que sirven de marco a sus movimientos. En las tres obras analizadas predominan los espacios naturales llanos, sin montañas, es decir, horizontales, lo cual hace que en cierta manera los personajes resulten insignificantes en medio de la inmensidad.

En *Nous trois* hay dos espacios naturales, la tierra y el cielo. Son espacios abiertos y totalmente opuestos, pero al mismo tiempo íntimamente unidos, de tal forma que los personajes no pueden desvincularse de ellos, dado que son el epicentro de los dos mundos. Los protagonistas pasan de un espacio a otro de forma gradual. A pesar del contraste que puede producir el salto de la tierra al cielo, no se percibe como tal, puesto que los personajes son transportados a un mundo en el que las experiencias son vividas sin tanta agitación y brusquedad. Es como si en el espacio se suavizara la dureza de las vivencias propias de la tierra.

En *Un an*, Victoire se desplaza desde Las Landas hasta Toulouse. En este trayecto el narrador no refleja la impresión que el paisaje le produce al protagonista. Este desplazamiento de Victoire desde París hasta el sur de Francia puede ser interpretado como una metáfora que simboliza la bajada de Victoire en la escala social, pues pasa de tener un buen *status* en su entorno parisino a la degradación total, a la nada, a la marginación absoluta. Por el contrario, cuando recupera su estima, realiza un viaje de ascenso desde el sur de Francia hasta París.

En *Je m'en vais*, el espacio natural que predomina y que destaca por su originalidad es la banquisa polar del Ártico. No se puede imaginar un espacio más desolador y más frío. Echenoz lo describe sin transmitirnos ninguna emoción a través del protagonista, Félix Ferrer, quien se limita a recorrerlo, con el único fin de llegar a su objetivo: un tesoro de obras de arte inuit almacenado en un barco encallado en el hielo. El tratamiento que da al espacio está justificado por la necesidad que tiene el narrador de situar a los personajes sobre la coordenada espacial. A su vez, adquiere un carácter simbólico al establecer un juego especular entre este espacio frío y vacío y unos personajes insensibles y carentes de emociones. La magnitud de dicho espacio hace resaltar la insignificancia del individuo, que se acentúa con el color blanco de la banquisa. En un marco espacial de estas características, las manifestaciones afectivas cobran un valor especial, como le ocurre a Ferrer con la familia esquimal que lo acoge en su casa. En un plano inferior, ocurre algo parecido con la convivencia en el

rompehielos; se trata de un espacio amplio y tedioso en el que Ferrer siente más la necesidad de una relación afectiva, de ahí su insistencia por la enfermera.

#### **4.1.2.2. Espacios sociales**

Frente al espacio natural, en el que la naturaleza es la que impone sus propias leyes, el hombre ha organizado unos espacios que se pueden denominar sociales, en los que rigen las leyes humanas que componen el entramado social que organiza la sociedad. Incluimos aquí como ejemplo para dicho análisis, los núcleos urbanos y rurales, que abundan en las obras estudiadas.

La única obra que no guarda relación con el concepto de paisaje urbano es *Voyage à Rodrigues*, puesto que las vivencias que el narrador tiene en esta isla son más de contacto con la naturaleza que con el espacio urbano. Su intencionalidad es evidente, puesto que el relato gira en torno al espacio muy vinculado a ella, aunque haya alguna referencia de pasada a los núcleos urbanos que componen la isla y que nos recuerdan que es una isla habitada.

El título de *Onitsha*, está tomado de una población africana que tiene ese nombre, localidad situada en Nigeria. A pesar de ser una población de cierta importancia, es evidente que al narrador no le interesa centrarse demasiado en el espacio urbano como tal, sino en la naturaleza que lo rodea. Por ello, apenas se detiene en ofrecer una descripción de la población: «*Onitsha est une petite ville tranquille, agréable*» (60).

Localizada a orillas del río Omerun, que desemboca en el Níger, nos es presentada como «*petite ville coloniale écrasée de soleil, dormant devant le fleuve boueux*» (167). Su principal actividad económica en la época del relato está relacionada con el comercio y el tráfico de mercancías por el río y sus afluentes, organizado por colonos europeos, concretamente británicos: «*Onitsha, immobile au bord du fleuve,*

*avec ses rues poussiéreuses et ses maison aux toits de tôle rouillée, ses embarcadères, les bâtiments de la United Africa» (135).*

En lo que a espacio se refiere, Onitsha representa la libertad para Bony y Fintan. Para Maou tiene un doble significado: por un lado, la decepción, la soledad, la esclavitud, una sociedad colonial detestable; por otro, es la autenticidad y la dignidad representada por sus habitantes. Para Geoffroy es su lugar de trabajo, pero sobre todo, el destino mítico del pueblo meroita, cuya errancia le obsesiona desde su juventud, de tal forma que su sueño es terminar descubriendo si su hipótesis es acertada. Precisamente, esta determinación por estudiar el final del imperio meroita y su posible supervivencia en la zona occidental de África, es la que determina su desplazamiento y el de su familia a Onitsha.

La protagonista Maou se encuentra ante una población que dista bastante de la imagen que se había hecho antes de viajar a Onitsha: «*Ces rues poussiéreuses, ces quartiers pauvres avec leurs cabanes débordant d'enfants, ce peuple au regard impénétrable, et cette langue caricaturale*» (168). Pero, sobre todo, le decepciona la organización social que rige la población, en la que los colonos europeos en general actúan con prepotencia y con acciones que humillan a los nativos. Maou percibe un espacio social hostil con el que no se identifica, en el que no encuentra nada acogedor. Sin embargo, poco a poco busca cómo encajar en ese entorno, entre los nativos, los cuales a su vez viven en plena simbiosis con el paisaje natural que los rodea, y que les es propio. No le interesa integrarse en el entorno de los europeos que han ido a vivir a Onitsha y que han organizado la sociedad al margen de los nativos.

En *Étoile errante*, Saint-Martin-Vésubie es una pequeña localidad del departamento de Alpes Maritimes, espacio urbano central de la primera parte del relato, donde judíos venidos de varios países europeos se han refugiado bajo vigilancia de soldados italianos con la esperanza de que termine la guerra y puedan viajar a Israel, la Tierra Prometida. La plaza es el centro neurálgico del pueblo; sobre ella dan los

edificios importantes como el hôtel Terminus, convertido en cuartel general de los soldados italianos:

*L'hôtel Terminus, une grande bâtisse blanche à volets verts qui donnait sur la place [...] une fois par jour, les Juifs devaient faire la queue devant l'hôtel, pour faire enregistrer leur présence et contrôler leurs cartes de rationnement [...] les carabiniers avaient installé une des tables du restaurant près de la porte, et chaque personne qui entrait disait son nom pour que le policier pointe sur sa liste (18).*

Dicha plaza sirve de punto de reunión de los judíos y de las personas de la zona, residentes habituales o veraneantes, sin distinción de clases sociales. La descripción del atardecer es reflejo de una plaza mediterránea, como corresponde a la zona:

*Vers le soir, la place s'animait, les gens arrivaient de toutes les rues de Saint-Martin, les gens fortunés des villas et les pauvres qui vivaient dans des chambres d'hôtel, les fermiers revenus de guerre, les villageoises en tablier, les jeunes filles qui se promenaient trois par trois sous le regard des carabiniers et des soldats italiens, les diamantaires, les tailleurs, les fourreurs venus du nord de l'Europe (24).*

Mientras los mayores se relacionan entre sí, los niños juegan en la plaza, espacio social por excelencia: «*Les enfants couraient à travers la place, ils s'amusaient à bousculer les filles, ou bien ils jouaient à cache-cache derrière les arbres [...] les cris des enfants éclataient tout d'un coup comme des clameurs d'oiseaux*» (25).

Montreal, en Canadá, es el espacio de la libertad, en el que Esther puede llevar una vida libre, de ruptura total con lo que para ella ha representado la guerra y la postguerra. Es el lugar de la vida, pues allí tiene a su hijo Michel. Es una ciudad opuesta al Mediterráneo de su infancia, con el único nexo de unión de la nieve, que también abundaba en Saint-Martin-Vésubie, la localidad donde pasó los momentos difíciles de la guerra. La descripción del narrador no aporta prácticamente nada sobre Montreal; le

interesa más subrayar el punto en común con la zona alpina que supone la nieve, y la relación de la ciudad con la maternidad de Esther:

*Par la fenêtre du balcon fermé, je regarde la rue inamovible. Le ciel est si lointain, si blanc, que c'est comme si on était dans les régions les plus hautes de l'atmosphère. La rue est maculée de neige [...] devant mon immeuble, il y a un jardin aux arbres dénudés hérissés contre le ciel pâle. C'est dans ce bout de jardin que Michel a fait ses premiers pas [...] le long des trottoirs enneigés, les voiture sont arrêtées [...] on dirait une épave prise par les glaces (311).*

En lo que respecta a la obra de Echenoz, el espacio urbano predomina sobre el natural. Se recrea en los recorridos que sus personajes realizan por ciudades como Marsella y sobre todo París. El conocimiento que tiene de París queda volcado en las descripciones que realiza de sus barrios, calles, plazas y edificios. Aparte de ofrecer las características urbanísticas y arquitectónicas correspondientes, hace observaciones sobre el ambiente y la población que habita o que transita por el lugar.

En *Nous trois*, el paisaje urbano gira en torno a Marsella, descrita antes y después del terremoto que sufre la ciudad; éste no responde a un hecho histórico, sino que es un elemento narrativo que utiliza el narrador para poder imaginarse cómo quedaría la ciudad en caso de que sucediera un hecho así, sin olvidar el carácter simbólico o metafórico que tiene dicho elemento, como anuncio de los cambios que van a producirse en la vida de los protagonistas. Antes del terremoto el narrador focaliza las descripciones en las afueras de la ciudad:

*Avant la catastrophe, l'entrée de Marseille présentait quelques longues pentes abruptes de part et d'autre de l'autoroute. Pentes garnies de barres locatives délavées, gros hôpital blême surplombant une pluie de pavillons crépis, mairies d'arrondissement préfabriquées, pas mal de jardins potagers et de parcelles constructibles. Quelques villas fin de siècle à terrasses et clochetons, reconverties en instituts d'action sociale à moins qu'en centres médico-psycho-pédagogiques (31-2).*

Una vez ocurrido el terremoto, la ciudad presenta un aspecto desolador por el que el narrador manifiesta su interés en describirlo:

*Jusqu'à hauteur des Réformés, tout le bas de la ville était encore plongé dans la poussière et dans la boue, dans un silence hébété de couvre-feu, de cessez-le-feu. Paix lourde, chimique, postopératoire et pire qu'un dimanche, amplifiée par des pleurs, ça et là, des plaintes, quelques appels mais somme toute pas tant que ça. Des silhouettes lentes et muettes continuaient de sortir du nuage, rejoignant les quartiers indemnes (79-80).*

La topografía urbana preferida por el narrador es París, lugar en el que viven los personajes de las tres obras objeto de estudio y donde ocurren los principales acontecimientos de los relatos. Es el marco espacial cotidiano, los personajes viven, trabajan, aman, se pelean, dejan de amarse. Es el lugar por excelencia y el punto del que parten y al que regresan los protagonistas.

Los desplazamientos que los personajes de *Je m'en vais* llevan a cabo por París son la excusa perfecta que tiene el narrador para realizar una descripción de los barrios, de las calles y de los edificios, lo cual delata el profundo conocimiento que Echenoz tiene sobre ellos y la pasión que siente por la ciudad. Los personajes son el instrumento del que se vale el narrador para dar a conocer la ciudad con las características que a él le interesa focalizar, de manera que refleja espacios muy diferentes e incluso opuestos. La descripción de la topografía urbana es tan precisa y detallada que parece realizada por una cámara de cine. Sobre el distrito XI pone en boca de Réparaz: «*Ah cette architecture, cette population exotique, incroyable*» (41). Sobre el distrito XVIII da unas pinceladas que nos permiten imaginar el perfil del barrio, caracterizado por cierta degradación, en el que incluso hay edificios preparados para ser demolidos. Saliendo del metro Château-Rouge, sube por la rue de Suez, cercana al

*Boulevard Barbès où s'épanouissent les boucheries africaines, les marchands de poules vivantes, d'antennes paraboliques et de joyeux tissus polychromes de type bazin, wax et java, imprimés en Hollande (86).*

*Du côté pair de la rue de Suez, la plupart des portes et fenêtres de vieux immeubles dépressifs sont aveuglés par des moellons disposés en opus incertum, signe d'expropriation avant l'anéantissement (86-7).*

La descripción del boulevard Exelmans, situado en el distrito XVI, nos presenta una zona de la ciudad muy diferente. Relaciona la referencia espacial urbana con el tipo de habitantes que residen en ella. En el distrito XVI habitan personas de un *status* social elevado, e incluso famosos habituales de los medios audiovisuales:

*Or on n' imagine pas comme ça peut être joli vu de l'intérieur, le XVI<sup>e</sup> arrondissement [...]. Conçus comme des remparts ou des masques, ces austères boulevards et ces rues mortifères n'ont de sinistre que l'apparence: ils dissimulent des domiciles étonnamment avenants (101).*

*Une ligne d'opulents immeubles se laisse apercevoir qui présente quelques disparités architecturales mais tout va bien, rien ne jure: 1910 y côtoie si richement 1970 que la coexistence est harmonieuse, l'argent est assez fort pour noyer les anachronismes (135).*

Por el contrario, los habitantes del distrito XII, son «*lents, solitaires et perplexes, des natifs du tiers-monde et des ressortissants du troisième âge*» (147). Aprovecha Jean Echenoz para describir rincones de la ciudad que, sin duda, conoce bien: «*Carrefour de l'Odéon [...] un nœud agité, encaissé, bruyant, bourré de feux rouges et de voitures en tous sens, de plus il est réfrigéré par le grand courant d'air qui vient de la ru Danton*» (141).

O por ejemplo, la *rue du 4-Septembre*, en la que por la descripción que hace podemos respirar un ambiente de actividad frenética y de generosa circulación monetaria. Es una calle:

*Très large et très courte et c'est l'argent qui la fait battre. [...] ses immeubles Napoléon-III contiennent des banques internationales ou pas, des sièges de compagnies d'assurances, des sociétés de courtage, des services de travail temporaire, des rédactions de revues financières, des bureaux d'agents de*

*change et d'experts, des cabinets d'administrateurs de biens, des syndicats de copropriétés, des officines de transactions immobilières, des cabinets d'avocats, des boutiques de numismatique et les débris incendiés du Crédit lyonnais (157).*

Es evidente el contraste que establece entre esta zona privilegiada y Charenton, zona industrial:

*Cette zone est composée de rangées d'entrepôts, de perspectives de boxes à rideau métallique sur certains desquels sont peints des noms de firmes, au pochoir ou pas. Signalées par un grand panneau [...] il y existe également nombre de cellules de stockage en location, d'une surface comprise entre deux et mille mètres carrés. Il s'y trouve encore deux ou trois petite usines très calmes qui ont l'air de tourner au quart de leur potentiel ainsi qu'une station d'épuration, tout cela distribué autour d'un tronçon de route apparemment privé de nom (147-8).*

Otros espacios urbanos son menos relevantes y, por lo tanto, no son tratados de forma extensa; sin embargo, en pocas líneas hace de ellos una descripción precisa. Es el caso de Wager Bay, población situada en el Ártico:

*Un groupe de baraquements préfabriqués aux parois de tôle ondulée rouillée percées de petites fenêtres éclairées d'ocre poussiéreux. Entre ces bâtiments blottis autour d'un mât, quelques rues schématiques respiraient à peine, étroits passages irréguliers gondolés de glace malpropre, obstrué par des congères, et leurs carrefours étaient jonchés de sombres masses de métal ou de ciment, de lambeaux de plastique pétrifiés (51).*

La ciudad de Port Radium es un ejemplo evidente de lugar vacío, «*désert sideral*», desprovisto de identidad; se trata de un espacio urbano, en el que apenas hay gente y, aún menos, posibilidad de encuentro. La ciudad se reduce a lugares funcionales como pueden ser un hotel, correos, el supermercado, la iglesia y a un conjunto de calles desiertas: «*Port Radium peut vraiment n'être pas marrant du tout, il ne s'y passe pas grand-chose, spécialement le dimanche où s'enchevêtrent étroitement, à leur plus haut degré d'efficacité, l'ennui, le silence et le froid*» (96).

San Sebastián la describe como «*construite sur un étroite langue de terre, de part et d'autre d'un fleuve et d'un mont qui séparait deux baies presque symétriques...*» (223). Las referencias que realiza a su urbanismo ponen en evidencia que conoce bien la ciudad: «*Larges avenues calmes, aérées, attentivement nettoyés, bordées d'immeubles clairs et graves, mais aussi de brèves rues étroites, elles aussi balayés avec soin, obscure et surplombées d'étroits immeubles nerveux*» (223-4). No olvida referirse al Casco Viejo y su animado ambiente: «*Ferrer fréquentait surtout les nombreux petits bars agités de la vieille ville où, debout devant le comptoir, on peut manger plein de petites choses*» (225).

#### **4.1.2.3. Espacios privados**

Frente a los espacios públicos representados tanto por los espacios naturales como por los espacios sociales, entre los que se encuentran los urbanos, tienen un peso específico los espacios privados como las casas.

En *Voyage à Rodrigues* cobra gran importancia la existencia de una mansión llamada *Euréka*, que fue la residencia familiar de los Le Clézio durante varias generaciones, y que el autor evoca con nostalgia. Teniendo en cuenta que el narrador le dedica un capítulo, no podemos obviar la importancia que adquiere para él la casa, «*lieu le plus important de ma famille*» (125), en la que sus antecesores vivieron y crecieron: «*Cette maison dans laquelle ont vécu mon père, mes deux grands-pères (qui étaient frères), mon arrière-grand-père (Sir Eugène) et mon arrière-arrière-grand-père (Eugène premier) qui l'avait fondée autour de 1850*» (125).

Preocupado su ancestro Eugène por encontrar un lugar saludable y tranquilo donde pueda crecer su numerosa familia, localiza esta mansión en medio de un entorno tropical que le parece magnífico y que le inspira el nombre de *Euréka*: «*La maison comme un symbole de la beauté et de la paix, loin du monde, loin des guerres et des malheurs*» (127). Es una mansión situada en isla Mauricio, en el centro de la

explotación azucarera que pertenecía a su familia. Se trata de una mansión característica de la arquitectura criolla de isla Mauricio, que en el seno de su familia era conocida como «*la maison où il y avait cent fenêtres*» (127).

El autor-narrador, basándose en la acuarela pintada por su abuelo Alexis, en 1870, a la edad de diez años, hace una descripción en la que refleja el esplendor y belleza de la mansión, así como los años florecientes de la saga familiar: «*La grande maison de bois, peinte en blanc, avec son toit gris et ses volets vert pâle, sa longue varangue aux colonnes rectilignes, ses hautes fenêtres fermées, le jardin secret, sans limites*» (128).

*Euréka* es el eje sobre el que giran las vidas de los miembros del grupo familiar, incluso después de haber sido expulsados de ella. Éstos transmiten sus vivencias y sus recuerdos a través de los objetos que conservan y de las historias que cuentan a sus descendientes, de tal manera que despiertan en J.M.G. Le Clézio la nostalgia de querer conservar y hacer revivir un sueño que concibe como imposible tras haber crecido separado de sus raíces «*dans ce sentiment d'étrangeté, d'inappartenance*» (122): «*C'est le domaine que mon grand-père a perdu un jour, comme on s'éveille d'un rêve, sans espoir de retour. C'est le domaine qu'il a voulu pourtant retrouver, en entrant dans un autre rêve*» (128).

Las desavenencias familiares provocan que el abuelo paterno del autor-narrador sea expulsado de la mansión, junto con su mujer y sus hijos: «*Il est chassé de sa maison par sa propre famille, et doit chercher une autre demeure, une autre terre*» (120). El hecho de que su propia familia lo expulse de *Euréka* condiciona las decisiones, el paradero y el destino de una parte de los miembros de la familia Le Clézio, a partir del momento en que se quedan sin este esencial punto de referencia. La conquista de una nueva vida, la búsqueda de nuevos horizontes, el anhelo de libertad, el ansia por reconstruir, la esperanza de recuperar la felicidad y la necesidad de volver a empezar son el eslabón entre la *vraie maison Euréka* y la búsqueda de un sueño que el paso del

tiempo hará realidad: «*C'est la perte de cette maison qui, je crois commence toute l'histoire [...] parce que c'est une histoire qui n'est pas achevée*» (121).

Esta expulsión traumática *du domaine Euréka* es el detonante que provoca que el abuelo se refugie en la búsqueda de un tesoro que pueda compensar el rechazo y la ruptura con la otra rama de la familia. Hay que tener en cuenta que el abuelo queda en una situación económica difícil, con deudas que lo acucian y con una mujer y unos hijos a los que mantener; por ello pone todas sus esperanzas y su empeño en encontrar dicho tesoro, a la vez que su búsqueda le sirve como evasión de sus problemas: «*Ce trésor dans lequel il avait placé tous ces espoirs tous ses rêves, qui devaient lui permettre de racheter la demeure familiale et rembourser ses dettes*» (23-4).

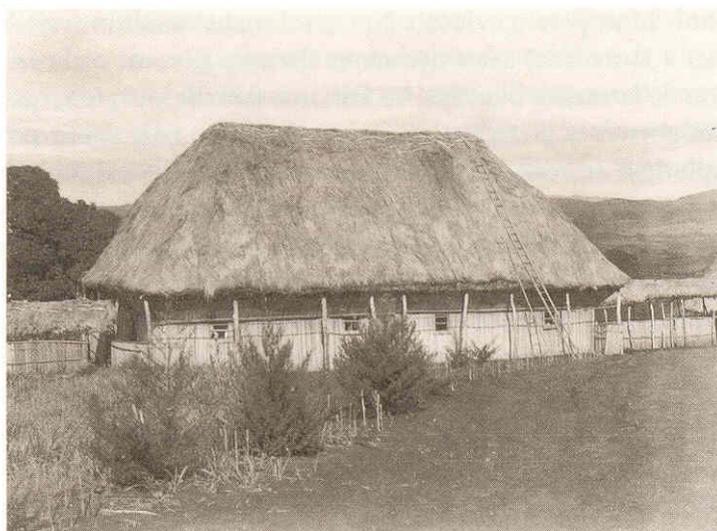
En el momento en que el autor-narrador escribe el capítulo dedicado a *Euréka* (1986), los herederos de la mansión están negociando la venta de la misma a promotores chinos, cuya finalidad es aprovechar el terreno con fines inmobiliarios, una vez demolida la casa, circunstancia ésta que le acentúa la nostalgia y que le produce una sensación de desánimo. Sin embargo, estos planes no se llevaron a cabo y en los últimos años la mansión ha sido restaurada para convertirla en un museo «*à la gloire du passé franco-mauricien*» (125), de manera que se ha convertido en un objetivo turístico incluido en el circuito de visitas con que se atrae a los turistas, a los que se ofrece como un bello ejemplo de arquitectura criolla característica de Isla Mauricio e incluso aloja un restaurante de lujo en su interior.

En *Onitsha*, la familia habita una casa denominada *Ibusun*, que significa «*l'endroit où l'on dort*», propiedad de la compañía comercial para la que trabaja Geoffroy. Se trata de una mansión que posee un inmenso jardín, y un soportal cerrado con una barandilla. Es «*une grande maison vide ... murs de bois et...toit de tôle posé sur la charpente qui résonnait à chaque orage*» (73). Situada en las afueras de la ciudad, próxima al río Omerun, desde ella se divisa un extenso paisaje natural:

*De l'autre côté de la butte, vers le soleil levant, il y avait une immense prairie d'herbes jaunes qui s'étendait à perte de vue, dans la direction des collines*

*d'Ihni et de Munshi où s'accrochaient les nuages [...] dans ces collines se cachaient les derniers gorilles de plaine [...] les collines étaient toujours sombres, mystérieuses (77).*

*Ibusun* es el lugar en el que sus moradores pasan momentos buenos; representa para Maou el espacio donde encontrarse consigo misma, donde puede disfrutar de su soledad, y de una buena relación con Fintan. Para ambos significa el punto de partida de su contacto con la naturaleza. Para Geoffroy, es el refugio, el espacio donde pasa las horas ensoñando el éxodo de la reina de Meroë. Para todos, representa la autenticidad, porque es el lugar donde pueden ser ellos mismos sin que nadie les repruebe o se ponga en contra suya.



Vivienda en la que habitaron los padres del escritor durante su estancia en Nigeria, y a la que se asemejaría *Ibusun*.

Fuente: Le Clézio, J.M.G. (2004): *L'Africain*. Mercure de France.

Pero también es un espacio en el que pasan momentos poco agradables. Es el lugar en el que Geoffroy pega al niño. Para Maou, la casa supone el marco donde constata que no hay amor entre Geoffroy y ella; Maou descubre que su marido es prácticamente un desconocido, no se corresponde con el recuerdo que ella guardaba de

la época en que lo conoció, ni con la imagen que había idealizado durante los años de su separación:

*Elle se couchait tard, bien après lui, sous le pavillon blanc de la moustiquaire. Elle le regardait dormir. Elle pensait aux nuits à San Remo, quand ils avaient la vie devant eux. Elle se souvenait du goût de l'amour, du frisson de l'aube. Tout était si loin, maintenant [...]. Geoffroy était devenu un autre homme, un étranger, celui dont parlait Fintan, quand il demandait: Pourquoi tu t'es marié avec cet homme-là? (168-9).*

Contrapuesta a la casa familiar, *Ibusun*, es la del representante de la administración inglesa, Gerald Simpson, *District Officer*. Su casa blanca, situada cerca del río, es el punto de reunión de la colonia extranjera, compuesta sobre todo por británicos, que no ponen reparos al comportamiento del D.O., a pesar de que se le pueden achacar algunas actuaciones poco éticas. Es el lugar donde se mantienen las convenciones sociales, donde predomina la apariencia y la hipocresía sobre la naturalidad:

*Chaque semaine, les hommes en tenue kaki avec leurs souliers noirs et leurs bas de laine montant jusqu'au genou, debout sur la terrasse un verre de whisky à la main, leurs histoires de bureau, et leurs femmes en robes claires et escarpins parlant de leurs problèmes de boys (83).*

Las obras de remodelación de la casa incluyen la construcción de una piscina; las condiciones en que se lleva a cabo esta obra son las desencadenantes del malestar que siente Maou en la ciudad. Este malestar es percibido por Simpson y por el representante comercial de la compañía en la que trabaja Geoffroy, que no aceptan que Maou manifieste en público su disconformidad con la forma de actuar del representante administrativo, que utiliza a un grupo de presos nativos para cavar el hueco donde quiere ubicar la piscina. El trato que les da es totalmente humillante, pues los mantiene encadenados mientras trabajan y sin darles de comer, al mismo tiempo que los invitados a sus reuniones disfrutaban de una buena comida:

*Attachés à une longue chaîne reliée par des anneaux à leur cheville gauche et pour ne pas tomber, ils devaient marcher du même pas, comme à la parade [...] a travers leurs haillons, leur peau noire brillait comme du métal [...] leurs visages étaient lissés par la fatigue et la souffrance [...] à coups de pioche et de pelle, ils ouvraient la terre rouge, là où Simpson aurait sa piscine. C'était terrifiant [...] les noirs brûlaient sous le soleil, la sueur étincelait sur leurs dos, sur leurs épaules. Et il y avait toujours le bruit de leurs respirations, un han! de douleur chaque fois qu'ils frappaient la terre (83-85).*

Los acontecimientos que suceden en la narración dan lugar a que la obra de la piscina no se termine, pues el grupo de prisioneros se rebela contra su situación y son reprimidos de forma brutal con armas de fuego, de manera que el aspecto que presenta la casa, después del trágico acontecimiento, es desolador: «*La grille déformée, là où le sang avait coulé et impregné la boue. Le grand trou de la piscine paraissait une tombe inondée. L'eau était boueuse, couleur de sang*» (253).

La casa de Sabine Rodes representa lo intelectual, pues contiene una extensa biblioteca y objetos característicos de la cultura africana; pero, al mismo tiempo, es un lugar misterioso, que encierra algo oscuro que hace que la gente no se acerque a ella salvo por necesidad:

*Sabine Rodes habitait une sorte de château de bois et de tôle peint en blanc, à l'autre bout de la ville, au dessus du vieil embarcadère [...] Sabine Rodes avait une bibliothèque très fournie en livres sur l'archéologie et l'anthropologie de l'Afrique de l'Ouest, et une collection d'objets et de masques du Bénin, du Niger, même des Baoulé du Sénégal [...] la grande maison craquait comme la coque d'un navire. La charpente était mangée par les termites, rafistolée avec des pièces de zinc (110-1).*

Esta mansión es el prototipo de las casas coloniales, en las que se amontonan objetos exóticos de todo tipo:

*Une foule d'objets extraordinaires, des peaux sombres de léopard de forêt accrochées aux murs, entourées de cuir tressé, des panneaux sculptés, des*

*trônes, des tabourets, des statues baoulé aux yeux étirés, des boucliers bantous, des masques fang, des carafes incrustées de perles, des tissus. Un tabouret en ébène était orné d'hommes et de femmes nus, un autre était décoré d'organes sexuels alternativement masculins et féminins, sculptés en relief. Il y avait une odeur étrange, de cuir de Russie, d'encens, de bois de santal (111).*

El antiguo barco llamado *George Shotton*, embarrancado en una orilla del río, es el espacio privado de Oya, la mujer negra y sordomuda que es considerada casi como una propiedad pública. En el barco, Oya encuentra refugio, le sirve de precaria vivienda, pues se trata de un barco desvencijado, en el que entra agua y que está tan escorado que en algunos momentos hay que andar a cuatro patas. Como puede comprobarse, este inicialmente no-lugar pasa a convertirse en lugar antropológico, dado que se torna en punto de encuentro con Okawho, el padre del hijo que ha engendrado:

*L'épave noire [...] penchée sur le côté, un grand mur rouillé auquel s'accrochaient les herbes [...] maintenant [...] les arbres ont poussé dedans [...] en haut de la coque, là où autrefois se trouvait le château, les arbres avaient poussé comme sur un île [...] il y avait un escalier de métal à moitié arraché [...] le pont était fait de lames de bois, pour la plupart brisées ou pourries [...] l'épave était immense et vide [...] les arbres avaient poussé à travers les fenêtres (152-3).*

Cuando a Oya le llega el momento de dar a luz a su hijo, quiere tenerlo en el interior de aquella chatarra embarrancada, que para ella representa su refugio; con ella está Fintan, para quien el antiguo barco representa un lugar donde estalla la vida con toda su fuerza, pues en su interior había sido testigo de cómo Oya y Okawho mantenían relaciones sexuales, y de cómo nace el hijo de Oya, la expresión de la vida por excelencia.

Una vez que Oya decide abandonar Onitsha y marcharse a vivir a otro lugar con Okawho, los restos del barco terminan de desvencijarse, dado que ella no puede cuidar de lo poco que queda de él. Su final cierra una etapa que coincide con la marcha de Onitsha de Fintan y su familia.

En *Étoile errante* el narrador focaliza su atención sobre una casa ocupada temporalmente por M. Ferne, un pianista austríaco, también judío, que pasa sus horas de soledad tocando el piano, cuyo sonido traspasa las paredes de la vivienda, de manera que lo pueden oír las personas que pasan delante de ella:

*Il habitait le rez-de-chaussée d'une vieille villa un peu délabrée, en contrebas de la place, dans la rue qui descendait vers le cimetière. Ce n'était pas une belle maison, plutôt sinistre on aurait dit, avec son jardin à l'abandon envahi par les acanthes, et les volets de l'étage toujours fermés [...] Dans le jardin, il y avait un grand mûrier (19-20).*

*L'Ermitage* es el nombre de la casa de Saint-Martin-Vésubie en la que se tortura a los judíos y a los miembros de la resistencia:

*Une grande bâtisse blanche, si belle, si calme [...] belle et sinistre comme un palais royal, entourée de son jardin à la française, avec son bassin d'eau tranquille où venaient boire les pigeons et les merles [...] Mais ici [...] c'est le silence de la mort qui règne [...] ces caves où l'on torture et l'on tue, chaque jour, ces caves cachées sous l'édifice somptueux, et le soir, les cris des femmes qu'on bat, les cris des suppliciés (336-7).*

Cuando Esther vuelve a visitar la localidad años después de terminada la guerra, el edificio ha sido transformado en un bloque de apartamentos de lujo. Es el símbolo de la evolución de los tiempos, que hace que se lleguen a olvidar episodios de la historia que marcaron en su día la vida de las personas que los protagonizaron:

*J'entends mon père prononcer le nom de la maison, l'Ermitage, presque chaque soir je l'entends dire ce nom, dans l'ombre de la cuisine, quand les fenêtres sont bouchées avec du papier journal à cause du couvre-feu. Et ce nom est resté en moi tout ce temps, comme un secret détesté, l'Ermitage, ce nom qui pour les autres ne veut rien dire, ne signifie rien d'autre que le luxe des grands appartements ouverts sur la mer... (337).*

La casa en la que vive la familia protagonista de *Étoile errante* en Saint-Martin-Vésubie, es el lugar donde la niña, Esther, percibe el dolor de la guerra y toma conciencia de que algo grave está pasando, aunque no terminará de descubrir toda la gravedad de lo que está ocurriendo hasta que es mayor. Es la casa en la que los adultos, por otro lado, son conscientes de que están trabajando con un gran riesgo pues es el lugar de reunión del maquis de la localidad. En esta casa, la niña entra en contacto directo con la muerte, cuando fallece Mario, una de las personas que más aprecia; al mismo tiempo, es el lugar en el que conoce el sentimiento de esperanza, al ser consciente de que la comunidad judía pone toda su ilusión en la llegada de un barco que los lleve a Israel para poner fin a su situación de expatriados y perseguidos.

Al campo de refugiados de Nur Chams llega Nejma, la adolescente palestina que vive sola en una chabola hasta que un día aparece Aamma Houriya, a la que más tarde llamarán tía Houriya, con su máquina de coser como único equipaje quien, tras observar cuanto hay alrededor, elige la chabola de Nejma para alojarse. A partir de este momento, la protagonista siente la protección y cobijo que le da no sólo la chabola, sino también Aamma. Se convierte este lugar en punto de encuentro de niños y mayores que hasta allí llegan para escuchar las historias de Djinn que día a día relata Houriya:

*Elle commençait à raconter une histoire. Elle s'asseyait devant la porte de notre hutte, le visage tourné vers l'extérieur, sans voile, parce que ce n'était pas seulement pour moi qu'elle racontait. J'étais assise à l'intérieur de la maison, dans l'ombre, tout près d'elle pour entendre sa voix (239-40).*

Con la llegada de Aamma, la chabola es el lugar en el que se comparte todo, no sólo el espacio, sino también el dolor, la tristeza que muchas veces queda mitigado al escuchar su voz: «*Sa voix était plus douce, ses yeux brillait d'une lumière plus gaie quand elle commençait son histoire*» (242). Aamma logra mantener la ilusión y la esperanza de cuantos se acercan a la chabola. Si establecemos un paralelismo con la vida de la joven judía Esther, la chabola sería para Nejma lo que para Esther es la sinagoga, ambos lugares orientados desde la perspectiva y mirada de una persona mayor que guía a su pueblo. Aamma refleja la vida real en las historias fantásticas que cuenta:

*Elle continuait son récit, et tout d'un coup, mon cœur battait plus vite parce que j'avais compris que c'était notre propre histoire qu'elle racontait, ce jardin, ce paradis que nous avons perdu lorsque la colère des génies nous avait frappés* (244).

Si la mayoría de los desplazamientos de Esther transcurren en espacios abiertos, siempre acompañada de su madre, Nejma está sola, en un espacio cerrado. Esther va hacia una vida tranquila, busca la paz y poder disfrutar de su libertad; Nejma, en cambio, se encuentra en un campo de refugiados en el que le han arrebatado la libertad, la dignidad y las perspectivas de futuro.

Una vez que el grupo de judíos culmina el viaje de la esperanza y se instala en Israel, es obligado mencionar los *kibutz*, o colonias agrícolas de producción y consumo comunitarios, que sirvieron de base organizativa para alojar a los judíos que llegaban de Europa y para hacer frente a las necesidades de consumo de la población del recién creado Estado de Israel. El kibutz de Ramat Yohanan al que llega Esther y su madre a comienzos del invierno, tras largas y penosas peripecias, pasa a ser un espacio privado para ella y el resto de sus habitantes. Es aquí donde trabajan madre e hija, y donde Esther establece sus amistades. Conoce a Nora, quien acaba siendo amiga y cómplice de su relación con Jacques. Esther hace proyectos, se imagina lejos: «*Jacques voulait étudier de la médecine. Nous irions au Canada, à Montreal, ou peut-être à Vancouver. Nous partirions quand Jacques aurait terminé son service dans l'armée. Nous nous marierions, et nous partirions*» (297).

Jean Echenoz, por el contrario, trata los espacios privados de una manera mucho más fría; no son espacios cálidos, que aten a los protagonistas de forma que puedan añorarlos en algún momento.

En *Nous trois* los espacios privados se reducen a la casa de Nicole, lugar que representa el punto de encuentro con sus amigos, lugar de fiestas y visitas esporádicas de Meyer. Tras el terremoto ocurrido en Marsella, la casa desaparece. Se trata de un lugar de paso, sin un vínculo que pueda crear dependencia. Por otro lado está la casa o

atalaya de DeMilo, que le sirve de observatorio para mirar el cielo de París. Él es el centro de la casa, que está en función del culto que profesa a su apariencia física: aparatos de gimnasia, armarios con espejos, ropa bien ordenada... La casa de Meyer es un lugar funcional, de paso, en el que apenas hace vida. Lo poco que sabemos de ella transmite frialdad.

En *Un an*, los distintos espacios privados por los que pasa la protagonista están en relación con su situación personal de cada momento. En las casas en las que reside encuentra un desorden que refleja el mismo que ella tiene en su vida. El marco espacial en el que se desenvuelve está en relación con su situación personal y se puede decir que mental. No son espacios que favorezcan en ella un cambio de su situación o de su comportamiento; se trata de espacios fríos, sin personalidad, sin nada que pueda ayudar a que la protagonista salga de la crisis en la que está inmersa.

Los alojamientos en los que se va instalando Victoire son cada vez de menor categoría. En Saint-Jean de Luz alquila una casita en la que vive tres meses situada entre el mar y un campo de golf, su aspecto es un poco desolador ya desde el exterior: *«un pavillon étriqué, rebutant, légèrement en marge de la ville, dans une zone aérée peuplée de couples à la retraite. Un jardin négligé ceignant ce bâtiment terne dont les fenêtres arrière donnaient sur un terrain de golf»* (14).

El interior se encuentra desordenado y sucio, con muebles y objetos usados por la anterior propietaria, con restos de comida y de productos de limpieza, que demuestran que tras la última usuaria, que fue llevada por sus familiares a una residencia de ancianos, nadie se había preocupado de limpiar ni de poner un poco de orden en la casa:

*Composé d'un salon résigné, d'une cuisine réticente et de deux chambres à l'étage séparées par une étroite salle de bains, le pavillon paraissait à l'abandon: encombré, moite, obscur et dégageant une odeur de moisi pas si désagréable* (16).

Es un lugar tranquilo, donde el único ruido que se percibe es el de los golpes de las pelotas de golf que se les escapan a los jugadores, y que van a parar a su jardín y alrededores.

En su deambular por las tierras y las localidades del sur de Francia no encuentra ningún espacio que la atraiga para asentarse definitivamente, hasta que llega a la cabaña que dos homosexuales ocupan en medio de la campiña landesa, una «*ruine isolée*» (89). Es un espacio que a Victoire le resulta atractivo, de tal manera que se familiariza con él y decide prolongar su estancia en la cabaña. En contraste con los amplios espacios abiertos por los que deambula Victoire, y que acentúan su insignificancia, la parcela de los homosexuales se presenta como un espacio limitado en el que su figura recobra una dimensión más humana. Se trata de un espacio poco extenso, en el que vive en compañía de unas personas que la valoran y que consiguen que recobre su autoestima personal.

El narrador nos ofrece la descripción de un espacio poco acogedor para el lector, y sin embargo a sus moradores les parece un lugar ideal. El mobiliario se compone de objetos primarios: una lámpara de petróleo proporciona luz artificial y para cocinar disponen de una bombona de butano; Victoire reposa «*Sur un matelas jeté à même un sol de terre battue, dans une petite pièce au plafond bas, genre de cabane aux murs faits de plaques assemblées d'Everite, de Placoplâtre et de fibrociment*» (85).

La cabaña, decorada de forma abigarrada contiene un humilde mobiliario de características diversas, siempre con una finalidad práctica aprovechando los variados objetos que encuentran en contenedores y vertederos:

*Le mobilier consistait en caisses de formats divers, avec un autre matelas plus grand poussé contre le mur d'en face, mais aussi quelques fauteuils et tablettes endommagés et raccommodés. Par terre traînaient autant d'ustensiles de cuisine que d'outils, des étoffes hésitant entre habit et chiffon, des sacs publicitaires sur des souliers, un réveil mécanique arrêté à onze heures, une*

*radio surmontée d'une fourchette fixée dans le tronçon d'antenne par une de ses dents* (85-6).

Jean Echenoz no escatima detalles en la descripción de los adornos y los diversos elementos que componen el mobiliario; sin embargo, no hay atisbo de que se trate de un espacio acogedor. Al contrario que Le Clézio, no presta atención a los objetos y espacios que sugieran sensaciones y recuerdos a los personajes. En Echenoz los objetos son intrascendentes desde el punto de vista de la significación simbólica. Son meros elementos materiales, tangibles, están, ocupan un espacio, sin más. Sin embargo, en Le Clézio se perciben sin que el narrador haga hincapié en su descripción, se sienten.

Un ejemplo de descripción de adornos insólitos es el que realiza el narrador en *Je m'en vais*, cuando se refiere al apartamento de Laurence, «*un numéro par de la rue de l'Arcade*» (8). Situado en la séptima planta de un edificio, resalta un detalle que puede interpretarse como un pequeño homenaje al mundo de los toros: «*Une photo punaisée, gondolée aux angles et représentant le corps sans vie de Manuel Montoliu, ex-matador recyclé péon, après qu'un animal nommé Cubatisto lui eut ouvert le cœur comme un livre le 1<sup>er</sup> mai 1992*» (9).

También en *Je m'en vais*, Jean Echenoz trata los espacios privados como si fueran lugares de paso, no generan dependencia en los personajes, lo que les lleva a un cambio constante de residencia, sin que llegue a traslucir nostalgia alguna por los lugares habitados anteriormente.

El único entorno que retiene a Félix Ferrer es el lugar donde desarrolla su trabajo: la galería de arte de su propiedad. Se trata de un espacio abierto al público, pero considerado como un dominio privado para él. La galería es un lugar de relación, el espacio que le permite huir de la soledad. En ella pone en contacto a los artistas con los compradores, de manera que establece relaciones con personas de su interés. A pesar de que la rentabilidad de la galería de arte atraviesa una crisis, no lo considera un motivo para deshacerse de ella.

Un espacio que merece ser destacado es la trastienda, lugar que podemos considerar de “almacenaje” de sueños de un artista frustrado. Por otro lado está su situación personal, en la que las relaciones con las mujeres adquieren un gran peso, al extremo de tener que cambiar de casa varias veces: «*Ce qu'il appelle atelier [...] c'est au rez-de-chaussée d'un petit immeuble du IXe arrondissement, dans une rue que rien ne prédispose à détenir une galerie: artère négociante et vive, plutôt populaire pour le quartier*» (15).

#### **4.1.2.4. Espacios de ensoñación**

Llamamos espacios de la ensoñación a los que, aun siendo reales, son imaginados por los personajes antes de llegar a conocerlos. Una vez que conocen ese lugar que habían imaginado, les puede resultar una experiencia agradable, al comprobar que lo real responde a lo ensoñado, o bien les puede resultar decepcionante.

En *Onitsha* cobra un significado especial el lugar transitorio que recorre el pueblo de Meroë cuando emprende el largo éxodo desde las tierras altas del Nilo hacia el oeste, atravesando toda África. Es un viaje presente continuamente en las ensoñaciones de uno de los personajes principales, Geoffroy; es más, conocer el destino final de este éxodo y a los que considera descendientes de este pueblo es la motivación que lo ha llevado a África, concretamente a Onitsha. El viaje del pueblo meroita adquiere carácter de gesta; atravesar África les lleva varios años; es una travesía difícil, pues no saben bien dónde está el final. Es inevitable establecer un paralelismo entre este éxodo y el que protagonizan los judíos hacia la Tierra Prometida guiados por Abraham.

El único espacio totalmente imaginario es el que sueña la última reina de Meroë, Amanirenas como destino de su pueblo, tras ser atacado por los soldados de Aksum. Se establece un paralelismo entre los ríos Nilo y Níger, pues éste es el destino final:

*Dans son rêve, elle a vu une autre terre un autre royaume, si lointain qu'aucun homme ne pourrait l'atteindre de son vivant, et que seuls ses enfants pourraient*

*voir. Un royaume au-delà du désert et des montagnes, un royaume tout près des racines du monde, là où le soleil finit sa course [...]. Dans cet autre monde, de l'autre côté du désert, il y a un grand fleuve, pareil au fleuve Nil, qui coule vers le sud. Sur ses rives s'étendent des forêts immenses, peuplés de bêtes féroces. Puis c'est le début des plaines fertiles, des savanes où errent les troupeaux de buffles, les éléphants, les rhinocéros, où rugissent les lions. Là existent un fleuve, pareil à une mer sans limites, des plages, des îles, des affluents innombrables, des roseaux où vivent les oiseaux et les crocodiles. Sur une île, au milieu du fleuve, la reine a vu son nouveau royaume, la ville nouvelle où s'établira son peuple, les fils d'Aton, les derniers habitants de Kasu, de Meroë (146-7).*

Geoffroy está fascinado por este viaje y lo imagina hasta el más mínimo detalle: «*tout n'est qu'un rêve que rêve Geoffroy Allen...*» (156). Uno de sus objetivos es conocer Aro Chuku, un lugar sagrado cerca de Onitsha, donde se adora el sol. Precisamente el hecho de que los meroitas también adoraran el sol hace que Geoffroy establezca un nexo de unión entre Aro Chuku y Meroë. Lleno de emoción prepara una expedición para conocer este lugar que tantas veces ha imaginado a lo largo de los años. Remonta el río en piragua y siente como si remontara el tiempo hacia la antigüedad. Aro Chuku ha sido el lugar central de su ensoñación; sin embargo ha retrasado durante años el llegar a conocer este lugar mítico. Quizá porque era la manera de alargar ese sueño y no enfrentarse a una realidad que podría decepcionarlo.

Su hijo Fintan, sin embargo, conoce Aro Chuku al poco tiempo de llegar; su amigo Bony lo lleva hasta allí y ambos nadan en las aguas que bañan el lugar. Los niños no perciben el lugar con la misma carga histórica y mítica que siente Geoffroy. El mito de la adoración del sol está plenamente asimilado en la cultura de la zona y no cohibe a sus habitantes; Fintan es como uno más.

Las cartas que periódicamente escribe Geoffroy desde el continente africano despiertan en Maou el sueño de poder reencontrarse algún día. Ha llegado el momento de emprender el viaje a África y nada le va a impedir llevarlo a cabo, es mayor la

ilusión que la oposición que manifiesta la familia ante la decisión tomada: «*Maou n'avait jamais connu un tel bonheur*» (21). África representa para Maou el lugar soñado como lugar de reencuentro tantas veces anhelado en el que finalmente se reagrupa la familia: «*C'était là qu'on allait vivre, toute la famille de Geoffroy. Ce serait leur maison, leur patrie*» (31). También para Maou representa un lugar misterioso, parecido a un jardín paradisíaco, propio de los sueños:

*Quand on sera à Onitsha... Maou disait cela. C'était un nom très beau et très mystérieux, comme une forêt, comme le méandre d'un fleuve [...]. Chaque fois que Maou parlait d'Onitsha, Fintan pensait que cela devrait être comme cela, comme dans cette clairière, avec la lumière verte qui passait dans le feuillage des grands arbres (52).*

En *Étoile errante* es Israel el lugar soñado por los judíos que permanecen en Europa durante la guerra. La curiosidad e interés de Esther por conocer la tierra de la luz y poder llegar hasta el lugar soñado surge a través de las conversaciones que mantiene con sus padres durante el tiempo que permanece la familia en Sain-Martin:

*Je me souviens quand mon père parlait de Jérusalem, quand il racontait ce que c'était que cette ville, le soir comme une histoire, avant de dormir. [...] Quand mon père parlait de Jérusalem au temps du roi David, il racontait des choses extraordinaires. Je pensais que ça devait être la plus belle ville et la plus grande ville du monde [...]. Je n'arrivais pas bien à l'imaginer, une ville comme un nuage, avec des dômes et des clochers et des minarets [...], une ville qui flottait au-dessus du désert comme un mirage, une ville où il n'y avait rien de banal [...]. Une ville où on passait son temps à prier et à rêver (154-5).*

La posibilidad de poder asistir a la sinagoga le permite a Esther descubrir el misterio que encierra Israel a través de las lecturas y oraciones pronunciadas en la sinagoga, magnificando de esta manera las características del lugar soñado, lo que contribuye a que aumente día a día el deseo de Esther por llegar a la tierra anhelada: «*Esther pouvait franchir le temps et les montagnes, comme l'oiseau noir que lui*

*montrait son père, jusque de l'autre côté des mers, là où naissait la lumière, jusqu'à Eretzraël» (82).*

#### **4.1.2.5. No-lugares**

En la tipología sobre los espacios, incluimos un concepto tomado del antropólogo Marc Augé, dado que consideramos que puede ser aplicado a las obras de ambos autores. Se trata del concepto de no-lugar, opuesto al concepto de lugar con plenas referencias antropológicas. El no-lugar es un espacio de paso, como aeropuertos, estaciones, vías rápidas, medios de transporte, grandes centros comerciales, campos de refugiados, etc., es decir, un lugar en el que no se establecen relaciones duraderas, y en el que la mayoría de las veces, la información se recibe a través de señales o letreros informativos.

En algunas ocasiones, determinados lugares no propician raigambre existencial, son concebidos como de acogida provisional para grupos humanos que se encuentran en situación precaria como consecuencia de las guerras, de la miseria o de la intolerancia; se trata de campos de refugiados o incluso de campos de deportación o de concentración. No podemos imaginar lugares más desoladores. Es un no-lugar por antonomasia. A menudo, la estancia en ellos acaba siendo más prolongada de lo que inicialmente estaba previsto, de tal manera que «...en tales no-lugares se reconstruyen los lugares y se recrean unas solidaridades y una socializad», puesto que «lo provisional es vivido como definitivo»<sup>139</sup>.

El principal ejemplo lo encontramos en *Étoile errante*. Al campo de refugiados de Nur Chams llegan los palestinos desarraigados, sin posesiones, muchas veces trastornados por las experiencias que acaban de vivir, desorientados tanto física como psíquicamente. No sólo les han despojado de sus casas, sino que también han perdido

---

<sup>139</sup> Augé, Marc (1993): «Espacio y alteridad», in *Revista de Occidente*, nº 140, Madrid, pp. 31-32.

sus referencias familiares y vitales. Es aún más sangrante saber que la mayoría son mujeres y niños, puesto que los hombres se encuentran en el frente de batalla.

En Jean Echenoz abundan los lugares de paso, presentados, en general, sin identidad propia, en los que es palpable el vacío. Aeropuertos, estaciones de trenes, todo tipo de medios de transporte, autopistas, etc., son habituales en las tres obras; todos ellos son característicos de la sociedad supramoderna que refleja este escritor.

En *Nous trois* hay un no-lugar que adquiere gran importancia como marco espacial de uno de los acontecimientos claves del relato: es la autopista París-Marsella, un no-lugar por excelencia, vía rápida y, por tanto, lugar de paso en el que la información se ofrece por medio de paneles. Si en este tipo de vías rápidas lo habitual es que no suceda nada o bien se produzcan accidentes trágicos, la originalidad del autor radica en que en este marco característico de los no-lugares sitúa un incidente no trágico que va a permitir el encuentro entre dos personajes, Meyer y Mercedes, que a partir de ese momento vivirán una aventura vital que los llevará por curiosos derroteros. El destino lleva a estos dos personajes a encontrarse por segunda vez en otro no-lugar, un centro comercial situado en el corazón de Marsella, que servirá de marco espacial a otra situación, el terremoto, que los volverá a unir estrechamente.

Más adelante, ambos personajes coincidirán con otros en un espacio poco acogedor, como es la base de entrenamiento aéreo, que para ellos es un no-lugar, pues pasan la mayoría de las horas concentrados en las pruebas que tienen que realizar en los diferentes aparatos específicos. El narrador transmite al lector las características de un espacio frío y poco acogedor.

En *Un an* hay abundantes espacios que podemos considerar como no-lugares para Victoire. No-lugares son las estaciones que visita Victoire, como la de Montparnasse, la de Saint-Jean-de-Luz, la de Toulouse y Saint-Lazare en París. Victoire llega a la Gare Montparnasse por la *rue de l'Arrivée*, calle que efectivamente existe; el narrador tiene especial interés en mencionarla, pues su nombre supone una contradicción con la acción de huida que realiza la protagonista. El narrador transmite al

lector con precisión la sensación de frialdad y desasosiego que produce dicha estación. A ello contribuyen las tonalidades grises y negras de sus elementos constructivos. Incluso hace una referencia al mundo de los muertos, como si quisiera relacionarlo con el supuesto muerto que Victoire ha dejado en casa:

*Gare Montparnasse, où trois notes grises composent un thermostat, il gèle encore plus fort qu'ailleurs: l'antracite vernissé des quais, le béton fer brut des hauteurs et le métal perle des rapides pétrifient l'usager dans une ambiance de morgue. Comme surgis de tiroirs réfrigérés, une étiquette à l'orteil, ces convois glissent vers des tunnels qui vous tueront bientôt le tympan (7-8).*

No faltan los letreros característicos de los no-lugares, que generalmente tienen un lenguaje y unos símbolos unificados, con los que el visitante establece una *relación* fría, sin necesidad de comunicarse con ningún ser humano: «*Victoire chercha sur un écran le premier train capable de l'emmener au plus vite et le plus loin possible*» (8). En la estación de Toulouse-Matabiau, fría y desangelada, Victoire residirá durante varias semanas como mendiga y llegará a hacer amigos entre los mendigos habituales de la estación.

Para los trabajadores de las estaciones sí son lugares antropológicos, en el sentido en que allí establecen relaciones laborales y personales que llenan de contenido sus lugares de trabajo, pero no ocurre lo mismo con las personas que están de paso. La *gare* Saint-Lazare es el lugar de trabajo de Louise, una amiga de Victoire. El narrador se recrea en una descripción detallada y objetiva de este espacio:

*Sous des plafonds de bois peint, de croisillons métalliques et de verre armé la salle des pas perdus de la gare Saint-Lazare est un long rectangle bardé sur ses longueurs de distributeurs automatiques de tickets. Ses largeurs sont occupées à l'ouest par le Snack Saint Lazare Brasserie, à l'est par un monument bidimensionnel et commémoratif des agents du réseau morts pour la France. Devant le snack, jouxtant une cage en verre contenant deux vigiles vêtus de plastique noir et porteurs d'appareils à leur ceinture, se trouve la salle de vente des billets grandes lignes [...]. Une horloge, deux écrans vidéo décoorent cette*

*salle, avec une carte de France schématique dont une motrice en perspective occupe le coeur... (106-7).*

Asimismo, se pueden considerar como no-lugares los alojamientos que Victoire encuentra en su desplazamiento. La casita que alquila en Saint-Jean-de-Luz comienza siendo un no-lugar que, en cierta medida, acaba asimilando como lugar propio. El resto de hoteles y abrigos que le sirven de refugio durante su errancia son lugares de paso en los que apenas quiere estar.

En *Je m'en vais*, parece evidente que Echenoz conoce la teoría de Marc Augé sobre los no-lugares cuando afirma que «*un aéroport n'existe pas en soi. Ce n'est qu'un lieu de passage, un sas, une fragile façade au milieu d'une plaine...*» (10). Es el caso de los aeropuertos tanto de París como de Montreal, lugares inhóspitos, sin movimiento y vacíos donde difícilmente los personajes permanecen largo tiempo:

*Le matin progressant, parut petit à petit la clientèle du Centre spirituel. Elle se composait moins de voyageurs en transit que d'employés de l'aéroport, personnels de maintenance ou entretien en bleu de travail, hommes de la sécurité souvent noirs et toujours très costauds (112).*

Lo mismo sucede con el hospital en el que permanece unos días tras el infarto que sufre Ferrer. El narrador lo presenta frío y poco acogedor; apenas un árbol se divisa desde la ventana como único punto de referencia del exterior. En el interior, un escaso y mugriento mobiliario decora la habitación.

#### **4.1.2.6. Medios de transporte**

En cuanto a los medios de transporte, que Marc Augé engloba entre los no-lugares, merecen un tratamiento exhaustivo porque ocupan un lugar importante en el conjunto de las obras, y porque son tratados de distinta manera según los autores. Le Clézio percibe los medios de transporte como un espacio acogedor, mientras que Echenoz los considera como un espacio frío y tedioso.

Es habitual encontrar en Le Clézio barcos como medio de transporte. En *Voyage à Rodrigues* el abuelo se traslada a Rodrigues en un barco llamado *El Segunder*. En *Onitsha* Maou y Fintan se trasladan a África en el *Surabaya* y regresan a Europa en el *Amstelkerk*. Los habitantes de Onitsha utilizan piraguas para desplazarse por los ríos. En *Etolie errante*, el buque *Sette Fratelli* es el encargado de trasladar a Israel al colectivo judío.

El *Segunder* es el eslabón que permite al abuelo pasar del espacio en que se desarrolla la vida cotidiana a su lugar de ensoñación, la isla Rodrigues, donde desconecta completamente de su entorno habitual. El barco es el espacio de transición en el que comienza a sentirse verdaderamente él; es el lugar donde empieza a manifestarse su auténtico yo, antes de realizarse plenamente en Rodrigues:

*Le Segunder, c'était la forme même du rêve et du voyage, effilé, malgré son ventre, élégant comme un oiseau de mer qui avait donné son nom aux navires, prêt à traverser la mer jusqu'aux îles secrètes où la légende avait gardé ses trésors (57).*

En *Onitsha*, el *Surabaya*, barco que traslada a Maou y Fintan a África, representa no solamente un medio de transporte, sino también un espacio cerrado, acogedor y con vida propia. Desde el punto de vista metafórico, podemos comparar el barco con el vientre de la madre en cuyo interior se gesta vida. La pequeña cabina representa para Fintan un lugar secreto. Según Nicolas Pien<sup>140</sup> la cabina es «le ventre du bateau», es decir, si el barco es un cuerpo, la cabina es el útero de ese cuerpo. De la misma manera que un feto percibe amortiguados los sonidos del exterior, le llegan a Fintan los ruidos que se producen en el barco, al mismo tiempo que escucha la respiración de Maou, lo cual le produce tranquilidad y sensación de protección: «*Fintan regardait sa mère, il écoutait avec une attention presque douloureuse tous les bruits, les cris des muettes, il sentait le glissement des vagues qui remontaient et appuyaient sur la proue, soulevaient la coque dans le genre d'une respiration*» (14).

---

<sup>140</sup> Pien, Nicolas (2004): *Le Clézio, la quête de l'accord originel*. L'Harmattan. Paris.

La cabina supone, asimismo, el lugar en el que se gesta la necesidad de crear a través de la escritura, el espacio en el cual Fintan adopta una actitud de huida interior, se repliega sobre sí mismo para realizar un viaje imaginario, UN LONG VOYAGE, relato que comienza a escribir en el barco. Es el espacio materno, simboliza la unión con su madre, lugar en el que alberga secretos y recuerdos: «*Le navire Surabaya était un grand coffre d'acier qui emportait les souvenirs, qui les dévorait. Le bruit des machines n'arrêtaient pas*» (24).

Del barco que los devuelve a Europa, el *Amstelkerk*, el narrador apenas precisa detalles: «*Mais cette fois, ce n'était pas le Surabaya qui était à quai. C'est un bateau beaucoup plus grand et plus moderne, un cargo porte-conteneurs qui n'avait pas besoin d'être dérouillé, et qui s'appelait l'Amstelkerk*» (249).

Un medio de transporte habitual en Onitsha son las piraguas. Los lugareños las utilizan continuamente, es su medio de transporte habitual. Están en consonancia con el entorno, no contaminan, son silenciosas, permiten un acercamiento progresivo a la naturaleza debido a su lentitud. Están hechas a la medida del hombre. Representan el cordón umbilical que une la tierra y el río.

En *Étoile errante* el *Sette Fratelli*, el barco que transporta a los judíos a Israel, simboliza la esperanza de liberarse de sus sufrimientos:

*Le Sette Fratelli est parti ce matin, à l'aube. La mer est lise, sombre, encombrée de mouettes. Maintenant, nous avons le droit de monter sur le pont, à condition de ne pas gêner la manœuvre. L'avocat nous a accompagnés jusqu'au pied de la coupée. Il nous a serré la main à chacun, en disant: «Au revoir, mes amis. Bonne chance!» Reb Joël, dans son habitat noir, est monté le dernier. Il lui a demandé humblement ce qu'on pouvait faire pour le payer, mais l'avocat lui a serré la main, et lui a dit: «Écrivez-moi quand vous serez arrivés» (196-7).*

Jean Echenoz, por su parte, pone a disposición de sus personajes una gran variedad de medios de transporte, algunos de ellos inusuales, como un rompehielos y

una nave espacial. Ahora bien, predomina la utilización del coche del que ofrece una gran variedad de modelos y colores.

En *Nous trois*, un automóvil actúa como fuerza actancial adyuvante: fuerza aparentemente insignificante que a medida que se avanza en el relato adquiere una mayor relevancia en la construcción de la narración. Nos referimos al mercedes amarillo conducido por Mercedes/Lucie Blanche que se incendia en plena autopista, hecho que llama la atención de Meyer, que conduce otro automóvil, en este caso sin especificar. Como ha quedado dicho, este incidente es clave en la intriga del relato. Si el mercedes queda destruido en el incendio, Meyer se queda sin coche en el subsiguiente terremoto de Marsella: «*De sa propre voiture, sûrement détruite comme les autres, ne restaient que les clefs dans sa poche et cet autoradio, toujours là, couvert de taches au bout de son bras*» (80). Ambos regresan a París en un cupé descapotable amarillo que compra Mercedes/Lucie Blanche: «*Mercedes fit savoir qu'elle désirait acheter une de ces voitures [...], le coupé décapoté cinglait vers le nord à travers la banlieue*» (83-4).

Un helicóptero Piper Cheyenne azul traslada a Meyer de París a la base aérea de entrenamiento. Original como medio de transporte es la nave espacial. Para poder viajar en ella se requiere una preparación previa que cuatro de los tripulantes ya tienen, lo cual no evita que deban realizar entrenamientos. Uno de ellos, el político, sufre las incomodidades de las pruebas, que le van a dar una preparación básica para viajar al espacio. Los cuatro astronautas están familiarizados con este espacio cerrado cuya ingravidez recuerda la del vientre materno. Se sienten cómodos en este medio hasta tal punto que se intensifica la relación entre Meyer y Lucie.

No falta la presencia de transporte público. Después del viaje espacial, Meyer toma un autobús urbano para regresar a casa: «*Un autobus 91 le transportait ensuite jusqu'à la gare de Lyon, puis un 65 jusqu'à la gare de l'Est d'où il rentra chez lui à pied*» (212).

Los medios de transporte que utiliza Victoire en *Un an* son tanto públicos como privados. Toma el tren para ir de París a Saint-Jean-de-Luz, lo que ofrece al narrador la

oportunidad de describir los escasos pasajeros que van en el vagón del tren y los movimientos característicos que hacen los viajeros de los trenes, como ir a los servicios o al vagón restaurante:

*Un couple âgé, trois hommes seuls dont un masseur endormi, deux femmes seules dont une enceinte puis une équipe d'adolescentes à queues de cheval, appareils dentaires et sacs de sport, en route vers le match nul. Plongé dans un ouvrage anatomique, las de marquer toujours la même page, l'index du masseur tremblait par intermittence (11).*

El autobús apenas lo utiliza. Solamente para ir de Saint-Jean-de-Luz a Mimizan, donde tras dos horas de duda decide coger otro autobús que la lleve a Mimizan-Plage. En esta localidad decide comprar una bicicleta, medio de transporte barato, que permite un mayor acercamiento al entorno que rodea a los desplazamientos, en este caso, Las Landas, concretamente el triángulo comprendido entre Arcachon, Nérac y Dax. Adapta un portaequipajes a la bicicleta, para llevar cómodamente sus pertenencias. El narrador se recrea en la descripción de la bicicleta: *«C'était une sacrément belle bicyclette anglaise à sept vitesses, aux cataphotes rubis, aux rayons scintillants: chaîne veloutée, guidon taurin, cadre olympique, freins à tambours et papillons. Et pompe rétractile. Et la selle grand tourisme» (50).*

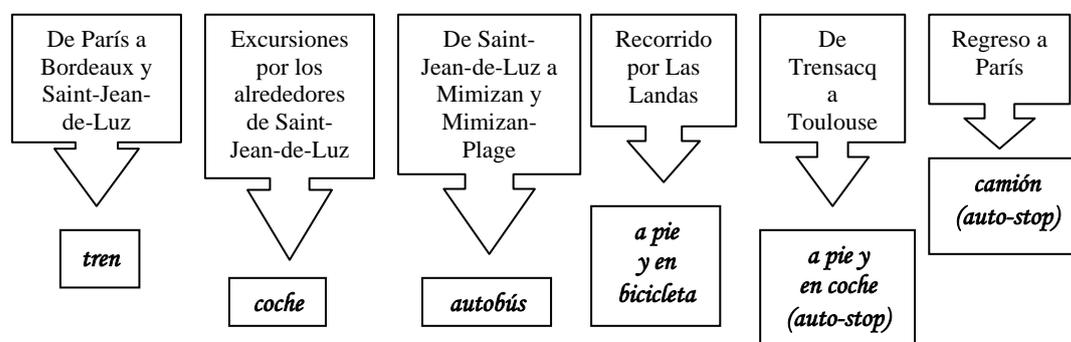
Sin embargo, el medio de transporte más usado por la protagonista es el automóvil. El hecho de que Victoire decida desplazarse en auto-stop da al narrador la posibilidad de ofrecer descripciones curiosas, haciendo uso de metonimias al establecer cierta relación entre los modelos y sus dueños o conductores.

Un hombre jovial que se dedica a los seguros la recoge en *«une grosse Renault» (61)* cuando hace auto-stop. Su descripción resulta casi fotográfica: *«Cheveux noirs épais lissés en arrière et moustache assortie [...] était vêtu d'un complet bleu complet bleu pétrole, d'une chemise à rayures bleu ciel et d'un cravate en tricot bordeaux» (61).* Se recrea jocosamente en los gustos del hombre: *«Une chaînette retenant son signe*

*zodiacal stylisé ballait par-dessus sa cravate et une tétine fluorescente surdimensionnée pendait au rétroviseur» (61-2).*

Incluso se monta en un furgón funerario, «*noir au rétroviseur duquel se balançait une silhouette de sapin déodorant» (62)*. Su conductor trata de que Victoire no se asuste, asegurándole que no lleva ningún cadáver. Una madre de familia, que lleva en el coche a tres niños, conduce bruscamente un Seat que tiene en los cristales abundantes pegatinas.

Un viejo modelo de Ford Escort es ocupado por tres chicos «*gouenards intimidés» (65)* que se sientan en la parte delantera del coche, de cuyo retrovisor cuelga un balón de peluche, blanco y azul; hay un sofocante olor a gasolina y a perro, el cual va sentado junto a Victoire, a la que dirige miradas «*polis et navrés comme pour se désolidariser, solliciter son indulgence rapport à la mauvaise tenue de ses maîtres» (66)*. En contraposición a estos jóvenes, un agricultor viejo vestido de domingo, y que apenas habla, conduce «*une vieille 605 bien entretenue [...]. Dans la 605 flottait une odeur de grésil et de cendre mais pas de chien bien qu'il y en eût un, couché sur un plaid à l'arrière» (68)*. Victoire regresa a la ciudad de la que salió, París, en un semi-remolque Scania. Además del tren, el autobús y los diferentes automóviles que la recogen cuando hace auto-stop, utiliza para desplazarse una bicicleta de su propiedad, hasta que se la roban. A partir de este momento el recorrido lo hace fundamentalmente a pie.



Fuente: Elaboración propia

En *Je m'en vais* hay una abundante presencia de medios de transporte de todo tipo: el metro de París, el coche, el avión, el autobús, el barco (concretamente un rompehielos), el trineo, el *skidoo* (una especie de moto que se desliza sobre el hielo).

Ferrer se desplaza por París en metro. Esto le permite al narrador recrearse en los itinerarios parisinos, que tanto le atraen, al mismo tiempo que señala la sensación de frialdad que caracteriza este medio de transporte: «*ne l'occupaient qu'une dizaine d'hommes solitaires*» (7). Establece un paralelismo entre el número de viajeros que hay en el metro y el reducido número de personas que en ese momento pasean por la ciudad. Se trata de dos espacios contrapuestos: tanto la ciudad, lugar abierto, como el metro, espacio cerrado, se encuentran prácticamente vacíos. Esta dimensión metafórica del vacío tiene su perfecto reflejo en el estado anímico de Ferrer, caracterizado como persona solitaria: «*Vers neuf heures, un premier dimanche soir de janvier, la rame de métro se trouvait à peu près déserte. Ne l'occupaient qu'une dizaine d'hommes solitaires comme Ferrer semblait l'être devenu depuis vingt-cinq minutes*» (7). Otro medio de transporte, el avión; queda de manifiesto que es un espacio inhóspito, donde queda patente la soledad que define como una «*solitude passive*» (12): «*À deux cents compressés dans une carlingue, on est en effet isolé comme jamais*» (12).

Ahora bien, uno de los medios de transporte menos habituales que se pueden tomar es un rompehielos, como el que traslada a Ferrer al Ártico. Se trata del rompehielos NGCC de nombre *Des Groseilliers*, del que el narrador ofrece numerosos detalles:

*C'était maintenant un brise-glace long de cent mètres et large de vingt: huit moteurs de locomotive couplés développant 13600 chevaux, vitesse maximum 16,20 nœuds, tirant d'eau 7,16 m. [...]. Cinquante hommes constituaient l'équipage du Des Groseilliers ainsi que trois femmes que Ferrer repéra tout de suite (18-9).*

La vida a bordo es muy tediosa, el tiempo pasa lentamente y el protagonista no encuentra la manera de ocupar su tiempo, aparte de participar en algunas actividades organizadas por la tripulación con la finalidad de hacer la vida a bordo más agradable. Las únicas distracciones que le resultan atractivas son la lectura y, sobre todo, su relación con la enfermera Brigitte. El camarote de Félix llegará a ser un rincón agradable en el que pasará momentos placenteros.

Una vez en el Gran Norte, un trineo tirado por perros le sirve para desplazarse sobre la superficie helada, unos perros que les dan muchos problemas a Ferrer y a sus dos guías esquimales. Tanto es así que en el primer campo base, después de Port Radium, toman la decisión de cambiar perros y trineo por tres *skidoos*, a los que enganchan remolques ligeros. La desventaja de dichos vehículos es que rompen el silencio ártico al emitir «*brèves pétarades de Vélosolex*» (65), al mismo tiempo que contaminan, pues dejan «*derrière soi, sur la glace poussiéreuse, nombre de taches d'huile et de traînées graisseuses...*» (66).

El vehículo utilizado para llevar a cabo el robo por parte de Fletán y el posterior asesinato de éste perpetrado por Delahaye/Baumgartner es un furgón frigorífico, lo cual introduce un elemento original y de gran crueldad no exento de ironía<sup>141</sup>. Para sus desplazamientos fuera de París, el narrador utiliza su Fiat blanco.

El gusto del narrador por precisar las marcas de aviones, autocares y automóviles se manifiesta cuando concreta que para trasladarse de Montreal a Québec toma un autocar Greyhound. Y en Québec «*un taxi marca Subaru*» (12). Ya en el círculo polar ártico, «*un Saab 340 Cityliner*» (40) lo traslada desde Wager Bay a Port Radium. Para transportar el cargamento de contenedores con las figuras esquimales desde Port Radium al aeropuerto de Montreal, alquila «*un Twin Otter, modèle de petit bimoteur utilisé dans les régions polaires*» (110).

---

<sup>141</sup> Martí, Octavi (2005): «El pesimismo sin ironía es de mal gusto» in *El País*. Madrid, (enero), donde el propio autor confirma su intencionalidad irónica.

## **Conclusiones**

Para Le Clézio los espacios adquieren importancia por sí mismos, de manera que los describe recreándose en ellos y transmitiendo al lector las sensaciones que los personajes perciben. En los relatos de Echenoz, por el contrario, el espacio es un lugar vacío que llena con los personajes. Es un mero escenario que describe fríamente.

Observamos en Le Clézio un predominio de espacios naturales, abiertos, en los que los elementos de la naturaleza adquieren una importancia relevante. En Echenoz abundan los espacios naturales, pero son tratados como un elemento más de la narración, sin darles una dimensión especial. Ambos eligen entornos naturales grandiosos como: África, el Polo Norte, y la órbita terrestre.

El mar adquiere en Le Clézio varios significados. Supone la prolongación de la naturaleza humana, es un espacio en el que se desarrollan viajes, de manera que simboliza la ruptura entre lo que se deja y lo que se va a encontrar. Es nexo de unión entre mundos y culturas diferentes, proyección hacia lo desconocido, hacia un sueño. El barco, como medio de transporte utilizado para realizar el trayecto adquiere un valor simbólico y metafórico que lo convierte en refugio protector, un espacio que permite al yo el encuentro consigo mismo, que le da la posibilidad de afrontar de forma menos traumática el cambio que supone todo desplazamiento. Para Echenoz, en cambio, el mar es un espacio tedioso, un obstáculo que hay que salvar, ya sea por medio de un transporte rápido como el avión, o por barco, en cuyo caso el trayecto va acompañado de aburrimiento.

Otro elemento natural que cobra gran importancia en las obras de Le Clézio es el sol. Su luz simboliza la vida, pero su fuerza excesiva conlleva la muerte, como ocurre en el campo de refugiados, de tal forma que su presencia se hace cada vez más sofocante hasta convertir el lugar en un espacio infernal. También en Echenoz destaca la

luz por su fuerza deslumbrante, cuando refleja sobre la banquisa polar produciendo una luz cegadora.

El río es un elemento de la naturaleza al que Le Clézio concede una dimensión especial. Tanto en *Onitsha* como en *Etoile errante* supone el lugar de iniciación sexual de niños y adolescentes. En *Onitsha* es además el centro de reunión de mujeres y niños, un lugar de vida -en sus aguas Oya da a luz- y de muerte -las crecidas del río-. Es el marco en el que se encuadran numerosos mitos africanos, que guardan estrecha relación con los ríos Nilo y Níger.

Le Clézio asocia cada lugar a unos colores, a unos sonidos, y a unos olores determinados, que a su vez están relacionados con las impresiones que reciben los personajes, de seguridad o de desasosiego. Echenoz apenas hace referencia a colores, destacando los que caracterizan a los coches; únicamente se refiere al color del cielo para relacionarlo con una acción importante del relato -el terremoto de Marsella-, cuando el juego de luces y sombras en el cielo vaticina la inminencia de una catástrofe. En el caso de *Je m'en vais*, le interesa establecer un juego de contrastes entre el blanco y el negro, característico de las películas de cine negro.

En cuanto a los sonidos, Le Clézio se recrea en los propios de la naturaleza, como el del viento, el del agua de lluvia, o el del agua de los ríos y del mar, así como los de los animales. Adquieren un significado especial los aullidos de los perros y los gritos desgarradores de los habitantes del campo de refugiados palestinos. Los escasos sonidos que recoge Echenoz están relacionados con objetos de la vida moderna, como el teléfono y la radio, utilizados para llenar un espacio vacío o un momento de silencio. Si se refiere a sonidos naturales, los califica de estridentes, como ocurre con el canto de los estorninos en *Je m'en vais*. Presenta olores artificiales, perfumes cuya posibilidad de identificación se convierte en un juego del que se siven los personajes para combatir el aburrimiento. Con respecto a la música, Le Clézio le concede una importancia especial a la clásica, a la que recurre en momentos críticos para sus personajes de manera que adquiere un efecto balsámico. También la música moderna adquiere connotaciones

especiales, recurriendo a melodías jazzísticas evocadoras como las de Billie Holiday. En las obras de Echenoz hay ausencia de música clásica y abundancia de jazz, que se escucha a través de la radio. Las escasas melodías elegidas por el narrador en los tres relatos indican una cultura musical jazzística selecta. Hay que tener en cuenta que Echenoz es un reconocido melómano y que el título de *Nous trois* está tomado de un disco de Phineas Newborn, *We Three*.

Aparte de los espacios naturales, en ambos autores abundan los urbanos. Ciudades como Bath, Tel-Aviv, Montreal, Niza, París, etc., en cuya descripción no se detiene, son mencionadas por Le Clézio únicamente como coordenada espacial en la que sitúa la acción y los personajes. Le interesan como espacio en el que viven sus protagonistas, siendo todos ellos lugares de tránsito en los que permanecen un tiempo más o menos prolongado, se convierten en la morada de un yo que no ha perdido su orientación. Onitsha le sirve para dar título a una de sus novelas, dado que es el espacio central del relato. Echenoz, por el contrario, se recrea en la descripción detallada de determinadas calles y barrios de París, la ciudad por excelencia, presente en sus tres relatos. En menor escala, también describe zonas concretas de Marsella y San Sebastián.

Lugares diferentes son los campos de refugiados: los que sirven para acoger a los judíos en su errancia, y el palestino, Nur Chams. Los primeros son espacios donde permanecen poco tiempo, son lugares de tránsito. El último, sin embargo, deja de ser un lugar de tránsito para pasar a ser un lugar donde la estancia se prolonga de forma indefinida en algunos casos. Se trata de espacio natural hostil, un no-lugar, un espacio cómplice de un destino poco esperanzador para la mayor parte de los que allí se encuentran. Se convierte en un espacio aglutinador, infernal y de condena al yo. En Echenoz, los no-lugares tienen una connotación menos negativa, puesto que refleja espacios característicos de la sobremodernidad: estaciones, aeropuertos, autopistas, etc.

Otros espacios que cobran una gran relevancia en las obras de Le Clézio son los lugares de ensoñación como Aro-Chuku y Jerusalén. Su evocación da fuerza a sus personajes para emprender viajes que los lleven hasta ellos. Concretamente Jerusalén,

que adquiere una dimensión metonímica, se convierte en morada de la añoranza y punto de llegada. En cuanto a Echenoz, sus relatos carecen de espacios imaginarios, dado que presenta personajes fríos que no transmiten su yo interior, comportamiento que explica que el lector desconozca sus ensoñaciones, en caso de que las tengan.

Con respecto a los espacios privados, las casas adquieren gran importancia en la obra de Le Clézio. En ellas se desarrolla la vida familiar. Su pérdida, como ocurre con *Euréka*, es motivo de nostalgia y añoranza para generaciones. Sin embargo, en la obra de Jean Echenoz, los espacios privados apenas cobran importancia, son espacios fríos, están en función de la acción, no llegan a ser morada.

En cuanto a los medios de transporte, Le Clézio presenta, salvo alguna excepción, medios de transporte lentos. Predominan los barcos, que permiten un acercamiento progresivo a los lugares de destino, ofreciendo a los personajes la oportunidad de convertirse en una morada temporal con un carácter acogedor, llegando a adquirir el simbolismo del útero materno. Echenoz, por el contrario, los concibe como espacios tediosos, como una herramienta de la que se sirve para desplazarse de un lugar a otro. Utiliza medios de transporte rápidos, salvo cuando se ve obligado a elegir un rompehielos, que se convierte en ejemplo de vida tediosa por su lentitud. El más utilizado es el coche, del que presenta abundantes marcas y modelos, resaltando siempre las características que están relacionadas con las acciones o con los personajes, de manera que adquieren una dimensión psicológica. La elección del coche, por parte del narrador, como principal medio de transporte, obedece a la individualización predominante en la sociedad de la sobremodernidad.

#### **4.1.3. El tiempo narrativo**

Como hemos indicado en la introducción, en el apartado sobre análisis narrativo, el tiempo<sup>142</sup> es una de las categorías sintácticas que configuran la novela. Puede ser manipulado por el narrador de la manera que crea más conveniente, junto con las restantes categorías sintácticas, buscando siempre atraer la máxima atención del lector.

El tiempo, elemento referencial para el lector, sirve para contrastar las diferencias existentes en el relato al compararlas con el tiempo de la historia, que, a su vez, establece el orden natural. De no ser así, el lector se encontraría frente a un desorden en el texto literario. Los diversos estudios realizados sobre el análisis del tiempo han establecido en este sentido distintos niveles de temporalidad: el tiempo de la historia o tiempo de la acción del relato, el tiempo del relato y “el tiempo de la Historia externa al texto”, incorporado por Del Prado<sup>143</sup>.

Concebido como referente el tiempo de la historia, G. Genette<sup>144</sup> establece unas categorías temporales -orden, frecuencia y duración- para referirse a los diferentes tipos de alteraciones de temporalidad en el relato con respecto a aquél. En la alteración de orden caben anacronías, analepsis, prolepsis; en la de frecuencia, relatos singulativos, relatos iterativos y relatos repetitivos o “narración reiterativa”, que reproduce varias veces un acontecimiento ocurrido en una única ocasión; por último, en la alteración de la duración, elipsis, pausas, etc.

El estudio del tiempo de la Historia que vamos a realizar a continuación se completa en el apartado dedicado al análisis de la intertextualidad en el que se desarrolla con mayor extensión y precisión el perfil de los personajes históricos, así como los acontecimientos históricos que se mencionan en las diferentes obras de estudio. El

---

<sup>142</sup> Somos conscientes de que en el presente estudio no hemos abordado el análisis de la categoría sintáctica del tiempo con la exhaustividad requerida. Dada su relevancia, a nuestro juicio, su examen debería ser tratado en otra investigación.

<sup>143</sup> Del Prado Biezma, Javier (1999): *Análisis e interpretación de la novela*. Ed. Síntesis. Madrid, 41-2.

<sup>144</sup> Genette, Gérard (1972), *op.cit.*

hecho de analizarlos de forma intertextual obedece a que consideramos que su análisis no debe ser enfocado únicamente desde la coordenada temporal, sino también relacionándolos con el resto de los elementos del relato, así como con otros textos del autor o de otros autores, con datos autobiográficos e incluso con elementos extratextuales, así como con la intertextualidad lectora. Desde el punto de vista del lector, su primer contacto con el tiempo es la forma en que se le presentan los hechos, o lo que es lo mismo el orden temporal del relato y, una vez concluida su lectura, organiza las acciones transcurridas con respecto al tiempo de la historia. Entendemos que la elaboración de un estudio pormenorizado de todas y cada una de las referencias temporales de los seis relatos supondría un extenso trabajo que superaría los límites propuestos en el presente análisis.

#### **4.1.3.1. Análisis de los niveles de la temporalidad**

En *Voyage à Rodrigues* se observan varios niveles de temporalidad. Por lo que respecta a la coordenada temporal del autor-narrador, existe una sincronía o simultaneidad con respecto a los hechos que narra y que a su vez protagoniza. Se trata de situaciones y vivencias que el narrador experimenta en el mismo momento en que escribe el *journal*. De hecho los adverbios de tiempo que utiliza son referidos al presente: *aujourd'hui...*, *ce soir...*

Cuando el autor-narrador hace referencia al tiempo del abuelo se produce una analepsis, los hechos relatados pertenecen al pasado, teniendo en cuenta que el abuelo vivió hace más de cuarenta años respecto al inicio del viaje que realiza el narrador. Incluso se refiere a tiempos más antiguos, como son los de la llegada de los primeros colonos a la isla Rodrigues en el siglo XVII, los de los piratas o los de la historia de sus antepasados familiares. Está muy presente el siglo XIX, en el que el primer antepasado llegó a isla Mauricio, y el siglo XX, marco temporal de la búsqueda de su abuelo y de la propia investigación del nieto.

Hay que tener en cuenta que en el relato se reflejan textos que escribió el abuelo a modo de diario y de resumen de sus investigaciones. El tiempo de estos textos presenta sincronía con lo que relata el abuelo, que se expresa en presente, puesto que hace referencia a lo que está haciendo en ese momento concreto en que escribe.

Existe otro nivel temporal, el tiempo de la Historia, referido por varios artículos de los que aporta el año de su publicación y por varios personajes históricos que menciona el narrador, intercalando indicadores temporales. Asimismo, está señalado por grandes acontecimientos históricos: la Revolución Francesa y las dos guerras mundiales.

La Revolución Francesa supone un referente histórico en la familia Le Clézio puesto que es el detonante que determina la decisión que toma el primer Le Clézio que llega a isla Mauricio procedente de Bretaña huyendo de la situación conflictiva que se vive en ese momento en Francia. La Primera Guerra Mundial está mencionada como un importante acontecimiento histórico que no incide en la actividad del abuelo, de manera que persiste en sus investigaciones en Rodrigues. Sin embargo, la Segunda Guerra Mundial le afecta más directamente, puesto que coincide con el momento en que decide cerrar su trabajo de búsqueda del tesoro, en una especie de reconocimiento tácito de que el fracaso del equilibrio mundial que conduce a la guerra es paralelo al fracaso de su búsqueda. No hay que olvidar que entre ambas guerras transcurre un espacio de tiempo de treinta años, en los que el abuelo ha envejecido y durante los que se ha dedicado de forma continuada a esa búsqueda.

El narrador aporta otras referencias temporales relacionadas con las islas Rodrigues y Mauricio como el ciclón de 1892, y con la actividad del abuelo: 1906 y 1913, fechas que figuran en las actas de compra de dos terrenos en Rodrigues; 1915, 1918, fechas de planos realizados por el abuelo; 1850, fundación de *Euréka*; 1910, fecha en que el abuelo es expulsado de *Euréka*, entre otras.

En cuanto a *Onitsha*, el hecho de que se presente el relato dividido en capítulos favorece el análisis temporal. La primera referencia temporal que aparece es el *14 mars*

1948, momento en que Maou y Fintan inician el viaje a Onitsha. Tanto esta fecha como la de llegada, *13 avril 1948*, se enmarcan en un tiempo real, no exento de veracidad y con una enorme carga autobiográfica. Coincide que el día de llegada a Onitsha, el trece de abril, se corresponde con la fecha de nacimiento del escritor, lo cual confirma el carácter iniciático del viaje de Fintan y del viaje que en su día realizó el propio escritor, cuya llegada a África supuso un renacer, el comienzo de una nueva vida. Durante el trayecto, el narrador recurre a la analepsis para relatar las experiencias que los personajes han vivido antes de iniciar el viaje.

El capítulo titulado *Onitsha*, comienza con una elipsis que suponemos de corta duración, pues la familia ya se encuentra instalada en su casa, *Ibusun*, aunque ignoramos cuánto tiempo hace que llegaron a ella. El narrador intercala organizadores temporales tales como: «*deux mois après son arrivée a Onitsha*» (73), «*un après-midi, moins d'un mois après son arrivée*» (83), «*quand elle est arrivée la première semaine à Onitsha*» (95). Asimismo, encontramos varias analepsis que nos trasladan a momentos anteriores de la vida de Maou, Geoffroy y Fintan. Maou recuerda su infancia y juventud en Fiesole, la época en que conoce a Geoffroy y se enamoran, teniendo como escenario San Remo, Florencia y Niza, así como el momento en que madre e hijo viven refugiados en Saint-Martin.

Estas referencias al pasado de los personajes se repiten en el siguiente capítulo: «*elle rêvait de fontaines, des ruisseaux glacés, comme à Saint-Martin*» (74), «*Fintan se souvenait, autrefois à Saint-Martin*» (91), «*c'était le souvenir du bruit de vagues à San Remo, [...]. Elle avait voulu montrer à Geoffroy le pays où elle est née, Fiesole, dans les collines douces près de Florence*» (96), «*Maou se souvenait des choses très anciennes, quand elle était enfant, l'été à Fiesole*» (174), «*c'était comme autrefois, à Saint-Martin, c'était comme lorsqu'ils étaient seuls tous les deux dans la cabine du Surabaya*» (209). «*C'était lui que Maou avait choisi, elle l'aimait, elle s'était mariée avec lui, ils avaient fiât un voyage de noces, en Italie, à San Remo*» (238).

En el texto diferenciado que el narrador va intercalando a partir del segundo capítulo, son abundantes las referencias al tiempo de la Historia. El lector es trasladado mediante analepsis varios siglos atrás al momento en que el pueblo meroita es atacado por los habitantes de Aksum y obligado a abandonar el territorio situado a orillas del Nilo e iniciar su supuesta errancia hacia el oeste de África, concretamente hacia el Níger.

En el capítulo tercero, *Aro Chuku*, el tiempo del relato se sucede en el mismo orden que en el tiempo de la historia. El narrador introduce dos referencias históricas del pasado en las que relata los ataques que el ejército inglés llevó a cabo en Aro Chuku con el fin de destruir el santuario en el que se celebraban sacrificios humanos: «*au mois de décembre 1901*» (202) y «*28 novembre 1902*» (243). Asimismo, aparecen analepsis diseminadas a lo largo del capítulo, que trasladan al lector a momentos vividos por los protagonistas en una coordenada espacial diferente.

En el último capítulo, *Loin d'Onitsha*, se retoma la historia a través de uno de los protagonistas, Fintan, quien ya adulto y, a través de analepsis, hace referencia a las vivencias de los cuatro miembros de la familia y a los acontecimientos históricos que han tenido lugar en Nigeria, tras abandonar Onitsha hace veinte años. El narrador nos presenta los hechos cronológicamente sucedidos desde «*automne 1968*» (267) hasta «*printemps 1969*» (281). Apenas conocemos detalles de los veinte años, dado que desde el punto de vista temporal no son referenciados. El narrador se sirve del presente como forma verbal para relatar en primera persona los hechos acaecidos en ese período de tiempo.

Son constantes los saltos y vaivenes en el tiempo, ya sea del relato o de la Historia. En la segunda parte de este capítulo, el narrador, Fintan adulto, elige la forma epistolar para dirigirse a su hermana y concluir la obra. De esta manera consigue una simultaneidad entre el tiempo de la Historia y el tiempo del relato. Utiliza diferentes tiempos verbales para presentar al lector los hechos que han sucedido tanto en la familia como en Onitsha tras su regreso a Europa. El narrador enmarca los hechos en el otoño

de 1969 y a través de analepsis conocemos parte de la vida que la familia ha llevado en Europa a la vez que nos refiere un hecho que permite situarnos en el tiempo de la Historia, la guerra de Biafra que se inicia en 1967.

La tercera parte de este capítulo y últimas páginas del relato, trasladan al lector a la primavera de 1969. El narrador cuenta el viaje y la llegada de Fintan a Francia tras conocer la gravedad de su padre. Se establece aquí un punto de confluencia entre el tiempo de la Historia, representado por la alusión a Meroë, y el tiempo de la historia de los diferentes personajes del relato, en el cual se superponen acontecimientos como la muerte de Sabine Rodes, la muerte de Geoffroy, el bombardeo de Onitsha... A ello se añade, por medio de analepsis, una mirada retrospectiva sobre el pasado de los protagonistas que se remonta hasta la infancia de Maou en Fiesole. En lo que respecta al tiempo de la Historia, la Segunda Guerra Mundial es el marco histórico que está en el trasfondo de una parte del relato esencial para la vida de los personajes puesto que se ven obligados a vivir separados hasta que finaliza.

Es muy frecuente, en *Onitsha*, que el narrador inicie los párrafos haciendo una referencia temporal: *pendant la nuit...*, *un peu avant le crépuscule...*, *vers midi...*, *le soir...*, *dans la nuit*, *vers deux heures après-midi...*, *un jour à midi...*, *à l'heure du thé...*, en consonancia con un espacio en el que la gente vive acompañada al ritmo que impone la naturaleza, sin necesidad de reloj que marque estrictamente el tiempo. Entre ellas abundan las que hacen referencia a los primeros momentos del día: *à l'aube...*, *le soleil est haut dans le ciel...*, *au lever du jour...*, *au petit matin...*, *à l'aube du 3 décembre...* En ocasiones Le Clézio, en lugar de mencionar con precisión un momento concreto del día, utiliza perífrasis como: «*le soleil est haut dans le ciel*» (221), «*après les pluies diluviennes et les tornades de juillet [...], au mois d'août*» (206). Uno de los adverbios que utiliza más asiduamente es *maintenant*, incluso cuando se refiere a acciones del pasado. Su verdadero significado depende del tiempo verbal al que acompañe; si se trata de un pasado estamos frente a un presente histórico, mientras que el sentido semántico de inmediatez lo desarrolla acompañando a un tiempo de presente.

En *Étoile errante*, el narrador estructura el relato dentro de unas coordenadas temporales concretas que abarcan un período de treinta y nueve años, desde 1943 hasta 1982. En el primer capítulo hay dos referencias temporales, *été 1943* y *Festiona 1944*, que están dentro de un marco general que corresponde al tiempo de la Historia, concretamente a la Segunda Guerra Mundial, que el narrador refiere mediante analepsis. Le Clézio se caracteriza por dar fechas exactas y más cuando se trata de hechos históricos. Sin embargo, comete una pequeña equivocación cuando menciona que un sábado ocho de septiembre los italianos firman el armisticio; puesto que este hecho ocurre en 1943, tras haber comprobado las fechas, hemos constatado que ese día no era sábado sino miércoles.

El segundo capítulo se inicia con un referente temporal acotado, se trata de diciembre de 1947. Los hechos son relatados en presente, en sincronía con el tiempo de la historia, aunque hay referencias, mediante analepsis, a los recuerdos de la infancia de la protagonista. A pesar de la precisión que muestra el narrador en cuanto a las fechas, deja sin concretar la duración del viaje en barco que traslada a los judíos hacia la Tierra Prometida, si bien, podemos deducirlo a partir del tiempo de la Historia, dado que el narrador menciona que poco después de llegar a la playa de Haifa, se enteran de la reciente muerte de Gandhi, la cual tuvo lugar el 30 de enero de 1948. Puesto que embarcan en el *Sette Fratelli* en diciembre de 1947 y el narrador comenta que «*la fin du voyage était proche, après ces vingt tours en mer*» (198) calculamos que el viaje dura aproximadamente un mes. Se produce una elipsis temporal desde la llegada del grupo errante a Haifa, en enero de 1948 hasta el 14 de mayo del mismo año en que encontramos a los judíos protagonistas instalados en Jaffa antes de ser conducidos al kibutz. El 15 de mayo de 1948 es una fecha histórica que el narrador tiene especial interés en ofrecer, puesto que es el día en que se proclama el Estado de Israel.

Si ese día es de júbilo para el colectivo judío, ocurre todo lo contrario entre los palestinos que se ven obligados a abandonar sus tierras y sus casas para dar paso a los judíos, lo que lleva al narrador a situar al lector en un campo de refugiados en *été 1948*, coordenada temporal que encabeza el tercer capítulo. El narrador en primera persona

cuenta de forma sincrónica los hechos que está viviendo, recurriendo a la analepsis para narrarnos sucesos y experiencias personales que nos permiten comprender la situación que vive durante dos años en el campo de refugiados.

El capítulo *L'enfant du soleil* nos sitúa en 1950, tras una elipsis que corresponde a unos dos años de duración, desde mayo de 1948. El marco espacial es el kibutz de Ramat Yohanan en el cual se encuentra asentada la protagonista judía, Esther, que cuenta de forma sincrónica los hechos haciendo coincidir el tiempo del relato con el de la historia o tiempo de la acción del relato.

Haciendo una elipsis de dieciséis años, el narrador sitúa al lector en la coordenada temporal *hiver 1966*, momento en que Esther se encuentra en Montreal. Recurre a la primera persona y a la analepsis para ofrecer una breve información de las experiencias más importantes que ha vivido en este lapso de tiempo, desde que supo que Jacques le Berger había muerto estando ella embarazada del hijo de ambos, hecho que le impulsa a tomar la decisión de trasladarse a Canadá, hasta el momento en que decide regresar a Tel-Aviv desde Montreal cuando su hijo, ya adolescente, tiene la misma edad que ella cuando se trasladó por primera vez a Israel: «*C'est pour Michel que je retourne, pour qu'il trouve enfin sa terre et son ciel, qu'il soit enfin chez lui. Je réalise tout d'un coup qu'il a exactement l'âge que j'avais quand je suis montée à bord du Sette Fratelli*» (313). El narrador se sirve del hijo como una prolongación de la historia de Esther para conseguir un relato circular que va a permitir a la protagonista afrontar el futuro, una vez que comprenda el porqué de un pasado que la ha conducido a una errancia durante toda su vida.

El último capítulo, *Elizabeth*, se enmarca en *été 1982*. El narrador inicia el capítulo en primera persona refiriéndose de forma sincrónica al hecho central, la muerte de Elizabeth. Se produce una superposición de hechos que alternan el presente y el pasado, al que se refiere mediante analepsis para reconstruir los hechos y recuerdos vividos por Esther durante su infancia en los lugares que, a raíz de la muerte de su madre, vuelve a visitar: «*Elizabeth est partie en 1973 pendant la guerre du désert de*

*Sin, et c'est cette année-là que j'ai épousé Philip et que j'ai ouvert un cabinet de consultation de pédiatrie, dans une rue bruyante d Tel-Aviv, près du théâtre Habima»* (328).

Aparte de las referencias acotadas en el tiempo existen otras que hacen referencia a las estaciones, a los meses, o a períodos del día: *l'hiver...*, *l'été...*, *la fin de l'après-midi...*, *vers le soir...*, *l'hiver, puis le printemps...*, *maintenant, c'est l'automne...*, *on était déjà en août...*, *décembre 1947...*, *le lendemain matin, de bonne heure...*, *la fin de l'après-midi...*, *ce matin...*, *ce soir...*, *à l'aube...*, *à la nuit tombante...*, *avant le coucher du soleil...*, etc. Al igual que en *Onitsha*, el narrador utiliza con mucha frecuencia el adverbio temporal *maintenant*, cuyo verdadero sentido temporal guarda estrecha relación con el tiempo verbal al que acompaña en el relato.

Por lo que respecta a Echenoz, raramente aporta fechas concretas, de manera que sus relatos no quedan delimitados en la coordenada temporal con la misma precisión y exactitud que las obras de Le Clézio. Para éste es fundamental el tiempo de la Historia, puesto que en él se encuentra la explicación a gran parte de los hechos relatados, basados en gran medida en vivencias autobiográficas. Sin embargo, el hecho de que en las obras de Echenoz no existan aparentemente datos autobiográficos, o acontecimientos claves de la Historia en qué remontarse, ello no significa que no deje de emitir un juicio de valor.

En *Nous trois*, el narrador se sirve de elementos extraliterarios para ofrecer unas coordenadas temporales referidas al tiempo histórico que sirven de referencia a las acciones del relato. Menciona cantantes, títulos de películas, algún autor literario, perfumes y una gran variedad de objetos característicos de la época contemporánea, marcas y modelos de coches, marcas de encendedores, de teléfonos móviles, tabaco, bebidas, etc.

Encontramos referencias temporales que aluden a períodos del día: *Il est midi...*, *ce lundi...*, *en fin d'après-midi...*, *après mon départ...*, *dans le milieu de la nuit...*, *la veille...*, *le lendemain matin...*, etc. Asimismo, se refiere frecuentemente a lapsos de

tiempo que pueden variar de minutos a meses: *une heure plus tard...*, *une heure après...*, *encore une heure plus tard...*, *un quart d'heure après...*, *trois heures plus tard...*, *d'ici pile un mois...*, *sept minutes après...*, etc.

Abundan también referencias a horas concretas: *déjà plus d'une heure du matin...*, *neuf heures du matin...*, *il est 12h 50...*, *vers cinq heures...*, *vers minuit ...*, *il n'est plus très loin de sept heures...*, *huit heures vingt-cinq...*, etc.

Mención especial merece el tratamiento que le da al número diez y múltiplo referido al tiempo: *vers vingt-deux heures...*, *puis trente minutes plus tard...*, *vers dix heures...*, *dix heures du matin...*, *pendant dix minutes...*, *dix heures et quart...*, *dix heures passèrent...*, etc. Si a lo largo del relato va diseminando el diez referido a la hora como a duración del tiempo, su presencia se agrupa en el párrafo que narra el momento en que la nave espacial entra en la órbita terrestre. El narrador relata la secuencia casi minuto a minuto:

*À 10 h pile nous déployons Sismo. A 10 h 08 j'actionne les propulseurs de freinage, nous ralentissons aussitôt; décrochant de notre orbite, nous commençons de descendre. Le module de servitude contenant les propulseurs s'étant détaché de l'astronef à 10 h 33, c'est en planant qu'à 10 h 36 nous réintégrons l'atmosphère.[...] 10 h 41: le sol est à quarante kilomètres. 10 h 42: à trente kilomètres. 10 h 44: à dix kilomètres (210).*

Ubicar en la coordenada temporal los viajes relatados en *Nous trois* no es característica propia del narrador. Los diferentes personajes que intervienen en la obra se desplazan en tiempos no acotados, las acciones se sitúan en unas coordenadas temporales no concretas. Cuando Louis Meyer decide tomarse unos días de vacaciones y realizar un viaje, el lector desconoce la fecha de salida y de regreso, aunque sí llega a saber que dura una semana: *«homme seul et surmené qui va se payer, pour son anniversaire, une petite semaine à la mer»* (14). A pesar de que el relato gira en torno al viaje espacial, el narrador mantiene el suspense sobre la fecha del despegue, del regreso y sobre la duración del mismo. El lector debe esperar hasta el capítulo veinticuatro para

saber que la salida al espacio es inminente: «*on part dans une semaine, quand même. Normale qu'ils préparent l'événement*» (173). Se trata de un dato que en ningún momento acota en un tiempo concreto.

El narrador maneja el tiempo dando lugar a una simultaneidad de hechos y un paralelismo entre DeMilo y Meyer, protagonistas del relato. Para el primero, que está en París, son las nueve de la mañana «*neuf heures du matin*» (48), para el segundo, que despierta en Marsella, son las diez de la mañana, «*dix heures du matin*» (51). Ambos protagonistas comparten el tiempo de la acción del relato en el penúltimo capítulo, en el que el narrador hace referencia a dos acontecimientos separados por una elipsis, sin que podamos precisar el tiempo. Antes de la elipsis, Meyer, recién llegado de Guayana, está ocupado en acondicionar su apartamento para acoger a Lucie. De aquí pasamos directamente a ver a Lucie instalada en casa de Meyer desde hace algún tiempo, sin que podamos precisarlo, pero que suponemos prolongado, puesto que la rutina se ha apoderado de la relación, situación que aprovecha DeMilo para acercarse a Lucie.

El tiempo de la Historia queda reflejado por tres acontecimientos. El más antiguo alude a la Segunda Guerra Mundial. El segundo, el narrador lo señala de forma implícita a propósito de la muerte del padre de Meyer en el bombardeo de Sakiet-Sidi-Youssef, el ocho de febrero de 1958, durante la guerra de Argel. El tercer dato histórico, el más cercano desde el punto de vista cronológico, lo deducimos al darnos a conocer que el Senador E. J. Garn fue el primer civil que embarcó en un vuelo espacial, concretamente en el Discovery, en 1985.

En *Un an*, la referencia temporal aparece en el título de la obra, aunque el lector debe esperar a finalizar la lectura para comprobar que desde que se inicia la huida de la protagonista hasta su regreso al punto de partida ha transcurrido menos de un año. Sale de París «*un matin de février*» y regresa a la capital en el mes de octubre. El relato termina a mediados de noviembre, «*...quand même un soir de la mi-novembre...*»; han transcurrido por tanto nueve meses. Se trata de un relato lineal en el cual el tiempo del

relato transcurre a la vez que el de la historia de manera que resulta un texto ordenado cronológicamente que avanza en sincronía.

A medida que se avanza en la lectura, el narrador ofrece datos sobre la duración de los desplazamientos y de las estancias de la protagonista en sus diferentes alojamientos. En su primer destino, Saint-Jean-de-Luz, permanece tres meses. De Saint-Jean-de-Luz se dirige a Mimizan, donde apenas permanece dos horas: «*Victoire descendit du car vers quinze heures à Mimizan. Pourquoi Mimizan. Pourquoi pas. Mais finalement pas: deux heures plus tard elle prit un autre car à destination de Mimizan-Plage*» (49).

De aquí se traslada a Mimizan-Plage donde permanece once días, al cabo de los cuales comienza su errancia por Las Landas, donde encontrará alojamientos muchas veces precarios en los que se instalará pocos días. En un hotel de la cadena Formule 1 de Las Landas se hospeda durante siete días. Tenemos constancia de la primera noche que duerme al aire libre, en un lugar no determinado de Las Landas. Esta primera experiencia es bastante negativa, por lo que busca un abrigo en una localidad llamada Onesse-et-Laharie, donde pernoctará dos noches. A partir de este momento, el narrador no aporta datos que nos permitan concretar el tiempo que pasa en los sitios. En Toulouse permanece dos o tres semanas. Desconocemos cuánto tiempo dura su desplazamiento por los alrededores de Toulouse, su nuevo periplo por Las Landas y su estancia en la cabaña de la región. Una vez que sale huyendo de esta última deambula por las carreteras cercanas durante dos o tres días; la siguiente referencia temporal la encontramos cuando regresa a París en octubre.

El narrador utiliza como coordenadas temporales referencias a meses en numerosas ocasiones: *un matin de février...*, *elle connaît bien février qui est avec mars l'un des pires mois de Paris...*, *Louis-Philippe reparut courant avril...*, *au milieu du mois d'août, le vent les agita plus souvent, plus fort, il plut...*, *plus tard, un humide jeudi de mi-septembre...*, *en octobre...*, *un soir de la mi-novembre...*, etc.

Asimismo, encontramos algunas referencias temporales que aluden a las estaciones del año: *les trois mois de location, d'ailleurs, touchaient à leur fin avec l'hiver..., l'été, la plupart du temps, nul mouvement d'air n'anime ces arbres...* y al momento del día en que sucede algo: *c'était en début de matinée, vers dix heures, quelque trois semaines après son arrivée...*

Las indicaciones temporales que el narrador ofrece en *Je m'en vais* parecen haber sido hechas de forma precipitada, dado que algunos plazos de tiempo se contradicen con el desarrollo de las acciones, de manera que parece dar la razón a quienes critican al autor con el argumento de que es un libro poco elaborado, escrito con cierta prisa, con la finalidad de presentarlo al Premio Goncourt, que finalmente ganó, envuelto en polémica.

El narrador deja claro que el marco temporal general del relato va del tres de enero al treinta y uno de diciembre. Hay abundantes referencias al domingo y a la característica tediosa de dicho día que parece estar en sintonía con el estado de ánimo de las personas: «*Vers neuf heures, un premier dimanche soir de janvier, la rame de métro se trouvait à peu près déserte*» (7).

En el rompehielos, es domingo el día en que Ferrer está con Brigitte, tras protagonizar una de las escenas más hilarantes del relato:

*On prend son temps vu que c'est dimanche, on s'applique, on s'attarde et ne sort de la cabine qu'à dix heures du matin. C'était dimanche, un vrai dimanche, cela se sentait dans l'air où quelques pelotons épars de cormorans se poussaient plus mollement que d'habitude* (50).

De Montreal a París regresa un domingo: «*C'était encore un dimanche, dans les premières semaines de juillet, très tôt le matin*» (110). La llegada a París en domingo le da una impresión tediosa al narrador: «*En attendant, ce dimanche d'été, le silence de Paris rappelait celui de la banquise, sauf que ce n'était plus la glace mais le goudron que le soleil faisait fondre superficiellement*» (113).

También el narrador hace referencia al domingo durante la segunda errancia de Baumgartner por el suroeste de Francia: «*Un matin, c'est dimanche, il arrive à Biarritz. Comme l'océan est fort et bouge vivement, comme c'est un dimanche de soleil brumeux très doux, les habitants de Biarritz sont sortis regarder les vagues*» (189).

La opinión que el narrador tiene sobre los domingos queda patente en la siguiente cita, en la que reconoce tácitamente que el comercio es un elemento fundamental en la vida urbana. El tedio del domingo es comparable al color gris de un día sin sol:

*Et maintenant c'était un lundi matin, qui n'est pas souvent ce qu'il y a de mieux: commerce grillagés, ciel couvert, air opaque et sol malpropre, bref tout est fermé de tous les côtés, c'est aussi déprimant qu'un dimanche sans l'alibi du rien à faire* (198).

Al igual que ocurre en *Nous trois*, el número diez es recurrente tanto para indicar la hora como para indicar el día: «*Et le lendemain matin vers dix heures, Ferrer repartait vers son atelier*» (9). El día en que está con Brigitte compartiendo su camastro del rompehielos no salen del camarote hasta las diez de la mañana. Ferrer coge el avión hacia Montreal seis meses después, también a eso de las diez: «*Six mois plus tard, vers dix heures également, le même Félix Ferrer descendit d'un taxi devant le terminal B de l'aéroport Roissy-Charles-de-Gaule*» (10). Puesto que más adelante afirma que tres meses más tarde es diez de octubre, deducimos que llega a París el diez de julio. Cuando Ferrer regresa del Ártico a París, encuentra una montaña de correo en su buzón; entre toda la correspondencia destaca una citación en el juzgado el día diez de octubre, de manera que hay una doble coincidencia: es diez el día asignado y es el décimo mes del año:

*C'était de prime abord une montagne de courrier mais, une fois payées les factures et jetés les faire-part, invitations, circulaires et magazines, il ne restait plus rien qu'une convocation au Palais de justice, d'ici trois mois, le 10 octobre, pour une scèance avec Suzane dans le cadre de la procédure de divorce en cours* (114).

Se observa un desfase de fechas en lo relativo al viaje de Félix al Ártico. Ferrer se va de casa el tres de enero. Seis meses después coge el avión hacia Montreal, es decir, tendría que ser el tres de julio, sin embargo, el viernes veintidós de junio Ferrer está pateando la banquisa. Hay un desfase de un mes. El diez de julio ya está de regreso a París. Subsanado el desfase, podemos calcular que el viaje al Ártico dura alrededor de un mes.

La trama urdida por Delahaye/Baumgartner dura desde poco antes de que Ferrer vaya al Ártico hasta finales de octubre o primeros de noviembre, cuando Ferrer lo localiza en San Sebastián. Sabemos concretamente que el viernes veintidós de junio Delahaye/Baumgartner acude a su cita con Flétan.

Las estaciones del año son otra referencia temporal que va acompañada de algún comentario relativo al tiempo que hace. Una mañana de julio: *«C'est un matin de juillet, la ville est assez calme, il y règne un climat de demi-deuil inexprimé et Ferrer se retrouve donc seul à la terrasse d'un café de la place Saint-Sulpice»* (129).

Baumgartner emprende su segundo viaje *«en plein été, le XVI<sup>e</sup> arrondissement est encore plus désert que d'habitude»* (146). Ferrer sufre en verano su segundo ataque al corazón a raíz del cual es operado:

*L'été se poursuivait lentement, comme si la chaleur rendait le temps visqueux, son écoulement semblant freiné par le frottement de ses molécules élevées à haute température. La plupart des actifs se trouvant en vacances, Paris était plus souple et clairsemé mais guère plus respirable sous l'air immobile et riche en gaz toxiques comme un bar enfumé avant la fermeture* (156).

Baumgartner cruza la frontera franco-española a comienzos del otoño:

*Et quinze jours plus tard il fait extrêmement froid pour un début d'octobre. Sur la promenade, tout le monde est déjà vêtu d'anoraks et de pardessus, de fourrures et d'écharpes, des édredons ensevelissent les poussettes qu'on fait rouler à vive allure* (211).

En cuanto a fechas concretas el narrador ofrece varias que son relevantes. La primera corresponde al 3 de enero día en que abandona la casa conyugal, y la última corresponde al último día del año, momento en que finaliza el relato. A lo largo de este relato menciona otras que pertenecen al tiempo de la Historia.

En los dos viajes que Delahaye/Baumgartner lleva a cabo por Aquitania, apenas permanece más de tres noches en los hoteles en los que se aloja, entregado a una errancia de huida:

*Il tuera le temps dans le peu de musées qu'il trouvera, visitera chaque matin des églises, épuisera tous les sites touristiques, ira voir les après-midi des films étrangers en version française dans des salles de cinéma désertes. Parfois il roulera au hasard pendant des heures [...] parfois aussi il passera toute la journée dans sa chambre d'hôtel, face à des piles de magazines et des séries télévisées (106).*

El tiempo del relato presenta vaivenes que llevan al lector del presente al pasado alternativamente a lo largo de la obra. Para ello el narrador recurre a la analepsis para relatar las acciones que han tenido lugar con anterioridad al último día del año. El relato de los diferentes viajes que son narrados está intercalado con episodios anteriores de la vida de los protagonistas.

Encontramos varios ejemplos de prolepsis, figura a la que recurre el narrador para adelantarnos acontecimientos. Cuando Ferrer se instala en casa de Laurence el narrador anuncia: «*Mais il n'habiterait pas longtemps chez elle, un de ces jours il retournerait vivre à l'atelier*» (16).

Asimismo, adelanta que Victoire acabará instalándose en casa de Ferrer y anuncia que se van a producir acontecimientos imprevistos:

*Ferrer [...] n'imaginait pas qu'elle viendrait s'installer chez lui dans une semaine. L'en eût-on informé qu'il eût été ravi, quoique non sans éprouver aussi quelque inquiétude, sans doute. Mais lui eût-on également indiqué que,*

*des trois personnes réunies ce soir chez lui, chacune allait disparaître à sa manière avant la fin du mois, lui compris, il eût été supérieurement inquiet (31).*

En cuanto al tiempo de la Historia, el narrador alude a hechos históricos estrictamente relacionados con el relato. Uno de ellos se refiere al *Nechilik*, el barco encallado en el hielo polar en 1957 y construido en 1942. Otro alude a los acuerdos de Schengen, que permiten desde 1995 la libre circulación de personas entre los países europeos firmantes del acuerdo.

Por último, menciona el uno de mayo de 1992, día en que encontró la muerte el torero Manuel Montoliu en una plaza de toros.

## **Conclusiones**

El manejo del tiempo difiere en las obras de ambos autores. Le Clézio ofrece abundantes fechas reales, que delimitan las acciones y que nos sirven tanto para situarnos en el tiempo de la Historia como para precisar el tiempo de la acción del relato. Intenta que coincidan los tres niveles temporales: tiempo de la historia o de la acción del relato, tiempo del relato y tiempo de la Historia.

Echenoz, por su parte, maneja el tiempo de una manera que recuerda al *Nouveau roman*, dado que apenas alude al tiempo de la Historia, de manera que el lector no puede situar las acciones en un marco de acontecimientos históricos. Se sirve de marcas y modelos de objetos de uso cotidiano (tabaco, mechero, móviles, perfumes, bebidas, coches, etc.) que utilizan los personajes, para dar referencias temporales que permitan situarse, más o menos, en el tiempo de la Historia. Una de las escasas reseñas al tiempo de la Historia nos remite a la Segunda Guerra Mundial.

Echenoz no se muestra preocupado por la acotación del tiempo de la acción del relato o de la historia, y las escasas fechas o referencias a la duración de las acciones no son exactas, como ocurre con *Un an*, cuyo título sugiere un tiempo que no concuerda

con el de la acción del relato, que es inferior a un año. Por otro lado, a la imprecisión en la delimitación del tiempo, Echenoz manifiesta cierto carácter obsesivo por fraccionarlo, hecho irónico con el que quiere evidenciar la dependencia que de él tiene el individuo en la sociedad de la sobremodernidad. Imprime gran dinamismo al relato al recurrir a saltos en el tiempo, que producen impresión de vaivén. Le Clézio, por su parte, recurre a una estructura lineal para presentar las acciones.

Hay una gran riqueza de adverbios y expresiones temporales en los relatos de Le Clézio que sitúan al lector en una parte del día, el mes o la estación del año. Echenoz, por su parte, prácticamente no los emplea. A veces la excesiva proliferación de datos temporales anula la referencialidad temporal, del mismo modo que la proliferación descriptiva remite en ocasiones a un referente imposible. Esta es una técnica que, sin duda, Echenoz aprende bien de Flaubert y de sus sucesores, los *nouveaux romanciers*. Además también es evidente en las obras objeto de estudio la preferencia obsesiva que muestra por aludir a un día concreto de la semana, en su caso el domingo, y a un número que repite de forma insistente: incluye numerosas fechas y horas que contienen el número diez.

## **4. 2. Análisis semántico**

### **4.2.1. La novela y el narrador**

Dentro del análisis semántico incluimos el papel del narrador y la influencia que ejerce en el relato, dado que sólo a él es atribuible el criterio de ordenar las categorías sintácticas. Es el mediador entre el autor y el lector, de ahí que su finalidad sea no solamente ser leído, sino también procurar que el lector mantenga despierta su atención hasta finalizar el relato.

Teniendo en cuenta que el discurso del relato se presenta como una forma o proceso de comunicación, nos podemos encontrar por un lado, con la voz directa de los personajes, que el narrador irá incorporando organizadamente, y por otro, con la voz del

narrador, voces que aparecen en el relato de forma muy variada: monólogos, diálogos, estilo directo, indirecto, etc. Son voces que aparecen en el relato en coordinación o yuxtaposición. Para Bobes Naves<sup>145</sup> «el discurso de la novela es una polifonía diferenciada de hablas diversas», el narrador actúa de filtro y será el lector quien diferencie «las voces y los ecos».

Para llevar a cabo el análisis de los diferentes planos que conciernen a las relaciones del narrador con la historia y con el discurso, aplicaremos el modelo establecido por G. Genette<sup>146</sup> que nos permitirá establecer el tipo de narrador (extra o intradiegético) y el tipo de narración (hetero u homodiegética) que aparecen en cada una de las novelas:

<b>Relación con la historia</b> \ <b>Nivel narrativo</b>	<i>Extradiegético</i>	<i>Intradiegético</i>
<i>Heterodiegético</i>	Narrador en primer grado que cuenta una historia en la que está ausente	Narrador en segundo grado que cuenta una historia en la que está ausente
<i>Homodiegético</i>	Narrador en primer grado que cuenta su propia historia	Narrador en segundo grado que cuenta su propia historia

Como ha quedado comentado en el análisis narratológico de *Voyage à Rodrigues*, nos encontramos ante un relato que desde el punto de vista del análisis del discurso se trata de un *journal*; el propio autor así lo define, dado que cuenta el viaje realizado por él a isla Rodrigues, siguiendo las huellas de su abuelo.

<sup>145</sup> Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen (1998), *op. cit.*, p. 215.

<sup>146</sup> Genette, Gérard (1972), *op. cit.*, p. 256.

Se trata de un narrador intradieгético dado que relata su propia historia, y desde el punto de vista de la narración, es de tipo homodieгético. El narrador inicia el relato con un *je*: «*J'avance le long de la vallée de la rivière Roseaux*» (9). A medida que avanza va informando de todo cuanto le alcanza la vista, naturaleza y paisaje, haciendo una descripción tan detallada que el lector puede crearse una imagen muy cercana a la realidad. Observa con detenimiento los lugares por los que va pasando, lugares que a su vez lo transportan a la época en que su abuelo buscaba un tesoro: «*Ce trésor qu'il a cherché ici pendant plus de trente ans, et qui a occupé ses pensées jusqu'à sa mort*» (23).

Por otro lado, y sin dejar a un lado la categoría de narrador intradieгético, tendríamos que hablar también del tipo de narración heterodieгética en la cual el narrador hace referencia a la historia de su abuelo. A través de documentos y papeles heredados, el narrador no sólo conoce la historia de su abuelo, que va contando al lector, sino que también es capaz de adentrarse en sus sentimientos, imaginarse situaciones e intentar descifrar y comprender la obstinación por la búsqueda de un sueño que lo llevó hasta olvidarse de sí mismo: «*ce sont ces traces que cherche mon grand-père, jusqu'à oublier le vrai but de son enquête, jusqu'à s'oublier de soi-même*» (104).

Para cerrar la narración de *Voyage à Rodrigues*, Le Clézio vuelve a elegir la frase que la inicia: «*J'avance le long de la vallée de la rivière Roseaux*» (144). El hecho de que la utilice de nuevo permite extraer como conclusión que su viaje como narrador intradieгético no ha concluido, aunque haya podido llevar a cabo el de su abuelo, a quien nunca conoció.

En resumen, *Voyage à Rodrigues* se trata, desde el punto de vista de las formas narrativas, de una narración homodieгética y heterodieгética contada por un narrador intradieгético.

En *Onitsha*, la mayor parte de la narración es de tipo heterodieгético. En el capítulo titulado *Un long voyage* nos encontramos con un narrador extradieгético, narrador omnisciente que, focalizando en Fintan y Maou, nos cuenta no sólo sus

experiencias y vivencias en el barco que los lleva a Onitsha, sino que también bucea en su interior para desvelar y dar a conocer al lector sus sentimientos y pensamientos:

*Fintan avait les yeux pleins de larmes, sans trop savoir pourquoi, il avait mal au centre de son corps, là où la mémoire se défaisait, s'effaçait (18).*

*Maou n'avait jamais connu un tel bonheur. Le Surabaya était un navire agréable avec ses ponts couverts où on pouvait se promener, s'allonger dans une chienne pour lire un rive et rêver (21).*

Son constantes las descripciones del entorno, con la finalidad de hacer partícipe al lector de cuanto descubre a su paso. Pretende transmitirle las mismas sensaciones e impresiones que en él producen esos lugares. No queda rincón sin describir. Llega a establecer incluso contraposiciones entre lugares cerrados, como el barco, y lugares abiertos, como el cielo y el mar, cuya inmensidad trasmite la sensación de libertad que se respira en contacto con la naturaleza, que en este caso se ensueña bajo las constantes de dureza y vacuidad:

*Il y avait le soleil et la mer. Le Surabaya semblait immobile sur la mer infiniment plate, immobile comme un château d'acier contre le ciel presque blanc, vide d'oiseaux, tandis que le soleil plongeait vers l'horizon (25).*

*Immobile comme le ciel. Il y avait des jours et des jours, avec seulement cette mer dure, l'air qui bougeait à la vitesse du navire, le cheminement du soleil sur les plaques de tôle un regard qui appuyait sur le front, sur la poitrine, qui brûlait au fond du corps (25).*

A lo largo de este capítulo son asimismo, frecuentes las intervenciones del autor como narrador extradiegético; por medio de la función explicativa obtenemos algunos datos que nos muestran que el narrador se adelanta a los personajes. Observamos cómo en su función de narrador es capaz también de distanciarse de los personajes: «*C'était là qu'on allait vivre, toute la famille de Geoffroy. Ce serait leur maison, leur patrie*» (31). En ocasiones, el narrador deja sentir su presencia con opiniones, advertencias y sentencias que a primera vista pueden parecer propias de los protagonistas. La opinión

que nos llega de África a través de la visión de Maou, puede interpretarse en cierta medida como opinión del narrador, focalizada en uno de los personajes:

*C'était donc cela l'Afrique, cette ombre chargée de douleur, cette odeur de sueur au fond des geôles, cette odeur de mort. Maou ressentait le dégoût, la honte, elle ne voulait pas rester à Gorée, elle voulait repartir au plus vite vers Dakar (39).*

Con la intencionalidad de hacer más participativo y directo el relato, introduce de vez en cuando el diálogo entre los diferentes personajes de la obra, aunque no siempre el lector obtiene la réplica, característica frecuente en la obra de Le Clézio: «*Qu'est-ce qu'il y a là-bas? Là-bas? [...] Qu'est-ce qu'il y a de si bien là-bas. Est-ce qu'on n'y meurt pas?*» (17).

Reproducimos también diálogos con réplica entre los protagonistas del relato en los que se refleja afectividad, no sólo por el acercamiento entre ellos, sino también por la musicalidad que encierran los términos en los que se dirigen, como queda de manifiesto en las palabras pronunciadas por Maou cuando su hijo le pide que le hable en italiano. No cabe duda de que para Fintan pueden ser igualmente momentos de tranquilidad y seguridad:

*«Fintan regardait Maou. Il disait:  
«Parle-moi italien, Maou»  
«Qu'est-ce que tu veux que je te dise?»  
«Dis moi de vers»*

*Elle récitait des vers de Manzoni, d'Alfieri [...]  
«-Incender lascia, ... » (32-3).*

Los personajes Maou y Fintan se sumergen en sus respectivas memorias, recuerdos y vivencias con la finalidad de rescatar el tiempo, hechos del pasado, datos que el lector va acumulando para reconstruir su vida e itinerancia.

En el capítulo titulado *Onitsha*, el narrador se nos presenta como extradiegético y con una narración de tipo heterodiegético, al mismo tiempo que intercala momentos del pasado con momentos del presente. Se inicia el capítulo con la focalización, a través de Fintan, del entorno y del paisaje, así como de los fenómenos naturales que descubre en este lugar: «*Fintan guettait les éclairs. Assis sous la varangue, il regarde le ciel du côté du fleuve, là où l'orage arrivait. Chaque soir, c'était pareil [...]. Fintan pouvait surveiller toute l'étendue du fleuve, les embouchures des affluents*» (69).

Esta intencionalidad del narrador de querer acercar al lector a la naturaleza no solamente la focaliza en Fintan sino también en Maou, aunque desde puntos de vista diferentes. Por un lado está el asombro, la perplejidad y el miedo del niño ante el descubrimiento de fenómenos meteorológicos, que contrastan con el júbilo de los niños del lugar: «*Des enfants couraient dans le jardin, sur la route, leurs corps noirs brillant à la lumière des éclairs. Ils criaient le nom de la pluie: Ozoo! Ozoo!...*» (71) y por otro, la soledad y dolor que siente Maou:

*Elle ressentait la solitude. C'était comme un creux au fond d'elle-même, qu'elle ne parvenait pas à combler [...]. Elle ressentait une extrême dureté, une lucidité douloureuse. Elle savait ce qui était en elle, ce qui la trouait, et elle ne pouvait rien faire* (73).

Si al inicio de la novela percibimos que la visión y perspectiva ofrecidas parten del mismo personaje, pronto nos damos cuenta que la focalización utilizada por el narrador es múltiple, aunque la voz sea la misma; el punto de vista se intercambia entre Fintan, Maou y Geoffroy.

Sabemos que el focalizador necesita de la complicidad del narrador para mostrar su realidad, su punto de vista. Difícilmente podríamos separar en las obras de estudio correspondientes a Le Clézio, la estrecha relación existente entre el narrador y los diferentes focalizadores de los que se sirve. A veces, esta focalización es percibida por el lector como un monólogo interior por parte del narrador: «*Il avait peur de ce qui*

*allait arriver, il aurait voulu n'être jamais venu jusqu'ici, à Onitsha. Parle-moi dans ta langue. Elle lui a chanté une comptine, comme autrefois» (136).*

En este capítulo, asimismo, son constantes las alusiones del narrador a la naturaleza, por ejemplo, el sol, la luna, el aire y diferentes períodos del día, que llevan al lector a configurar su propia realidad a través de los espacios que le son descritos:

*La lune plaine éclairait avec force. Entre le feuillage des arbres, au loin. Elle voyait le grand fleuve briller comme la mer (125).*

*L'harmattan soufflait. Le vent chaud avait séché le ciel et la mer, il y avait des rides sur la boue du fleuve, comme su la peau d'un très vieil animal (132).*

El tercer capítulo, titulado *Aro Chuku*, se nos presenta con un tipo de narración heterodiegética y con un narrador extradiegético que ejerce también de focalizador al inicio; sin embargo, la narración no tarda en quedar neutralizada y transgredida por los diferentes cambios de focalización en los personajes, cuya perspectiva va acompañada, a su vez, de un cambio en el desarrollo de la acción:

*Elle croyait bien n'avoir jamais rien haï plus que cette petite coloniale écrasée de soleil, dormant devant le fleuve boueux (167).*

*Oya était sans contraintes, elle voyait le monde tel qu'il était, avec le regard lisse des oiseaux, ou des très jeunes enfants. C'était le regard qui faisait battre le cœur de Maou, qui la troublait (173).*

Tanto en el capítulo anterior como en éste, el narrador elige como focalizadores a Fintan, Maou y Geoffroy, puntos de vista y cambios que responden a la conciencia, la inquietud y la preocupación del propio autor:

*Il est méchant, cet homme, je le déteste (175). (Fintan).*

*À Onitsha, elle avait trouvé cette société de fonctionnaires sentencieux et ennuyeux, habillés de costumes ridicules et coiffés de casques, qui passaient leur temps à bridger, à boire et à s'espionner, et leurs épouses, engoncées dans*

*leurs principes respectables, comptant leurs sous et parlant durement à leurs boys, en attendant le billet de retour vers l'Angleterre (168). (Maou).*

*Plus tard Geoffroy avait grondé Maou. Il avait dit, en baissant la voix, pour montrer qu'il ne criait pas, peut-être aussi parce qu'il sentait bien qu'il avait tort: Je ne veux plus que tu parles à Fintan en italien, surtout chez le Résident (178). (Geoffroy).*

Si bien en los capítulos anteriores la narración era de tipo heterodiegético llevada a cabo por un narrador extradiegético, no podemos obviar cómo de vez en cuando Le Clézio cede la palabra a alguno de los personajes, para dirigirse al lector en primera persona; así queda reflejado en la intervención de Fintan, que en este caso representa a un narrador intradiegético, dado que cuenta la historia de otro desde dentro de su propia historia, en una especie de monólogo indirecto libre: «*Fintan vit la marque que les lunettes avaient creusée à la base du nez. Pour la première fois, il pensa qu'il était son père. Non pas un inconnu, un usurpateur, mais son propre père*» (237).

A través de Bony, el narrador nos muestra el respeto al río, a la madre tierra que a todos acoge, a los animales, a la naturaleza en general; también se sirve de él para reflejar valores tales como la lealtad, la integridad, la honestidad, la fidelidad, entre otros, y que se ponen de manifiesto en la relación de amistad que le une a Fintan.

Llegamos al último de los capítulos, *Loin d'Onitsha*, donde nos encontramos con un cambio en la forma de presentar la historia. Lo inicia Fintan; transcurridos ya veinte años desde su estancia en Onitsha, nos habla como narrador extradiegético del colegio en el que ingresó a su vuelta de África. Una vez que, a través de Maou, conocemos la muerte de Geoffroy, el narrador recupera de nuevo su perspectiva, con la que concluirá el relato.

Fintan dirige una carta a su hermana Marima, encabezada por el pronombre *je*, y enmarcada en un tiempo concreto – *hiver 1968* –. Su presentación destaca respecto al resto del relato, en cuanto que el margen izquierdo tiene más amplitud. La focalización que hasta ahora dominaba en el relato era la de Fintan; se ocultaba así al propio

narrador. A partir de este momento y como narrador extradiegético, Fintan escribe una carta a su hermana Marima, con quien podría identificarse cualquier lector. A través de este escrito y en un barrido de memoria, sin demasiados detalles, refleja la preocupación e inquietud que siente frente a acontecimientos que no parece poder frenar la sociedad moderna, sobre la cual la historia ha depositado responsabilidades mayores que las que como individuo se pueden asumir, pero nunca ignorar.

En resumen, la narración predominante en *Onitsha* es de tipo heterodiegético. El narrador no solamente conoce la historia, sino que también se adentra en los sentimientos y pensamientos de los protagonistas; sólo en el último capítulo aparece un narrador homodiegético que se esconde y que el lector descubre a través de una carta, tras haber asumido el papel del *yo* focalizado en Fintan. El *yo*-autor se implica en la elección de su *narrador delegado* en quien, de forma solapada, deposita una clara y evidente intencionalidad de denuncia.

Dado el efecto manipulador que la focalización tiene, no podemos perder de vista que la participación de los diferentes personajes sirve para informar al lector de una serie de experiencias, momentos y situaciones que pueden ser trasladados a la infancia del autor; podemos calificar la novela como «autobiografía disfrazada», al existir una enorme coincidencia con la etapa de la vida de Le Clézio en que, tal y como el propio escritor manifiesta en su obra *L'Africain*<sup>147</sup>, siendo niño, acompaña a su hermano y su madre a África, con el objetivo de reunirse con su padre, a quien no conoce.

La focalización narrativa utilizada en *Onitsha* adopta puntos de vista diferentes. Nos encontramos con un narrador que reparte funciones, dando paso a múltiples y variadas intervenciones de los diferentes personajes elegidos; son los que calificamos como *agentes principales*. A través de las descripciones, los diálogos y los monólogos que protagonizan, logra que el lector vaya reconstruyendo la historia del relato.

---

<sup>147</sup> J.M.G. Le Clézio (2004): *L'Africain*. Mercure de France. Paris.

En *Étoile errante* seguimos el modelo de estudio realizado en *Onitsha*, por capítulos, dado que su estructura narrativa es más compleja en lo que a contenido se refiere, aunque no desde el punto de vista formal. Alrededor del personaje central, Esther, se articulan diferentes historias, al mismo tiempo que van apareciendo y entremezclándose en el relato diferentes voces con un carácter polifónico, de manera que los diversos elementos que se van insertando en la historia configuran una estructura del relato encadenada.

Comienza el primer capítulo, *Hélène*, con un narrador que parece anticiparse, mediante prolepsis, en algunos momentos a la historia e incluso a los personajes, presagiando o adelantando una noticia: «...*les vacances qui avaient commencé allaient être longues. Ils ne savaient pas que, beaucoup d'entre eux, elles s'achèveraient dans la mort*» (16) a la que el lector difícilmente se podrá abstraer; sólo el paso del tiempo y la reconstrucción de los hechos le confirmarán dicha noticia. Se trata de un narrador extradiegético-heterodiegético a través del cual el lector no sólo es informado de los hechos, sino que es capaz de adentrarse en los personajes y sacar a la luz sus sentimientos y formas de pensar.

Apenas iniciado el capítulo y tras haber delimitado las coordenadas espacio-temporales, *Saint-Martin-Vésubie, été 1943*, el narrador nos presenta al personaje en torno al cual girará el relato, sin dar demasiados detalles: *Elle avait treize ans, elle s'appelait Hélène Grève, mais son père disait: Esther* (16):

*Esther était la plus sauvage de toutes, avec ses cheveux noirs et bouclés coupés court, son visage hâlé, et quand sa mère la voyait rentrer pour manger, elle lui disait: Hélène, tu as l'air d'une gitane! Son père aimait bien cela, il disait alors son nom en espagnol: Estrellita, petite étoile* (17).

En contadas ocasiones la protagonista evoca a su padre. Lo hace a través de alusiones a la naturaleza, en momentos de soledad, en situaciones diversas que el autor va diseminando a lo largo del relato y que le sirven al lector para ir descubriendo el papel del padre en la obra. Se percibe una buena sintonía entre ambos, a pesar de la

difícil situación histórica que está viviendo la familia. De él no se nos desvela todavía el nombre; parece como si la clandestinidad en la que viven tuviera que mantenerla también frente al lector. Descubrimos lo que significa para la protagonista la relación paterno-filial, a través de los recuerdos de infancia de Esther. La naturaleza la hace sentirse cerca de él; es el eslabón que los une, aunque las montañas sean un obstáculo para conocer qué se esconde al otro lado:

*Son père lui avait montré le fond de la vallée, le chaos de montagnes serrés, et il avait dit par là, c'est l'Italie. Esther cherchait à deviner ce qu'il y avait de l'autre côté des montagnes. Est-ce que c'est loin, l'Italie son père avait dit : si tu pouvais voler comme un oiseau, tu y serais ce soir même [...]. Elle aurait bien aimé arriver ce soir même. Après cela, son père n'avait plus jamais parlé de l'Italie, ni de rien de ce qu'il y avait de l'autre côté des montagnes (19).*

Son diversos y muy variados los puntos de atención que nos ofrece Esther, pero que focalizará en los diferentes personajes que intervienen en el relato; a través de ellos podemos ir reconstruyendo los hechos, a la vez que, de forma solapada, el narrador refleja la escala de valores del ser humano frente a una sociedad en conflicto, de manera que cada personaje es consciente de que el entorno puede favorecer un cambio de valores.

Se vale el autor de la naturaleza para proporcionar a los personajes momentos de calma y paz interior. Es capaz de crear un ambiente de tranquilidad frente a situaciones que les son adversas. Detrás del ruido del agua de los riachuelos y las fuentes, los gritos de júbilo de los niños en la plaza y los que llegan desde el lugar en que se bañan, se esconden el dolor, la soledad y la tristeza de familias que pagan el precio de la libertad sólo por tener una procedencia u otra:

*Maintenant, avec la brûlure de l'été, le ciel d'un bleu intense, il y avait un bonheur qui emplissait tout le corps, qui faisait peur, presque. Elle aimait surtout la grande pente herbeuse qui montait vers le ciel, au-dessus du village [...]. Elle marchait un instant au bord du champ, juste assez pour sentir la fraîcheur de la terre... (16).*

Esther descubre la música a través de M. Ferne. Las notas que le llegan de un piano despiertan en ella una sensibilidad y delicadeza especiales que jamás había sentido, de tal forma que será para ella un referente en su vida, no sólo por su sentimiento hacia M. Ferne: «*Esther l'aimait beaucoup*» (19), sino por lo que la música encierra en sí:

*Jamais rien n'avait eu tant d'importance, sauf peut-être quand sa mère chantait une chanson ou quand son père lui lisait les passages des livres qu'elle préférait [...]. Elle l'écoutait, debout à côté du piano, sans oser respirer. Jamais la musique ne lui avait paru aussi belle (21-2).*

El rechazo a la guerra, la situación tan absurda que están viviendo los refugiados, desarraigados de sus lugares de origen, separados de sus familias, la soledad, son una preocupación constante por parte del narrador, que a veces focaliza en alguno de los personajes. Se sirve de la naturaleza para ambientar las reflexiones que hace sobre determinadas situaciones y momentos como si quisiera advertir al lector de algo para lo que no encuentra explicación:

*Puis le soleil se cachait derrière la montagne, il y avait une sorte de brume laiteuse qui estompait le village. La place était envahie par l'ombre. Tout paraissait étrange, lointain [...]. Esther n'arrivait pas à comprendre ce que tout cela signifiait, ces hommes et ces femmes, tellement différents, parlant toutes ces langues, venant de toutes les régions du monde sur cette place [...]. Quand la lumière avait disparu, la place se vidait lentement. Chacun retournait chez soi, les voix s'éteignaient les unes après les autres (25).*

A medida que se avanza en el relato van apareciendo personajes que encadenan pequeñas historias, que a su vez revierten en el personaje principal, pero la focalización no es únicamente sobre los personajes, sino también sobre el paisaje que le sirve a Esther de conciencia, memoria y recuerdos:

*Elle se souvenait du premier hiver à la montagne, et de la musique de l'eau au printemps. C'était quand? Elle marchait entre son père et sa mère dans la rue*

*du village, elle leur donnait la main. Son bras tirait plus d'un côté, parce que son père était si grand. Et l'eau descendait de tous les côtés, en faisant cette musique, ces chuintements, ces sifflements, ces tambourinades. Chaque fois qu'elle se souvenait de cela, elle avait envie de rire, parce que c'était un bruit doux et drôle comme une caresse (15).*

Focalizado en Fintan se van desvelando, no sólo los sentimientos de la protagonista, sino también los acontecimientos que simultáneamente van ocurriendo. Se establece un paralelismo entre Esther y Tristan con respecto a la música. Las mismas sensaciones que descubre la protagonista cuando oye tocar por primera vez el piano, sentía Tristan al oír a su madre tocar el piano del salón de su casa tiempo atrás:

*Tristan se souvenait toujours des mains de sa mère jouant sur le piano noir, l'après-midi, quand tout semblait dormir alentour [...]. Tristan sentait son cœur palpiter au rythme de la musique, et tout d'un coup il sortait de son rêve, effrayé (26).*

El narrador nos hace una breve descripción tanto de Tristan como de su madre; la aportación de datos biográficos de uno y otro no pasan desapercibidos para el lector, dada la coincidencia con la biografía del autor:

*Tristan était un garçon de douze ans solitaire, timide. Ses cheveux blonds et raides étaient coupés autour de sa tête, au bol, il portait des curieux habits anglais [...]. La guerre avait éclaté, et le père de Tristan, qui était commerçant en Afrique équatoriale, s'était engagé dans les forces armées coloniales (27).*

Las diferentes nacionalidades, edad y *status* de los niños que se reúnen en la plaza del pueblo de Saint-Martin, así como el lugar elegido en el río para bañarse, favorecen el acercamiento entre ellos, incluso con niños de la zona, como es el caso de Gasparini. Este acercamiento no parece ser posible por parte de los mayores que, conscientes de la realidad, conviven con el miedo, gran enemigo del momento, que les impide hablar. El autor contrapone así dos mundos tan diferentes como son el de los mayores por un lado y el de los niños por otro, para poner en evidencia la

espontaneidad, generosidad y naturalidad de unos, frente a los prejuicios y falsas concepciones de otros que acaban poniendo barreras a su libertad.

De esta relación entre niños surgirá la amistad de Esther con Tristan a través de los cuales el narrador focaliza momentos, situaciones y experiencias vividas por ellos con un carácter iniciático: *«Tristan, lui, n'était pas comme les autres. Il était si gauche, il avait un regard doux. Maintenant, quand ils allaient se promener autour du village, Esther tenait sa main. Ils jouaient à être amoureux»* (61). Esta relación sensual, propia de adolescentes que descubren el amor con toda naturalidad, se enmarca en plena naturaleza; ésta sirve al narrador para trasladar al lector sensación de libertad, de pureza, misterio y belleza que preside el encuentro amoroso de Tristan y Esther:

*Dans la gorge, l'ombre froide, mais quand Tristan respirait, l'air déchirait l'intérieur de son corps, sifflait comme par une fenêtre, par une brèche dans la montagne. C'était pour cela que tout était si nouveau, ici, mystérieux et inquiétant. C'était un endroit comme il n'avait jamais imaginé, même en écoutant sa mère lui lire des livres* (70-1).

Voces como la de Gasparini, también se dejan oír; en él focaliza el narrador para informar al lector de la situación del momento. Se trata del único niño de la zona con quien Esther se relaciona; a través de los diálogos y conversaciones que mantienen conocemos que el fin de la guerra está próximo. Gasparini la introduce en el mundo de la religión, en este caso católica, totalmente desconocido para Esther, dado que sus padres son ateos. Focalizado en Raquel, una joven varios años mayor que la protagonista, el narrador nos ofrece distintos valores de la amistad. Por un lado, es amiga de Esther, quien unas veces siente admiración por ella y otras pena, como el día en que los judíos deben abandonar Saint-Martin de manera precipitada, sin que las dos amigas lleguen a despedirse: *«Où était Rachel? Peut-être qu'ils l'avaient déjà emmenée, en voiture, la nuit, quand personne ne pouvait rien voir, et qu'ils l'avaient emportée ailleurs [...] où les Allemands mettaient les Juifs en prison»* (77).

Por otro lado, se nos refiere la relación totalmente interesada y egoísta por parte del capitán Mondoloni, que se contrapone a la necesidad de sentirse querida por parte de Raquel. De nuevo el narrador hace una llamada a los valores del individuo y su comportamiento ante situaciones que le son adversas. Al conocer la inminente llegada de los alemanes a Saint-Martin-Vésubie, los judíos tienen que abandonar el lugar, dando inicio así la verdadera errancia de las protagonistas, que se prolongará durante toda su vida. A través de la focalización de Esther, y con gran profusión de detalles, conocemos los pormenores de la huida de numerosas familias a través de los Alpes: «*Esther pensait qu'ils ne reverraient peut-être plus jamais tout cela, cette place, ces maisons, la fontaine, les montagnes bleues au loin*» (85). Esta vez se trata de una lucha interior de identidad, con un punto de vista mucho más comprometido, como si de repente tuviera que asumir una responsabilidad de la que nadie le había hablado, una mirada exterior que se proyecta en su interior y que le cuestiona su papel en la vida. Llegado este momento es capaz de entender e interpretar su verdadero nombre:

*C'était la première fois, elle comprenait qu'elle était devenue une autre. Son père ne pourrait jamais plus l'appeler Estrellita, plus personne ne devrait lui dire Hélène. Cela ne servait à rien de regarder en arrière, tout cela avait cessé d'exister* (93).

Esther toma conciencia de lo que significa ser judía al contraponer el tratamiento que reciben ella y el resto de los miembros de la comunidad judía. Ella puede representar a cualquiera de los que protagonizan el éxodo por las montañas; su errancia empieza desde el momento en que asume que ha comenzado un camino sin fin y con la mirada puesta hacia delante:

*Esther marchait en regardant les gens autour d'elle [...]. Esther les avait vus, debout autour de la table où étaient allumées les lumières [...]. Esther sentait son cœur battre plus fort, comme si quelque chose de douloureux et d'inéluctable était en train d'arriver, comme si c'était le monde entier qui marchait sur cette route, vers l'inconnu* (90-1).

*C'était la première fois, c'était une douleur, Esther s'apercevait qu'elle n'était pas comme les gens du village (92).*

*C'était comme si on marchait sans but, penché en avant (107).*

En el segundo capítulo, *Esther*, la narración se realiza en primera persona, a modo de narración autobiográfica que le confiere al relato el aspecto de diario íntimo, en el cual Esther nos cuenta la huida de Europa hacia Israel. Se trata de un narrador homo-intradiegético, con una perspectiva interna de la narración en la que aparece un yo que, haciendo uso del presente histórico, recupera el pasado: «*J'ai dix-sept ans. Je sais que je vais quitter ce pays, pour toujours. Je ne sais pas si j'arriverai là-bas, mais nous allons bientôt partir*» (143). Teniendo en cuenta la observación que hace M.Bal<sup>148</sup> con respecto a la narración en primera persona, a quien considera también focalizador externo, Esther reúne las características necesarias para representar este tipo de focalizador que ofrece su visión tras haber participado y vivido los hechos con anterioridad.

Son constantes las referencias al viaje. Frases como «*Nous voyageons, nous sommes dehors depuis si longtemps, dans un monde où il n'y a plus le temps*» (147), «*Je hais bien les voyages!*» (147), «*Le voyage a commencé depuis si longtemps*» (156) recuerdan al lector que desde que las protagonistas salieron de Saint-Martin, su viaje no ha llegado a su fin; Esther tiene la sensación de llevar viajando toda su vida: «*Il me semble aujourd'hui que je n'ai jamais cessé de voyager depuis que je suis née...*» (148).

A lo largo del relato, el narrador va diseminando pasajes de la Biblia que son representativos de la difícil situación por la que atraviesa el grupo de judíos. Es una manera de mostrar que la historia se repite desde tiempos inmemoriales, a la vez que la lectura de dichos pasajes sirve de consuelo a los protagonistas del éxodo, pues constatan que es una situación ya vivida por sus antecesores, lo cual les da la esperanza de que,

---

<sup>148</sup> Bal, Mieke (2001), *op. cit.*: Considera que “narración de primera persona” es también un focalizador externo, normalmente el “yo” un tiempo después, el que ofrece su visión de una fábula en la que participó anteriormente en calidad de actor, p.117.

como les sucedió a ellos, consigan llegar a la Tierra Prometida. Alude, por ejemplo, a la época en que los judíos eran hechos prisioneros en Egipto, al éxodo encabezado por Moisés, a los sueños de Abraham, a la estancia de Joël en la prisión.

A la sensación de fatiga y cansancio que siempre ha acompañado a la protagonista desde que iniciara el viaje, se opone ahora la ilusión y el anhelo por embarcar hacia Palestina, la tierra de la luz, de la que tanto le habló su padre y tantas veces referida en las lecturas du *Livre du Commencement*. Sensaciones que nos llegan focalizadas a través de la mirada:

*J'ouvre les yeux, la mer, et la lumière me brûlent jusqu'au fond de mon corps, mais j'aime cela. Je respire, je suis libre. Déjà je suis portée par le vent, par les vagues. Le voyage a commencé* (164).

*Jamais je n'avais senti cela: tout ce que j'ai vécu, toutes ces fatigues, la marche dans les montagnes, puis les années horribles dans la rue de Gravilliers, les années où je n'osais même pas sortir dans la cour pour voir la couleur du ciel [...], tout est en train de s'effacer ici [...] avec le Sette Fratelli* (167).

A veces, la protagonista alterna el pronombre *je* con el pronombre *nous*, sin que por ello provoque en el lector una pérdida de referencia con respecto al narrador. Si bien el pronombre *je* se identifica con la protagonista, el *nous* hace referencia a Berger, uno de los personajes que acompaña a las protagonistas desde su salida de París, y a través de quien se focaliza el exterior: «*Le Berger me montre au loin une forme qui avance sur la mer*» (166), «*Nous ne faisons rien d'autre que regarder*» (167).

Avanzado el relato, nos encontramos con un narrador en tercera persona que nos informa del paso de Esther a una nueva vida. La sensación de libertad y seguridad que percibe viene reforzada con la naturaleza: el sol brilla en su plenitud y el mar le muestra su cara agradable, un entorno en el que respira la calma y le proporciona la paz interior que tanto desea:

*Debout sur la passerelle, Esther regardait le pont du bateau, où les passagers s'étaient rassemblés. Il faisait un temps extraordinaire. Pour la première fois depuis des jours, les nuages gris s'étaient écartés, et le soleil resplendissait. La mer était d'un bleu violent, magnifique. Esther ne se rassasiait pas de la regarder (197).*

La mirada del narrador, acompañada de descripciones de la naturaleza, hace presagiar que el final del viaje a Israel está cerca. De la misma manera que el narrador ha hecho partícipe al lector de cada uno de los lugares por los que ha atravesado Esther, e incluso las vicisitudes vividas hasta conseguir llegar a la tierra de la luz, ahora le ambienta con descripciones de los alrededores para que disfrute de la llegada a tierra firme, al igual que Esther y Elizabeth. Es llamativa la aliteración onomatopéyica de la fricativa “v” en analogía con el ruido del viento:

*Le navire avançait régulièrement, dépassant lentement les vagues, sans heurt, avec le vent qui appuyait sur les voiles, et la vibration monotone des moteurs. Quand la lumière était arrivée, Esther avait fixé son regard sur la ligne étroite de l'horizon, sans ciller, sans dévier (201).*

En el análisis del primer capítulo hacíamos una referencia al padre de Esther, cuya evocación trasladaba a la protagonista a recuerdos de infancia y a conversaciones que mantenía con él:

*Son père avait dit: si tu pouvais voler comme un oiseau, tu y serais ce soir même [...]. Elle aurait bien aimé arriver ce soir même. Après cela, son père n'avait plus jamais parlé de l'Italie, ni de rien de ce qu'il y avait de l'autre côté des montagnes (19).*

Trasladados a ese momento en el que tantas veces deseó convertirse en pájaro para atravesar las montañas, comprobamos que su sueño se ha hecho realidad. La mirada de futuro que un día proyectó es hoy presente:

*Esther se souvenait maintenant de l'oiseau noir qui devait franchir les montagnes, autrefois, l'oiseau que son père lui avait montré. Eux aussi, avant la nuit, ils seraient arrivés. Ils se poseraient librement sur les plages (203).*

Una vez llegados a Palestina, los protagonistas se desplazan a Jerusalén: «*Beaucoup, comme Esther, Elizabeth, et Jacques Berger, étaient venus avec leurs valises, pour commencer le voyage*» (210). Si el viaje de Esther, iniciado en Saint-Martin, se nos presentaba a través de su mirada como la pérdida de identidad, ahora, su visión focaliza el encuentro fortuito con Nejma: «*Esther a écarté la bâche, et elle a vu une colonne de réfugiés. Une femme s'est penchée à côté d'elle. Des Arabes*» (218).

El tercer capítulo del relato, titulado *Nejma*, es crucial en el desarrollo de la novela. Nejma, joven palestina, relata su trayectoria y su estancia en el campo de refugiados de Nur Chams en calidad de narrador intradieгético. Ella toma el relevo en el relato de la mano de Esther, como si la huida de una se complementara con la huida de la otra. Nejma asume el relato en primera persona. Poco antes de finalizar, se produce un cambio en el tipo de narrador, siendo éste extradieгético con un tipo de narración heterodieгética, estrategia utilizada por el narrador para despertar mayor emoción en el capítulo. El momento en que Esther y Nejma se cruzan simboliza un espejo con dos caras en las que se refleja el mismo sufrimiento: dos mujeres errantes atrapadas por la violencia de la Historia.

La narradora, y a su vez protagonista, refleja a través de su mirada una realidad de la que difícilmente puede abstraerse el lector. Se sitúa en lo alto de la montaña, obteniendo así una panorámica del campo de refugiados, que abarca hasta donde alcanza su límite de visión. Se trata de una mirada que se proyecta desde el exterior para llegar no sólo al interior de la protagonista, sino también al interior del lector. Desde el exterior, la mirada se focaliza en los niños que se encuentran en el campo de Nur Chams. Se produce una mirada *especular* en la que Nejma se ve reflejada, una mirada desgarradora que refleja el abandono y deterioro del individuo y ante el que la sociedad queda impasible:

*Dans le regard des enfants, tapis dans l'ombre des huttes, immobiles, pareils aux chiens errants dont personne ne se soucie, j'ai vu ma propre vieillesse, ma propre fin. Mon visage amaigri e ridé, à la peau terne, ma chevelure autrefois si belle, qui couvrait mon dos jusqu'aux reins comme un manteau de soie, devenue cette broussaille souillée, pleine de poussière et d'épines, mangée par les poux, et mon corps devenu léger, mes mains et mes pieds noircis où saillent les veines comme sur les mains et les pieds de vieilles femmes (236-7).*

Transcurridos dos años desde la llegada de Nejma al campo de refugiados, la situación de abandono por parte de la comunidad internacional se hace insostenible. El impulso definitivo para abandonar Nur Chams es la adopción de Loula, la niña que queda huérfana a los pocos días de nacer en el campo; la responsabilidad adquirida hace que decida abandonar el lugar junto con Saadi el Baddawi, su pareja, en busca de un nuevo lugar que les ofrezca mejores condiciones de vida:

*J'ai mis aussi mes cahiers, où j'avais écrit ma vie chaque jour. C'était tout ce que j'emportais du camp. Saadi avait gardait sa bouteille d'eau prête. Puis j'ai attaché le bébé dans mon dos, avec une voile, j'ai pris le paquet, et je suis sortie du camp, sur la route par laquelle venaient les camions du ravitaillement (280).*

Bajo la mirada de un narrador extradiegético vamos descubriendo los sentimientos de los personajes, así como los lugares que atraviesan, fruto de su errancia:

*Ils ont marché chaque jour, un peu plus loin vers le sud, à travers les collines, apercevant de temps à autre la ligne sombre de la mer. Ensuite ils ont remonté le cours des rivières desséchées, jusqu'à Djemmal (284-5).*

*Ensemble, ils ont commencé à marcher sur la route d'Amman, ils ont mis leurs pas sur leurs traces de ceux qui les précédaient [...]. La route n'avait pas de fin (292).*

El título del cuarto capítulo, *L'enfant du soleil*, hace referencia al hijo de Esther. Desde la mirada de un narrador intradieético, descubrimos el porqué del título de este capítulo: «*c'était pour cela que mon fils était enfant du soleil, à cause de la couleur de*

*ses cheveux*» (323). La voz del narrador informa al lector de que Esther espera un niño; ella siente júbilo y alegría, aunque prefiere no compartirlo con nadie. Su primer pensamiento es hacia Jacques, el padre del niño. El relevo de generaciones adquiere mayor sentido al enterarnos de que han matado a Jacques en un combate ocurrido en la frontera con el lago de Tiberíades, el mismo día en que encuentra sin vida el cuerpo del pastor Yohanan, que había sido como un hermano para ella. Se intercalan distintas voces narrativas de tipo intradieгético y extradieгético cambios que influyen también en la perspectiva del relato. Se trata de una visión de los hechos que unas veces gira en torno a un yo y otras en torno al punto de vista de un narrador *escondido*:

*J'ai marché jusqu'à l'orée des champs. Entre les pommiers, j'ai vu briller l'étang et, sur la colline, de l'autre côté de la plaine, les maisons des Druzes (295).*

*Quand il n'y avait pas de travail dans les champs, Esther et Nora allaient apporter de la nourriture au berger, du côté des collines (299).*

Nuevamente, el narrador nos sitúa en unas coordenadas espacio-temporales, esta vez en Montreal, durante el invierno de 1966. Esta localización le ofrece al lector una perspectiva completa de la realidad. Como si se tratara de un diario, Esther rememora su infancia por analepsis. Nos encontramos ante un tipo de narración homodieгética con un narrador intradieгético que proyecta su mirada hacia el interior, dado que confiesa al lector sus sentimientos y pensamientos internos:

*Maintenant, au moment de m'en aller, c'est le visage de Tristan qui m'apparaît, son visage très doux, encore enfant, comme je l'ai vu dans la pénombre des marronniers, à Saint-Martin, le jour où nous avons commencé notre errance à travers les montagnes [...]. Maintenant, au moment de partir, je revois son visage, mais c'est de l'autre côté de ma vie, c'est l'adolescent qui m'irritait parce que je le rencontrais partout sur mon chemin [...]. C'est l'enfant à Saint-Martin, quand, rien n'avait été encore changé dans le cours du monde, et qu'on croyait encore tout possible, même s'il y avait la guerre autour de nous (313).*

Cierra el relato el capítulo dedicado a Elizabeth, madre de Esther. Ésta, como narrador intradieгético, nos ofrece la perspectiva de un yo que toma conciencia del pasado y del presente. Con mirada nostálgica, alterna y contrasta sus años de adolescente y los momentos que está viviendo en los años ochenta:

*Je voyais ce monde, je ne le connaissais pas. Je ne le reconnaissais pas. Tous ces gens qui allaient et venaient [...]. J'avance dans les rues de cette vile que je ne connais pas. C'est là que mon père et ma mère ont vécu toute leur jeunesse. J'ai vu le lycée où il enseignait l'histoire-gé (328-9).*

A partir del presente, presidido por la muerte de su madre, intenta revivir el pasado por rememoración, de tal forma que conduce al lector por los mismos lugares por los que transcurrió su infancia. Ese viaje físico le lleva a realizar un viaje interior en busca de algo que le haga entender la causa de tanto dolor que les ha tocado vivir, y que en su madurez ve reflejado en todo cuanto le rodea. La única respuesta es volver a empezar o seguir siendo errante hasta encontrar la forma de hacer desaparecer el origen del mal que aún sigue presente en la sociedad actual:

*Je ne savais pas ce que je cherchais, ce que je voulais voir. C'était comme une plaie au cœur, je voulais voir le mal, comprendre ce qui m'avait échappé, ce qui m'avait jetée vers un autre monde. Il me semble que si je trouvais la trace de ce mal, je pourrais enfin m'en aller, oublier, recommencer ma vie [...]. Enfin je pourrais voyager de nouveau, parler, découvrir des paysages et des visages, être dans le temps présent. J'ai peu de temps. Si je ne trouve pas où est le mal, j'aurai perdu ma vie et ma vérité. Je continuerai à être errante (334-5).*

Finaliza el capítulo con un nuevo cambio de narrador. Esta vez se trata de un narrador extradieгético que se aleja de la protagonista para recordar al lector momentos de su vida:

*Elle se sent envahir par la légèreté de l'air, par la brume lumineuse. La mer est entrée en elle, avec son ressassement, les éclats de la lumière réfractée. C'est l'heure où tout bascule, où tout se transforme. Il y a si longtemps qu'elle n'a*

*pas connu une telle paix, une telle dérive. Elle se souvenait, le pont du bateau, la nuit, quand il n'y avait plus de terre, ni de temps* (347).

En combinación con la naturaleza, en este caso concreto el mar, la luz y el aire, la protagonista encuentra finalmente la paz. En su memoria se agolpan las vivencias que le han marcado a lo largo de su vida, y que ahora siente que se alejan, lo cual significa una liberación para ella: «*Maintenant, tout cela s'éloigne*» (349).

En *Nous trois* el narrador describe un viaje al espacio con gran estrategia literaria, aunque no es el único viaje que se relata en la obra. Previamente, dos de los protagonistas, y por diferentes razones se desplazan a Marsella. Durante su estancia en la ciudad mediterránea se produce un terremoto, suceso hipotético del que se sirve el narrador para demostrar una vez más la minuciosa y detallada precisión con que describe los hechos.

Nos encontramos con un Echenoz novedoso, al incorporar a su lista de viajes uno espacial relatado con tanta precisión y detalle que muy bien podríamos imaginar que previamente lo hubiera llevado a la práctica.

El narrador introduce en algunos capítulos una forma novedosa de dirigirse al lector al confiar su papel a uno de los personajes. Utiliza por primera vez el pronombre *je*, que no necesariamente se corresponde con el papel de narrador intra-homodiegético, sino con el de un protagonista del relato. De esta forma logra despistar al lector, quien hasta bien avanzada la novela no descubrirá que se trata de DeMilo, que se presenta de forma esporádica en el relato.

El primer capítulo de la novela se inicia con la utilización de una primera persona que hace referencia al cielo y que da detalles del entorno en el que se encuentra el *je*, precisando la hora y el día de la semana; en ningún momento el narrador desvela su nombre: «*Je connais bien le ciel. Je m'y suis habitué. Toutes ses nuances terre d'ombre, tilleul, chair ou safran, je connais. Dans mon fauteuil, sur la terrasse, je l'examine. Il est midi. Le ciel est blanc. J'ai tout mon temps*» (7).

En el segundo capítulo el autor aparece como narrador extradiegético y, tras unas breves pinceladas sobre la geografía del norte de África, le conduce al lector hacia el lugar de residencia de Louis Meyer, que vive en una zona de París en la que los nombres de calles y plazas aluden a Tánger y Marruecos. El narrador introduce en escena al protagonista y nos adelanta algunos detalles sobre su casa, enseres y vida personal, antes de focalizar en los preparativos del viaje que ha planeado con motivo de su cumpleaños: unas cortas vacaciones en Marsella, alojado en casa de Nicole. A medida que avanza en el relato, el lector recibe información a través de las conversaciones telefónicas que mantiene el protagonista Meyer, de ahí que subrayemos la importancia que adquiere el teléfono para el narrador; es un instrumento en el que a veces delega para informar al lector, no solamente de la situación del momento, sino también del pasado:

*Absolument pas Victoria, bien sûr, crétin. Plus aucune signe d'elle depuis deux ans comme tu sais bien. Non, c'est Blondel à l'appareil qui rappelle à propos des vanes d'injection [...].*

*- Taché de vous joindre hier soir, dit Blondel, mais vous étiez déjà parti. On a réglé le problème pour le débit d'ergol, je crois. [...]. C'est Vuarcheix qui a trouvé l'idée [...], c'est-à-dire que je ne suis plus l'a dit-il. Tel que vous me voyez, je suis sur le départ. Oui reconnaît Blondel, votre congé, c'est vrai. J'avais oublié (17-8).*

Por otro lado, el narrador se sirve de la técnica cinematográfica para transmitir al lector la imagen y descripción de cualquier objeto con la máxima precisión. Iniciado el viaje hacia Marsella, el narrador focaliza la mirada en Meyer quien desde el aburrimiento va describiendo, sin escatimar detalles, cuanto ocurre en ese momento, de tal forma que logra trasladar al lector al lugar de los hechos, en este caso la autopista: «*Le trafic était comme d'habitude très dense et nerveux, quoique peut-être encore plus dense et nerveux que d'habitude, dès kilomètres se trouvaient par exemple échoués sur les bas-côtés une jolie proportion de véhicules accidentés*» (18).

El narrador informa al lector sobre las coordenadas espaciales en las que se encuentra el protagonista, una vez iniciado su viaje, para advertirnos de una incidencia en el trayecto, focalizando la atención en Meyer. El hilo de humo que advierte a lo lejos le conduce al lugar de los hechos, en el que se ha producido el incendio de un coche, suceso que describe con gran precisión. Nuevamente la técnica cinematográfica es la estrategia literaria utilizada por el narrador para no omitir detalles sobre los hechos que están ocurriendo:

*Trait vertical torsadé, tiré dans le ciel pâle, étroite colonne à chapiteau spiral: à sa base une Mercedes jaune était garée de travers sur le côté, à cheval sur la bande d'arrêt d'urgence. Du capot s'échappait ce flot de boue gazeuse dense dont quelques particules poisseuses, ersatz d'insectes écrasés, engluaient le pare-brise des voitures de passage (24).*

Esta incidencia, que aparentemente puede ser interpretada como irrelevante, dado el paréntesis o pausa que provoca en el desarrollo del relato, será uno de los eslabones que forme parte de la historia de los hechos y que el lector deberá tener presente para poder entender situaciones posteriores. A partir de este momento aparece en escena un nuevo personaje, sin que de él apenas se den detalles. El narrador prefiere omitir el nombre de la mujer que conduce el coche, para provocar mayor intriga y atención. El narrador, focalizado en Meyer, asigna a la mujer, con sarcasmo y originalidad, el nombre de Mercedes, por analogía con la marca del coche incendiado:

*Lorsqu'il imagine de se présenter, à toutes fins utiles d'indiquer au moins son prénom, la conductrice de l'ex-Mercedes jaune ne réagit que par un signe de tête automatique, sans décliner sa propre identité. D'accord, appelons-la Mercedes et n'en parlons plus (30).*

Otra de las estrategias muy utilizadas por el narrador para llenar los silencios es la incorporación de la radio, a través de la cual no solamente rompe con la monotonía, sino que aprovecha para hacer partícipe al lector de las noticias que en ese momento se retransmiten; gracias a ello consigue ralentizar el ritmo del relato. Se completa el capítulo quinto con descripciones de los alrededores de Marsella:

*L'entrée à Marseille présentait quelques longues pentes abruptes de part et d'autre de l'autoroute. Pentes garnies de barres locatives délavées, gros hôpital blême surplombant une pluie de pavillons crépis, mairies d'arrondissement préfabriquée, pas mal de jardins potagers et de parcelles constructibles. Quelques villas fin de siècle à terrasse et clochetons, reconverties en instituts d'action sociale à moins qu'en centres médico-psycho-pédagogiques (31-2).*

Cambiando de escenario, con la captación propia de una cámara, el narrador presenta a Meyer preocupado e inquieto ante la necesidad de tener que liberarse de la hermética mujer que, de forma casual, ha encontrado en el camino antes de llegar a casa de su amiga Nicole. A partir de este momento, el lector se siente atraído por una intriga que ocupa prácticamente todo el relato.

En el capítulo siete, el narrador rompe súbitamente con la trayectoria lineal del relato y, tras ubicarnos en la coordenada temporal, «*Neuf heures du matin, sonnerie du téléphone. Je décroche aussitôt [...]. Je le consolai du mieux que je pus, mais j'abrégéai*» (48), nos sorprende con la intervención de un *je* del que aún desconocemos su identidad.

Asimismo, en los capítulos siete y ocho, se produce una simultaneidad de hechos y un paralelismo entre DeMilo y Meyer. Para el primero, que está en París, son las nueve de la mañana: «*neuf heures du matin*» (48); para el segundo, que despierta en Marsella, son las diez de la mañana: «*dix heures du matin*» (51). Existe otro paralelismo relacionado con el lugar. En París, DeMilo sale a la terraza de su apartamento y observa el cielo: «*Je préférerais sortir sur ma terrasse et regarder le ciel, redevenu fort pâle*» (50). Meyer, mientras tanto, está en Marsella desayunando con Marion en la terraza; en un momento en que se encuentra solo, observa el mar: «*Meyer resta seul un moment sur la terrasse, considérant la mer*» (53).

De esta manera, el narrador va introduciendo dos historias paralelas, con inquietudes similares por parte de los protagonistas, aunque ocurran en lugares diferentes: París y Marsella. La coincidencia se establece incluso en su tipo de relación

con las mujeres; a ambos se les podría calificar de “coleccionistas” puesto que rara vez se evidencia un sentimiento más profundo que la superficialidad. El narrador va desgranando detalles, como si se tratara de las piezas de un rompecabezas a las que el lector debe prestar atención para estructurar el relato:

*Côté privé, pas mal de photographies de filles en ma compagnie, quelques fois sans ma compagnie, rarement en compagnie d'un tiers. Jacqueline, que je vois quand même plus souvent que les autres, était plus fréquemment représentée [...] Plusieurs photos de Lucie... (49-50).*

Al igual que luego hará Ferrer en *Je m'en vais*, Meyer fija la mirada en las mujeres que encuentra a su paso, con el único objetivo de identificar su perfume: «*c'est un jeu, chaque fois, d'identifier leur parfum*» (54) y relacionarlo con el tipo de mujer que lo lleva. Mezclado con el resto de los transeúntes, el protagonista -se ve arrastrado- hasta un centro comercial, donde de nuevo aflora en él la obsesión por los perfumes:

*...pas mal de monde, pas mal de femmes, donc pas mal de parfums mêlés –verts et les ambrés, les grands classiques et les petits bon marché, de la vanille au musc [...]. Meyer se remet à jouer comme tout à l'heure à les reconnaître, mais subitement il freine en traversant le sillage de l'un d'entre eux qu'il connaît. Qu'il a déjà croisé. Parmi les cinq ou six mille virages recensés d'un parfum sur une peau, celui-là seul, une fois, Meyer l'a rencontré. Il se retourne, il cherche du regard (59).*

Realiza una descripción detallada y minuciosa del terremoto ocurrido en Marsella y alrededores. No queda detalle por contar y comentar. Es tal la precisión, que parece que esté siendo transmitido en directo:

*Elle tremble un millier de fois par jour, de toute façon. Un peu partout. Plus souvent qu'à son tour près de la Méditerranée [...]. Donc, aux environs de la villa de Nicole, rois ou quatre alarmes domestiques ont dû se déclencher en même temps [...]. Deux grues dominant ce chantier ... l'une après l'autre se penchent vers le chantier comme deux grands éponymes échassiers buvant chacun son tour ou même point d'eau (61-2).*

El narrador se dirige al público-lector a través de intervenciones tales como: «regardez-moi ce personnage...» (51), «je suppose» (63), «Et notez bien que depuis que les choses ont commencé de trembler, neuf secondes seulement se sont écoulées. Notez» (66), e incluso varios *nous*, con el fin de recordarle que sigue en escena. Es muy apropiada la precisión del tiempo transcurrido desde que la tierra ha empezado a temblar, puesto que el narrador alarga el tiempo desmesuradamente, al querer realizar una descripción muy detallada del fenómeno, como si fuera una imagen captada a cámara lenta, o por varias cámaras, desde todos los ángulos. El narrador, ralentizando el ritmo del relato, retransmite paso a paso cada uno de los movimientos de la tierra y los efectos colaterales producidos por el terremoto. Existe una relación inversa entre el efecto de intriga generado en el lector y la lentitud en que es descrito el movimiento de la tierra y que a su vez está en contradicción con la rapidez con que realmente se produce dicho temblor:

*Maintenant, c'est toute la ville qui va trembler [...]. C'est sera de l'est, en force, que va revenir l'onde de choc, grosse vague souterraine droit sur le centre-ville, toboggan vivant qui soulève au passage les espaces verts et les avenues, les monuments, les bâtiments. Certains de ces bâtiments sont assez âgés, les boules de cuivre bondissent en bilboquet sur leurs vieilles rampes d'escalier; la vague passée, parfois ces bâtiments s'écroulent. Parfois ils s'écroulent par pâtés entiers* (68-9).

Al mismo tiempo, realiza algunas observaciones relacionadas con el terremoto, como las repercusiones negativas que pueden ejercer la angustia y el miedo en el ser humano: «Puis souvenez-vous que la détresse, l'effroi déforment notre conscience de la durée, que l'affolement ralentit le temps» (67). Consciente el narrador de la tensión a la que ha llevado al lector, decide cambiar de plano y entregar el testigo a Meyer: «Suivez-moi, dit Meyer» (75), «Suivez-moi, lui dit-il» (77).

Se produce un paralelismo entre el capítulo uno y el doce, al iniciarse ambos prácticamente con la misma frase: «Je connais bien le ciel» (7). «Connaissant le ciel comme je le connais» (86). Éste último contiene abundantes monólogos en primera

persona que no corresponden al autor, sino a otro yo, que se refiere a uno de los protagonistas, DeMilo, identidad que el lector desconoce aún.

El narrador nos informa del regreso de Meyer y Mercedes a París, así como del tipo de tráfico que encuentran en la autopista, de las inclemencias del tiempo y de las estrategias que utiliza Meyer, como sus recuerdos y las experiencias vividas, para combatir el aburrimiento que se ha apoderado de él, ante el hermetismo de Mercedes, que sigue inmersa en un silencio intrigante. De vez en cuando interviene el narrador para hacer alguna observación relativa a la vida privada de Meyer: «*Pas de demi-mesure dans la vie de cet homme, c'est tout émotion forte ou tout ennui*» (91).

A su llegada a París, el narrador realiza comentarios irónicos sobre el protagonista, cuando Mercedes le propone hacer una parada:

*Meyer devrait être content, Meyer devrait trouver la vie plus tiède, plus accueillante, il devrait la trouver plus coulante au lieu de se mettre dans des états pareils [...]. Nul doute que Meyer est très intimidé me je ne m'affole pas. Nous n'y sommes pas [...]. Nous avons le temps. Nous n'avancons toujours que par sursauts de quelques mètres* (94).

Una vez retomada la rutina diaria, el narrador traslada al lector a un marco diferente, el encuentro entre Meyer y Blondel. A través de la conversación que ambos mantienen se nos da a conocer que Louis Meyer es propuesto para formar parte de la tripulación que viajará al espacio, con el objetivo prioritario de poner en órbita un satélite que detecte seísmos. El narrador se vale de este encuentro para ir completando detalles sobre las características de los personajes. En este caso, el lector va configurando y completando el *curriculum vitae* de Meyer:

*Puis Meyer serait vraiment le sujet idéal, Polytechnicien, donc en situation militaire régulière, il saurait également superviser des expériences issues de champs scientifiques variés, chimique ou biologique, mécanique, médical; sans compter que le système de propulsion de l'orbiteur, silicate de carbone cent pour cent, relevait de sa spécialité dans les moteurs en céramique* (119).

Poco a poco, el narrador va introduciendo nuevos personajes en escena. Se trata ahora de Bégonhès, a quien le ha asignado el papel de comandante de vuelo y del que nos hace una breve descripción, que se va completando a medida que avanza el relato. Sin precisar la fecha exacta, se anuncia que el viaje al espacio tendrá lugar en función de la alineación de los planetas: «*Départ dans un mois pile, annonçait-il aussi trois heures plus tard, vous prendrez quoi? [...]. Blondel expliqua le choix de cette datte: l'alignement des planètes ouvrirait, d'ici pile un mois, la fenêtre de vingt heures dont on pourrait profiter*» (124-5).

Nuevamente se rompe con la dinámica del relato para iniciar el capítulo dieciocho con un tiempo en presente y un yo: «*Je connais bien Lucie, je m'y suis habituée*» (127), que de no haber prestado atención se podría pensar que quien habla es el yo-autor. Pero se trata de DeMilo, quien, como narrador intradieгético nos presenta a Blanche, a la que conoce desde tiempo atrás y de quien nos aporta datos: «*À table, comme je lui demandai par politesse –jamais pu le supporter- des nouvelles de Charles-Henri, Lucie me répondit très vite qu'il allait bien; puis, se reprenant sur un ton détaché, elle m'apprit qu'ils étaient séparés*» (128).

El narrador mantiene la intriga sobre la pareja DeMilo y Lucie. Se centra en dar detalles sobre los preparativos del viaje al espacio. Conocemos la identidad del civil que viajará al espacio con el resto de la tripulación; se trata de un diputado llamado Molino: «*- Et vous-même, Molino? – Paris, dit le civil. Le civil était peu causant dans son complet croisé. Une fois qu'il dit bonjour, enchanté, steak salade, Paris était le cinquième mot qu'on entendait de lui*» (133).

Incide el narrador, en el tedio que sienten los personajes, cuyo entrenamiento de cara al vuelo espacial está presidido por la monotonía y por las escasas posibilidades de distracción que se les ofrecen:

*Les jours passent tous pareils. Centrifugeuse au saut du lit, caisson l'après-midi, dans les moments libres un peu de culture physique ou d'orotron [...]. La peur*

*en soi n'est rien, dit-il, c'est la peur d'avoir peur qu'il faut éviter. C'est cette peur au carré, précise-t-il, qui vous anéantirait (143).*

Del relato lineal de los últimos capítulos, pasamos al capítulo veintitrés en el que el autor-narrador pasa a un segundo plano, cede su papel a DeMilo, quien narra en primera persona. Esto lleva al lector al desconcierto y sorpresa tras comprobar que el yo narrador-autor ha pasado al yo protagonista DeMilo, de quien hasta ahora no se sabía el nombre:

*Une heure plus tard, je les attendais au bas de l'échelle de coupée. DeMilo, s'exclama Blondel, c'est vraiment gentil d'être passé nous prendre. Il me présenta Meyer et Molino, dont j'avais entendu parler, pas très causants ni l'un ni l'autre (156).*

El narrador logra despertar en el lector la máxima intriga y suspense tras descubrir que la verdadera identidad de Mercedes, la persona con la que Meyer vivió la catástrofe del terremoto de Marsella es la doctora Lucie Blanche, con quien compartirá también viaje al espacio. Lleva al lector al punto más álgido de la intriga. Reconoce todos los recovecos del corazón de los tres protagonistas, sin desvelar nada hasta el final. Ahora bien, uno de los nudos de la intriga queda resuelto al presentar a Mercedes/Lucie Blanche no como una mujer fría y hermética, sino como una persona que tiene sentimientos, hasta el punto de llorar ante Meyer; es una manera de hacerla cercana al lector. Asimismo, despliega su imaginación para transmitir el comportamiento de los animales tras el despegue de la nave:

*Rencognées dans leurs compartiments, les autres bêtes supportaient le voyage tant bien que mal. Les pintades japonaises se tenaient coites dans un coin, serrées tête sous l'aile et les rats, cataleptiques, œil écarlate et poils immaculés, queue bien dans l'axe comme une épingle, avaient l'air de bijoux sous hypnose, broches d'hermine piquées de petits rubis (195).*

Nos hace partícipes de un acontecimiento nada frecuente en la realidad y no exento de emoción y tensión, como es el regreso a la tierra de una nave espacial. La

descripción avanza minuto a minuto, de tal forma que, a medida que la nave se acerca a la tierra, la tensión aumenta.

En el capítulo treinta está contado por dos narradores, haciendo referencia a dos acontecimientos separados por una elipsis de tiempo que suponemos amplia, sin que podamos llegar a precisar su duración. En la primera parte, el autor-narrador extradiegético focaliza en Meyer, quien recién llegado de Guayana, prepara su apartamento para acoger a Lucie. La narración, por tanto es heterodiegética. En la segunda parte, el narrador intradiegético DeMilo focaliza la atención en Lucie. Su narración heterodiegética relata que Lucie ya se ha instalado en casa de Meyer; sin embargo, la rutina se está apoderando de la relación, lo cual ofrece a DeMilo la posibilidad de relacionarse con ella. En la última frase, el relato se vuelve homodiegético, al protagonizarlo él mismo: «*Elle revient s'asseoir sur le canapé, pose le téléphone sur une case du damier, tout près d'elle, avant de composer ce numéro. Je décroche aussitôt*» (214).

Cierra el relato el narrador de forma circular; retoma el *je* intradiegético, que realiza una narración homodiegética. DeMilo realiza una serie de actividades paralelas a las que realizaba en el primer capítulo, antes de prepararse para su encuentro con Lucie, mientras su perro Titov parece sentirse gravemente enfermo: «*Titov hurle la mort*» (219); el malestar del perro, junto con la lluvia ocre que está cayendo al mismo tiempo, y que recuerda al color de la sangre, pueden entenderse como un mal augurio.

Es difícil calificar *Un an*. Bruno Blanckeman<sup>149</sup> afirma que se trata de una novela de aventuras cuyo argumento gira en torno a la huida de la protagonista femenina, capaz de atraer toda la atención por parte del lector y a quien el narrador coloca en diferentes escenarios y de la que poco a poco se va descubriendo su personalidad. En cualquier caso, el lector se mantiene en suspense durante su lectura, pues va descubriendo asombrado los pasos que da la protagonista.

---

<sup>149</sup> Blanckeman, Bruno (2000), *op. cit.*, p. 29.

Desde el punto de vista de la narración se trata de un relato heterodiegético. La huida de la protagonista confiere al relato una intriga que envuelve al lector en un ambiente de tristeza. El narrador extradiegético enmarca el relato en unas coordenadas espacio-temporales: «*Un matin de février [...] Gare Montparnasse...*» (7). Presenta a Victoire en el momento en que abandona París y sale huyendo para iniciar una nueva vida, no exenta de vicisitudes y dificultades que serán el motivo de su larga errancia y continuado vagabundear. Ya desde el inicio, el narrador enuncia, sin dar explicación, una causa motriz: una muerte extraña y aislada que carece de detalles, una muerte aparente que será la causa que suscite la huida de la protagonista.

Victoire se deja tambalear por su destino, se pone en manos del azar. A partir del momento en que decide huir, deja de tener residencia fija, acompañada la mayoría de las veces por el tedio mientras espera a que el tiempo pase y esclarezca los hechos. No hay tiempo de espera ni reflexión en la toma de decisiones por parte de la protagonista. Su entrada en escena es precipitada y acelerada, situación que augura y presagia una aventura que se contradice con el significado del nombre de la protagonista:

*Gare Montparnasse, où trois notes grises composent un thermostat, il gèle encore plus fort qu'ailleurs: l'antracite vernissé des quais, le béton fer brut des hauteurs et le métal perle des rapides pétrifient l'usager dans une ambiance de morgue. Comme surgis de tiroirs réfrigérés, une étiquette à l'orteil, ces convois glissent vers des tunnels qui vous tueront bientôt le tympan. Victoire chercha sur un écran le premier train capable de l'emmener au plus vite et plus loin possible (7-8).*

El narrador, a través de la focalización del espejo nos describe el perfil y algunos rasgos de la protagonista como si ya quisiera advertir del cambio y deterioro de su físico a partir de este momento: «*Puis elle s'examina dans le miroir: une jeune femme de vingt-six ans mince et nerveuse, d'aspect déterminé, regard vert offensif et sur ses gardes, cheveux noirs coiffés en casque mouvementé*» (9). Intercala de vez en cuando descripciones detalladas, ya sean de objetos o lugares, que llevan al lector a un mundo

real, obligándole así a abstraerse de cuanto le rodea para focalizar su mirada en ese punto concreto:

*Plus tard elle venait d'inspecter le pavillon en détail, d'ouvrir les penderies vides où s'entrechoquaient des citres et tiroirs pleins d'objets incomplets : albums photographiques désaffectés, clefs sans étiquette, cadenas sans clefs, manches d'accessoires et poignées de portes, tronçons de bougies, fragments de montants de lit, montre privée de sa grande aiguille. Sur des consoles se dressaient quelques chandeliers vides et lampes sans prises, ainsi que ce qu'on doit appeler un photophore, un soliflore, posés sur de napperons de canevas et de dentelle gâtée. Deux statuettes exotiques attestaient d'un passé colonial (20-1).*

Parece trazar dos pistas en dirección contraria. Por un lado está la trayectoria y ensamblaje de la trama que va *in crescendo*; y por otro, el itinerario que sigue la protagonista, una ruta que la lleva hacia “los infiernos”, hacia lo más bajo a lo que puede llegar una persona. Apenas lleva equipaje, lo que demuestra su premura por salir huyendo, aunque el narrador esconda otra intencionalidad que el lector no desvela hasta el final del relato. El escaso equipaje con el que Victoire finaliza su viaje es una prueba más para demostrar su estado físico y su deterioro:

*Elle disposa ses objets personnels –deux livres, un walk-man, un petit éléphant d'étain- sur une table de nuit près du lit. Mais elle dissimulerait son argent dans une armoire de l'autre chambre au fond d'un large tiroir contenant des draps pliés (22).*

Desde la mirada focalizadora de Louis-Philippe, descubrimos que Victoire no es sospechosa de la muerte de Félix, noticia que para el lector no supondrá desaceleración en su intriga, si bien al contrario consigue que la tensión se acentúe: «*Victoire n'était pas vraiment soupçonnée de la mort de Félix mais mieux valait, dans le doute, se tenir à carreaux. Rester à l'écart, se montrer le moins possible [...]. Louis-Philippe la tiendrait au courant de la suite des événements*» (31).

Consciente de la soledad que envuelve a la protagonista, parece como si el narrador quisiera compensarla y llenar ese vacío con la primera persona que se acerca a ella. Es el caso de Gérard, con quien mantiene una corta relación sentimental hasta que un día desaparece de su vida tras llevarse consigo prácticamente la totalidad del dinero del que dispone Victoire. Este hecho será el desencadenante que acelere la errancia y degradación de la protagonista:

*Encore un mois vint à passer puis ce fut la société des hommes qui se mit à lui manquer. Négligeant les conseils de Louis-Philippe qui ne s'était pas présenté, Victoire sortit plus fréquemment de chez elle et se montra [...]. Mais tout cela sans résultat: si quelques hommes chaque fois ne manquaient pas de l'aborder, jamais aucun d'eux ne faisait l'affaire. Elle dut attendre un beau soir, près du port, pour en trouver un (32-3).*

A medida que se avanza en la lectura, el narrador va depositando partículas de tiempo: «*elle y passerait trois mois*» (14), «*ces trois mois fixés*» (17), «*quelque trois semaines après son arrivée*» (28), «*Louis-Philippe reparut courant avril*» (36), «*Les trois mois de location, d'ailleurs, touchaient à leur fin avec l'hiver*» (44), que contribuyen a una mejor comprensión del relato.

Tras la presencia de Louis-Philippe en el relato, nos encontramos con dos focos de información; por un lado, la que nos llega desde París, lugar al que va y vuelve con frecuencia y, por otro, la que obtenemos a través del narrador extradiegético. Dos lugares opuestos: el norte, representado por París y el sur, representado por los Pirineos Atlánticos, unidos por el cordón umbilical de la información. En ocasiones aparece el pronombre *nous*, que el lector identifica en un primer momento con el propio autor, en función de narrador intradieético, pero según avanzamos en la lectura comprobamos que muy bien puede tratarse de un monólogo por parte de la protagonista. Es evidente que apariciones como ésta provocan en el lector cierta confusión:

*Au pire elle finirait toujours par décrocher quelque emploi de vendeuse ou de caissière, trouver quelque amant moins indélicat que Gérard [...], nous verrions. Nous n'étions pas pressée. Nous n'envisagerions de point vraiment*

*qu'en toute dernière extrémité. En attendant nous prîmes une chambre à l'hôtel Albizzia (46).*

El ritmo acelerado y de intriga en el que se van sucediendo los hechos es otra de las estrategias muy utilizadas por el narrador para dar dinamismo al relato. Unas veces es el propio narrador quien nos advierte de los acontecimientos y otras, es el lector quien los tiene que descubrir a través de los personajes:

*Faute de se résoudre encore à rejoindre une grande ville, elle continuait de choisir au hasard sur sa carte, souvent sur la foi du seul son de leur nom, des agglomérations mineures où elle tâchait toujours de se nourrir et s'abriter pour une ou deux nuits. Cela produirait une errance en dents de scie, pas très contrôlée (63).*

*Il y en eut d'autres e puis l'argent vint manquer vraiment, la vie se fit de plus en plus amère, l'apparence de Victoire commença de laisser vraiment à désirer (66).*

El narrador hace que Victoire continúe su trazado de ruta descendente, valiéndose de la utilización del *passé simple*: «*Gérard démarra puis on parcourut une douzaine de kilomètres et Gérard freina, rangea l'auto dans une entrée de voie privée, coupa le contact, éteignit les phares et se tourna vers la jeune femme*» (99). Para el lector es fácil seguir la trama dado que no existen saltos en el tiempo ni división en capítulos que puedan romper con la historia del relato. Los esporádicos encuentros de Louis-Philippe con Victoire le permiten tener información privilegiada sobre el paradero de Félix:

*L'affaire Félix était close, fit-il savoir, il ne fallait plus y penser. On avait finir par la classer en écartant toute responsabilité de Victoire. Bien que sa disparition eût d'abord intrigué, on n'avait qu'à peine envisagé de retenir quoi que ce fût contre elle. Pas de soupçon ni même de supposition: el pouvait maintenant rentrer à Paris (104).*

Concluye el relato con la vuelta de Victoire a París, en una acción simultánea a la huida de Louis-Philippe, que sólo llegamos a entender cuando leemos *Je m'en vais*.

En *Je m'en vais* empieza el relato con la misma frase que da título a la obra: «*Je m'en vais*». Un narrador extradiegético nos informa de la huida de Félix Ferrer, en el momento en que éste se lo comunica a su mujer: «*Ferrer se mit en marche vers la station Corentin-Celton située à six cents mètres. Vers neuf heures, un premier dimanche soir de janvier, la rame de métro se trouvait à peu près déserte*» (7).

A medida que avanzamos en el capítulo, el narrador va incorporando algún detalle sobre su itinerario urbano hacia el apartamento de Laurence, su nueva compañera: «*seul dans son manteau, Ferrer contourna l'église vers un numéro pair de la rue de l'Arcade*» (8).

Dando un salto en el tiempo, haciendo una elipsis de seis meses, el narrador nos informa que Ferrer emprende viaje a Montreal para, desde allí, trasladarse al Ártico. Recurriendo a la analepsis, el narrador precisa el día en que Ferrer abandona el domicilio conyugal, el 3 de enero, una de las escasas fechas exactas que aporta el narrador dado que no acostumbra a acotar el tiempo con tanta precisión. Es característico en el narrador hablar de períodos temporales poco precisos: «*début février*» «*la fin du mois de janvier*» (56). Alude frecuentemente al domingo como día aburrido en consonancia con el estado de ánimo que caracteriza a las personas en general durante ese día. No describe de forma lineal los viajes ni las acciones que ocupan el discurso, sino que va colocando a lo largo del relato hechos y personajes, dando saltos en el tiempo, de manera que origina un ritmo de vaivén que nos traslada del futuro al pasado y viceversa.

El relato del viaje al Polo Norte está intercalado con episodios anteriores de la vida del protagonista, no sólo en lo que respecta a su relación con las mujeres, sino también en su vida laboral. Presenta a los personajes unas veces como narrador extradiegético y otras, focalizando su mirada a través de otros. Es el caso de Delahaye, de quien conocemos su nombre completo a través de la conversación que mantiene su

mujer con Ferrer: «*Puis la veuve Delahaye qui avait, dit-elle beaucoup entendu parler de lui, Louis-Philippe vous aimait beaucoup, proposa impérativement à Ferrer de s'installer près d'elle au premier rang*» (70).

El tedio, el aburrimiento y el vacío que Ferrer padece en el Ártico no es diferente del que soporta en París. Aunque su estancia en el Ártico es corta, sus días parecen hacerse semanas, el tiempo se expande y se ralentiza: «*L'été boréal progressait. La nuit ne tombait jamais*» (55). La única referencia al tiempo es la consulta del reloj; el tiempo parece como si dejara de existir, se vaciara para convertirse en domingo, único día de la semana al que Ferrer hace referencia:

*Le reste du temps c'est dimanche, un perpétuel dimanche dont le silence de feutre ménage une distance entre les sons, les choses, les instants mêmes : la blancheur contracte l'espace et le froid ralentit le temps. Il y a de quoi s'engourdir dans la tiédeur amniotique du brise-glace* (36-7).

*Port Radium peut vraiment n'être pas marrant du tout, il ne s'y passe pas grand-chose, spécialement le dimanche où s'enchevêtrent étroitement, à leur plus haut degré d'efficacité, l'ennui, le silence et le froid* (96).

El narrador describe con ironía la manera en que Ferrer fracciona el tiempo para combatir el tedio que siente:

*Il y avait un moyen, cependant, pour combattre l'ennui: couper le temps comme un saucisson. Le diviser en tours [...], mais aussi en heures [...], en minutes [...], et même en secondes [...]. Bref, il suffit, comme en prison, de compter, de qualifier le temps de tut ce qu'on fait –repas, vidéo, mots croisés ou bandes dessinées– pour tuer l'ennui dans l'oeuf* (35).

Cambiar de lugar no supone para Ferrer cambiar de vida, es siempre el mismo ya sea en el Polo Norte o en París. Bajo este comportamiento y sensación de apatía que vive el protagonista subyace una crítica evidente, por parte del autor, hacia una sociedad industrializada, consumista y vacía, de la que el individuo es esclavo. El narrador elige contar los hechos y las peripecias desde el distanciamiento, lanza guiños cómplices al

lector al mismo tiempo que demuestra que es el dueño de la narración disponiéndolo a su antojo:

*Changeons un instant d'horizon, si vous le voulez bien, en compagnie de l'homme qui répond au nom de Baumgartner (86).*

*Mais ne serait-il pas temps que Ferrer se fixe un peu? Va-t-il éternellement collectionner ces aventures dérisoires dont il connaît d'avance l'issue, dont il ne s' imagine même plus comme avant que cette fois-ci sera la bonne? (127).*

*Personnellement je commence à en avoir un peu assez, de Baumgartner. Sa vie quotidienne est trop fastidieuse. À part vivre à l'hôtel, téléphoner tous els deux jours et visiter ce qui lui tombe sous la main, vraiment il ne fait pas grand-chose. Tout cela manque de ressort (189).*

*Continuons d'avancer, maintenant, accélérons (240).*

El narrador se explaya en la descripción del funeral de Delahaye, todo lo que rodea a este acontecimiento es aparentemente creíble, consigue engañar al lector, juega con él al despiste; incluso aprovecha para presentar un nuevo personaje, Baumgartner. A partir de este hecho, se produce la máxima intriga y tensión; los avatares y situaciones diseminados a lo largo del relato son el móvil suficiente para iniciar la trama. Esta estrategia del narrador que consiste en ir sembrando pistas, que a veces son engañosas, consigue acumular intriga, tensión y curiosidad en la forma de relatar los hechos hasta llevar al público-lector al desenlace, ejemplo fácilmente trasladable a las películas de Alfred Hitchcock. En este caso el narrador ha omitido expresamente un hecho clave y es el cambio de Delahaye/Baumgartner.

Al narrador le interesa resaltar el contraste, fácilmente trasladable a la vida real, entre el blanco de la banquisa y el negro del alquitrán. «*Le silence de Paris rappelait celui de la banquise, sauf que ce n'était plus la glace mais le goudron que le soleil faisait fondre superficiellement*» (113). Aunque son muchos los simbolismos que encierran estos dos colores, quizá el más extendido y generalizado sea asignar el blanco a la luz, a la vida y el negro a la muerte: «*Comme la banquise projetée par le sabord une*

*blancheur aveuglante et brutale qui investit la cabine intégralement.*» (35-6). El blanco que representa la vida puede ser tan intenso que también puede cegar: *blancheur aveuglante*. El juego de contrastes se completa con la contraposición establecida entre Baumgartner, como representante de la muerte y el Fiat blanco de su propiedad que utiliza en sus desplazamientos: «*Fiat blanche, véhicule simple sans option ni décoration, sans rien qui adhère aux vitres ni pende au rétroviseur*» (189). Este Fiat juega un papel importante en el desenlace de la trama, dado que la policía encuentra el número de la matrícula en un bolsillo del cadáver de Flétan. Esto permite el esclarecimiento del enigma que no corre a cargo de la policía, sino paradójicamente del protagonista.

Siguiendo esta interpretación, la banquisa del Polo Norte representaría vida para Ferrer, dado que, gracias a las obras allí encontradas, cree que puede recuperar el prestigio de su galería, dar un giro en su vida, renacer. Por otro lado, estaría el negro de la ciudad, que para el protagonista representa el deterioro, la muerte. Concretamente, su galería ha dejado de ser visitada, no hay venta, la galería de arte está en crisis. Ambos conceptos quedan enlazados en el camión frigorífico que conduce Flétan por el alquitrán de la ciudad: el mismo blanco de la banquisa, reciente todavía en la retina de Ferrer, se prolonga en el camión frigorífico en el que acabará muriendo Flétan, de manera que en este caso el blanco simboliza la muerte al igual que el Fiat blanco de Baumgartner.

El narrador vuelve a hacer referencia al contraste blanco-negro, cuando advierte que la enfermera de piel negra va vestida de blanco. En este caso, la combinación es un contraste salvador: «*C'est alors que la porte s'ouvrit sur une jeune femme, également vêtue de blanc mais à peau noire*» (164).

Es obligado mencionar el tratamiento que el narrador hace del diálogo que, sin ser presentado de forma tradicional, logra que el lector quede informado de cuanto se habla. Un ejemplo lo tenemos en la conversación que mantienen Flétan y Baumgartner, por medio de la cual se informa al lector del robo del material traído del Polo Norte.

Esta estrategia le sirve para abandonar su papel de narrador extradiegético y pasar al plano de espectador:

*Une qui lui téléphonerait dès le lendemain, par contre, c'est Martine Delahaye, la veuve de son assistant, que Ferrer avait rencontrée à l'église d'Alésia le jour des obsèques [...]. Est-ce que je pourrais quand même passer vous voir, histoire de prendre un verre, ça me ferait plaisir d'évoquer des souvenirs. Ça va être compliqué, ment Ferrer qui ne veut surtout pas imaginer la moindre histoire avec la veuve Delahaye, je reviens juste de voyage et je dois repartir très vite, là je ne vais pas trop avoir le temps (121-2).*

El narrador presenta de forma escalonada la serie de hechos negativos que le suceden a Ferrer aumentando de esta manera la tensión del relato. *Fallecimiento* de su asesor Delahaye, robo de las figuras, denuncia de éste, gestión del préstamo bancario, citación judicial para la solicitud de divorcio, falta de compañía femenina..., todo parece ponerse en contra del protagonista y, por si esto fuera poco, tensando más la cuerda, el narrador nos informa del infarto que sufre Félix Ferrer. Consigue de esta manera llegar al clímax de la tensión e intriga por desvelar tanto enredo y misterio. Incluye un episodio que hace creer al lector que se va a resolver el caso. Mientras Ferrer espera en la sala para el trámite del divorcio, está a punto de ver en una revista la foto de Delahaye, que no es otro que el actual Baumgartner, rodeando a una de sus famosas vecinas. Se trata de una auténtica escena de cine. Si Ferrer se fija en la foto, podrá comprobar que Delahaye no ha muerto. Sin embargo, no llega a verla, pues en ese momento es llamado para comparecer en el juicio. No hay duda de la destreza que tiene el narrador en manejar las situaciones de intriga.

No escapa la policía a la ridiculización que realiza el narrador al relatar la forma paródica en que lleva a cabo las pesquisas del robo denunciado. A la lentitud de la investigación se suma el hecho de que, una vez que la policía tiene localizado al autor del robo y asesinato de Flétan, en lugar de intervenir, avisa a Félix para que sea él quien resuelva el caso, después de llegar a un acuerdo con el chantajista Baumgartner.

Valiéndose de la entrada en vigor de la legislación vigente sobre la libre circulación de personas en los países europeos (los acuerdos de Schengen), el narrador prepara al lector para el posible amparo legal de Baumgartner, quien consigue llegar en su huida hasta San Sebastián, tras haber sido detectado en la frontera por la policía. Ahora bien, en lugar de ser atrapado por la policía, bien francesa, bien española, es Ferrer el que tiene que encargarse de ello. Se trata de un absurdo que sirve de crítica a la policía, pues es la víctima del robo quien tiene que encargarse del ladrón. Ferrer, el robado, busca a Delahaye, el delincuente, en San Sebastián. Una vez que se encuentran, Félix negocia con él la devolución de las piezas. El ladrón y asesino queda libre para iniciar una nueva vida, supuestamente en un país que no tenga tratado de extradición con Francia ni España.

El narrador va cerrando cada uno de los temas iniciados y esclareciendo hechos. Después de hacerle padecer tantos sinsabores, le compensa con mejoras en su status, su situación afectiva, sus negocios y su salud. Sin embargo, buscando un símil con el tiempo se le avecinan malos momentos a Ferrer: «*Climatiquement parlant, on est en droit de s'attendre au pire*» (246). El último día del año se le truncan sus planes de manera que se cierra el relato con un Ferrer vagando solo por París, dirigiéndose hacia la casa en la que vivió con Suzanne, su mujer; el reencuentro, sin embargo, no llega a producirse. El narrador cierra con la misma frase con la que inicia el relato: *Je m'en vais* (253). Una vez leído el relato llegamos a conocer que el tedio es uno de los detonadores del desplazamiento sugerido en el título y llevado a cabo por Félix cuando huye de la rutina que vive en su matrimonio.

De esta forma concluye el narrador el relato, engañosamente circular. La última frase nos devuelve al inicio, al mismo escenario de partida, aunque ello no signifique que exista la posibilidad de retorno, de volver a empezar. Ferrer sigue únicamente el impulso de la inercia, de la costumbre, sobrelleva su vida, su destino no tiene un camino trazado.

Es curioso que Echenoz utilice la figura del narrador como elemento mediador entre el personaje y el lector, siempre con fines cómico-paródicos. El distanciamiento que se produce respecto al personaje, al que se contempla con burla, a veces inmisericorde genera un efecto de nula empatía en el lector. Es esta una buena manera de introducir una mirada crítica de forma sutil por parte de Echenoz, mientras que esta mirada irónica está ausente en los relatos de Le Clézio donde el narrador presenta una relación empática con los personajes.

### **4.3. Análisis de la intertextualidad**

Una vez expuestas en el apartado correspondiente a la Introducción algunas de las diferentes aportaciones hechas sobre el controvertido concepto de intertextualidad y su aplicación al estudio de textos literarios, consideramos oportuno realizar un análisis de este concepto en las seis obras objeto de estudio. Por tratarse de textos literarios presentan numerosas interrelaciones no solamente entre las obras de cada autor entre sí, sino también con relación a otra serie de relatos, tanto literarios como no literarios.

Observamos en los seis libros una intertextualidad muy vinculada a la temática de los viajes que se plantean en los relatos, tanto con relación a los lugares que visitan los personajes, como a elementos *extratextuales* relacionados con el propio desplazamiento. Se mencionan culturas muy distanciadas en el tiempo y en el espacio, a la vez que el tiempo de la Historia hace referencia a hechos históricos ocurridos a lo largo de varios siglos, afectando de alguna manera a los protagonistas de los viajes relatados en las obras.

En la *extratextualidad* incluimos elementos culturales variados, relacionados con la música, el cine y otro tipo de manifestaciones artísticas, que adquieren sentido en cuanto que están estrechamente relacionadas con momentos concretos de los viajes, así como con las experiencias que viven los protagonistas tanto durante su trayecto como durante su estancia en los nuevos lugares.

<b>INTERTEXTUALIDAD</b>		
	<b>J.M.G. LE CLÉZIO</b>	<b>JEAN ECHENOZ</b>
<b>INTERTEXTUALIDAD ENDOLITERARIA</b>	Novelas	Novelas
	Textos clásicos latinos y griegos	
	Cuentos y Fábulas	
	Poemas	Poemas
<b>INTERTEXTUALIDAD EXOLITERARIA</b>	Mitología tratada de forma respetuosa	Mitología tratada de forma irónica
	Textos sagrados	Textos sagrados
	Libros didácticos	
	Libros sobre piratas	
	Libros de magia	
		Libros de arte
		Catálogos
	Libros Históricos y Antropológicos	
	Libros Geográficos y de viajes	Libros Geográficos y de viajes
	Artículos periodísticos	
	Revistas	Revistas
	Canciones populares	
	Planos y mapas	
Apuntes		
<b>INTERTEXTUALIDAD INTERNA O INTRATEXTUALIDAD</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Entre <i>Voyage à Rodrigues, Onitsha, Étoile errante</i> y otros libros del autor</li> <li>Entre diversos elementos presentes en los textos estudiados</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Entre <i>Un an y Je m'en vais</i></li> <li>Entre <i>Nous trois y Jérôme Lindon</i></li> </ul>
<b>EXTRATEXTUALIDAD</b>	Hechos históricos	Hechos históricos
	Personajes históricos	Personajes históricos
	Música	Música
	Fotografías	Fotografías
		Anuncios
		Cine
	Datos autobiográficos	
Marcas (muy pocas)	Marcas (numerosas)	

Fuente: Elaboración propia

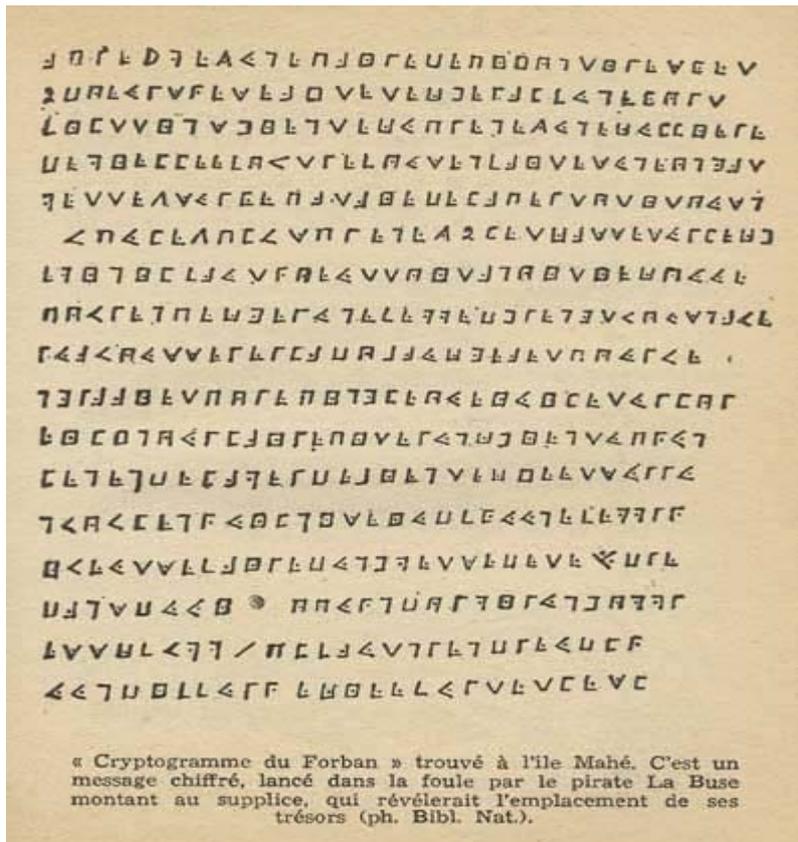
En *Voyage à Rodrigues* hay una abundante intertextualidad, que podemos clasificar, siguiendo a J.E. Martínez Fernández, en intertextualidad *endoliteraria*, puesto que hace alusión a otros autores; en intertextualidad *exoliteraria*, en cuanto que hace referencia a varios elementos que no son propiamente literarios, como mitos, artículos periodísticos, planos, mapas, cartas privadas y apuntes. Existe, asimismo, *intratextualidad*, también llamada *intertextualidad interna*, con otros libros publicados por el autor y entre varios elementos mencionados en el propio *journal*; y *extratextualidad*, en cuanto que se mencionan personajes, hechos históricos, así como por la presencia de contenidos de carácter autobiográfico.

El narrador ha escogido cuidadosamente cada elemento que permite al lector establecer relaciones intertextuales teniendo siempre presente el tema central de la obra: la búsqueda de un tesoro pirata que protagoniza el abuelo del narrador. Esta búsqueda desencadena en el protagonista un viaje interior y numerosos desplazamientos al lugar donde cree que se esconde el tesoro. Esta historia personal del abuelo le supone al narrador un viaje interior y justifica el desplazamiento que realiza éste siguiendo los pasos de su antepasado, con el objetivo de reconstruir las experiencias que éste vivió en la isla, al mismo tiempo que intenta entender la motivación que impulsó a su abuelo a insistir en una búsqueda infructuosa.

El elemento que desencadena el viaje del narrador, nieto del protagonista, es el hallazgo de una documentación que denominamos *los papeles del abuelo*, que durante muchos años ha permanecido custodiada por su padre, dentro de un clasificador de cartón atado con un cordel, bajo el título *papiers sans valeur*, escrito por una tía del narrador. Estos papeles despiertan en el nieto un interés especial por descubrir la auténtica transcendencia de su contenido: «*Je pense à tout ce qui a alimenté mon rêve: ce drôle de bagage, lourd comme une maison, chargé de mots et de signes, une nébuleuse d'idées, d'images, d'amorces, et tout cela contenu dans ce vieux classeur de carton...*» (124).

Entre ellos se encuentran «*les documents relatifs au trésor, tous ces plans, ces cartes, ces feuillets écrits de cette écriture fine et appliquée dans laquelle il me semblait reconnaître ma propre écriture*» (142-3), es decir, todo lo relacionado con el objetivo que el abuelo se había propuesto de rastrear la isla Rodrigues en busca del tesoro.

El narrador siente una especial emoción y una gran curiosidad ante estos documentos escritos por el padre de su padre, llenos de anotaciones cuyo contenido refleja el fruto del esfuerzo que realiza el abuelo por desentrañar el entorno tanto terrestre como aéreo. Todo ello motivado por sus lecturas y por la intuición de que en isla Rodrigues pudiera haber sido enterrado un tesoro, a partir de un documento críptico, escrito supuestamente por el pirata Olivier le Vasseur, conocido como La Buse. El reto del abuelo es descifrar el criptograma y llegar a encontrar el tesoro.



Fuente: [www.pirates-corsaires.com](http://www.pirates-corsaires.com)

Todos estos documentos hacen reflexionar al protagonista acerca de la verdadera personalidad de su antepasado, sobre el valor de sus investigaciones, así como sobre el verdadero fin de su búsqueda, de manera que sus reflexiones y las anotaciones referidas a sus investigaciones son la verdadera motivación que lleva al escritor a seguir los pasos del abuelo y a recorrer la isla, en un intento de llegar a percibir el fondo de sus pensamientos y sus anhelos, al mismo tiempo que reconoce los lugares que su ancestro recorrió y marcó.

Con la finalidad de que el lector perciba la dificultad de este trabajo, y la magnitud de la obra de su predecesor, el narrador transcribe una parte de las anotaciones del abuelo, que son difíciles de comprender, si no se cuenta con algunas claves, como el conocimiento de la escritura cuneiforme o libros antiguos de magia como *Les clavicules de Salomon*.<sup>150</sup> Para el abuelo supone un reto enfrentarse a los mapas y planos de los piratas e intentar descifrar los mensajes que contienen. En un intento de emularlos, inventa su propio lenguaje, con su propio vocabulario y sus particulares reglas de gramática, lo que provoca el asombro y la admiración de su nieto:

*Il invente aussi une langue, une véritable langue avec ses mots, ses règles de grammaire, son alphabet, sa symbolique, une langue pour rêver plus que pour parler, une langue pour s'adresser au monde étrange dans lequel il a choisi de vivre. Cette langue-là n'est pas pour parler à ses contemporains [...]. C'est une langue pour parler au temps passé, pour s'adresser aux ombres, au monde à jamais disparu (103-4).*

En una época en la que es moneda corriente traficar con documentos falsos que gente sin escrúpulos hace circular como si fueran auténticos fragmentos de cartas, de planos o de documentos originales, realizados por piratas, el abuelo sabe distinguir perfectamente cuáles son auténticos y cuáles falsos:

---

<sup>150</sup> *Clavicules*, diminutivo de claves. Se trata de un antiguo libro de magia atribuido a Salomón, que se ha transmitido de generación en generación.

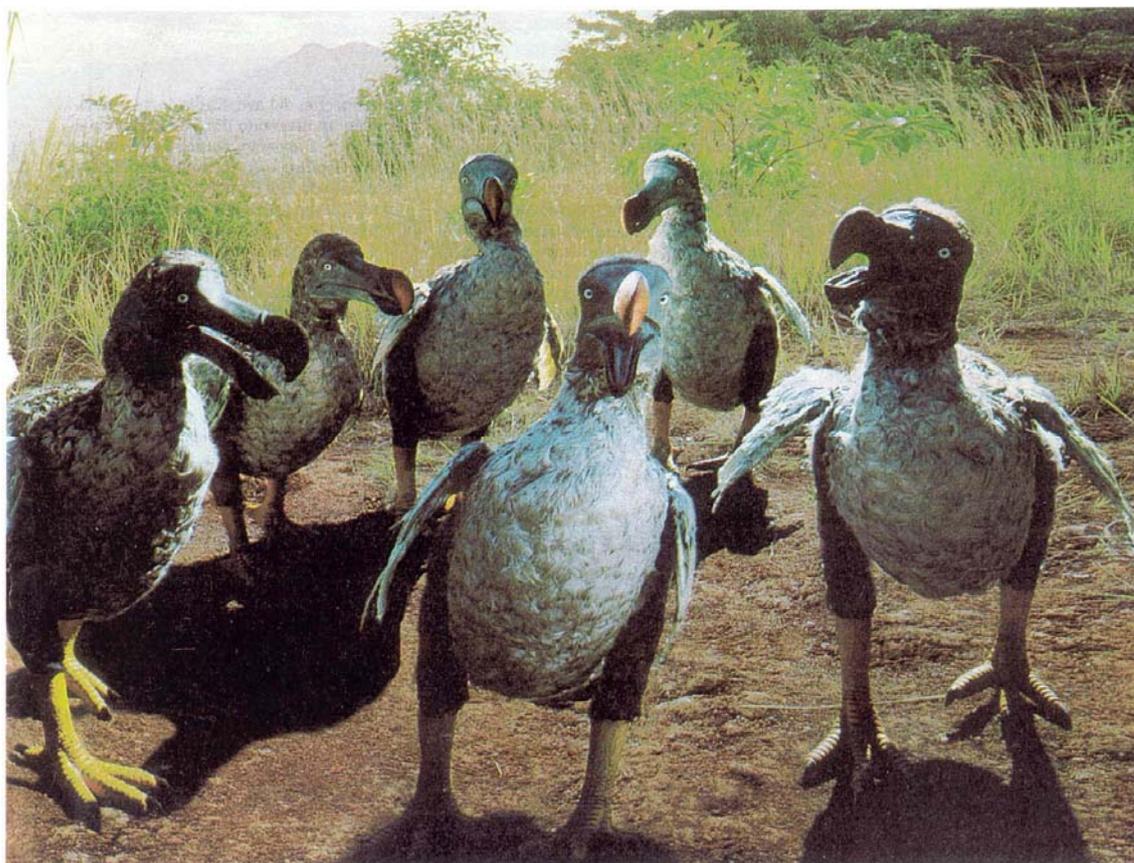
*C'est le cas de cette carte cryptographique que mon grand-père inclut dans ses documents, mais qu'il s'abstient de commenter, sans doute parce qu'il ne peut guère croire à ces signes farfelus: chien turc, chien ayant la patte levée et la tête tournée vers le sud, ou derrière cette roche à l'est la forme d'un ours sans queue, ou encore, cette oreille gauche, ces deux sabots de cheval, cette tête de serpent, qui doivent apparaître sur des roches parmi les poinçons, les cercles, les S et les tracés d'angles (105).*

Aparte de los documentos falsos de este tipo, abundan las obras que inspiraron al abuelo en su búsqueda. El narrador supone que su antecesor habría leído la descripción que sobre la isla había realizado el primer colono que llegó a isla Rodrigues, François Leguat, en 1690, así como el diario que escribió Pingré<sup>151</sup> a mediados del siglo XVIII, en el cual menciona un lugar muy parecido al elegido por el abuelo para buscar el tesoro:

*Mon grand-père avait sans doute lu ces lignes de Pingré, écrites d'une longue écriture penchée sur un vieux cahier relié conservé à la bibliothèque Carnegie de Curepipe. Cet "Enfoncement des Grandes Pierres à Chaux" évoque l'endroit de la côte où la mer bat les rochers que mentionnent les papiers de la chasse au trésor (29).*

---

<sup>151</sup> El Abate Pingré es conocido en el mundo ornitológico porque vio y describió el último *dodo solitario* de Rodrigues, un ave que se extinguió a raíz de la llegada del hombre a estas islas. El propio J.M.G. Le Clézio menciona la extinción de estos pájaros: «*Ce sont les rats et les hommes qui ont éteint l'espèce du dronte, le fameux dodo de Maurice (et de Rodrigues). Les hommes en tuant l'oiseau, les rats en mangeant les œufs*» p.136.



Reconstrucción del dodo llevada a cabo por Harri Kallio a partir del cuadro pintado por Roelandt Severy en 1626, "El dodo de Edward", y del esqueleto de esta ave conservado en el Museo de Historia Natural de Londres.

Fuente: *El país semanal*, nº 1467. Noviembre 2004.

El narrador nos remite a los primeros tiempos de colonización de la isla, es decir, nos hace partícipes de la historia de estas tierras a las que tan estrechamente ligada está la familia Le Clézio. Desde que el primer Le Clézio se instaló en isla Mauricio, en tiempos de la Revolución Francesa, tanto él como sus descendientes han pertenecido a la sociedad colonial de las islas, si bien el escritor<sup>152</sup> ha defendido siempre

---

<sup>152</sup> Payot, Marianne (2004): *Le Clézio-Maalouf: un air de famille*, entretien paru sur L'Express Livres, edición digital. «*Je m'enorgueillis peut-être à tort, mais la plupart des membres de ma famille, qui*

que su familia no participó en los abusos de que fue objeto la sociedad nativa; por el contrario, ejercieron, en general, oficios relacionados con la medicina y la jurisprudencia.

El propio buscador del tesoro era juez, y desarrollaba su búsqueda en períodos de vacaciones. Un cronista inglés, North-Coombes, se refiere a él en cuanto al trabajo que lleva a cabo como magistrado en la isla Rodrigues: «*les séjours de mon grand-père ne furent marqués d'aucun événement d'importance, sinon qu'il eut à juger un parricide et qu'il en fut très ennuyé, préférant faire transférer l'assassin à Maurice plutôt que d'avoir à rendre une sentence*» (59).

Son abundantes los relatos de piratas que, sin duda, conoce el abuelo igual que su nieto. Su lectura hace que el abuelo relacione la información que le proporcionan con la posibilidad de que el tesoro de alguno de los piratas pueda estar escondido en isla Rodrigues.

Una de las obras que maneja es *History of Pyrates* de Charles Johnson<sup>153</sup>, publicada en 1724, donde cuenta la historia del pirata Avery, «*qui avait en son temps la réputation d'être devenu un "petit roi", avait capturé le vaisseau du Grand Moghol qui se rendait à La Mecque avec sa suite*» (42). De camino hacia Madagascar, abandonó el barco con la tripulación y sin duda su tesoro, en alguna isla antes de trasladarse a vivir a Boston.

El abuelo tiene muy presentes, como ocurre en la actualidad con estudiosos, curiosos y aventureros, las andanzas del pirata Olivier Le Vasseur, conocido como La Buse, que antes de ser ahorcado en la isla de Reunión, en 1730, lanzó el plano del escondite de su tesoro a la multitud que estaba contemplando su ejecución. Por su parte, H. De Langle, capitán del *Conquérant*, firma un dibujo en el que figura una isla que bien puede ser Rodrigues.

---

*étaient juges ou médecins, n'ont participé à aucun mauvais traitement, que ce soit à Maurice, où l'on a pratiqué le trafic d'esclaves, le travail forcé dans les plantations, ou en Afrique*», pp.1-5.

<sup>153</sup> Es desconocida la identidad de Charles Johnson, lo cual ha dado pie a que algunos investigadores piensen que es un pseudónimo de Daniel Defoe, el autor de *Robinson Crusoe*.

También es conocida la carta que Nageon de l'Estang escribe a su hermano, donde le anuncia que de servir al rey ha pasado a servir al corsario Lemoine, que fue hecho prisionero y murió en Mauricio. El abuelo considera probable que escondiera su tesoro en Rodrigues: *«Ce qui l'attire d'abord, ce sont les documents de Nageon de l'Estang, la lettre du 20 Floréal an IX que le marin adresse avant de mourir à son frère Étienne, [...] qui fut emprisonné et mourut à Maurice»* (105).

Asimismo, en el plano enviado por Basset a Savy para agradecerle que le hubiera escondido cuando era perseguido por los ingleses, el abuelo ve las características de isla Rodrigues:

*C'est ce plan, ou plutôt cette grille, où figurent un ruisseau coulant du sud vers le nord, et le tracé d'une côte marécageuse où «marné la mer», qui fut l'amorce véritable de la recherche passionnée de mon grand-père, parce qu'il montrait la présence d'une intelligence (la géométrie comme premier langage) et d'une volonté humaine, auxquelles il pouvait lui-même se mesurer, ce qui valait mieux que le hasard haïssable* (105-6).

Las elucubraciones que el autor-narrador lleva a cabo para intentar reconstruir el pensamiento de su abuelo en cuanto a la búsqueda del tesoro pirata, le permiten mostrar sus conocimientos sobre el mundo de los corsarios, lo que confirma que se ha documentado ampliamente y que tiene una vasta cultura en todo lo relacionado con el mar: *«La mer qui l'a attiré: j'imagine que c'est d'abord dans les livres qu'il l'a rencontrée, dans les récits extraordinaires des navigateurs qui se trouvaient dans la bibliothèque de son père, et qu'il a dû lire, comme moi, dès l'enfance»* (53).

Menciona un gran número de piratas, de cuyas andanzas, en ocasiones, ofrece un pequeño resumen: Avery, Basset, Camden, Thomas Condent, Cochlyn, Joseph Cornelius, Coydon, Eduard Davis, Edward England, John Plantain, Pirre Lemoine d'Iberville, Bernardin Nageon de l'Estang, Olivier Le Vasseur, conocido como La Buse, Taylor, Thomas Tew. Incluso lanza la idea romántica de que su abuelo ha sido elegido por los piratas: *«Ici, à l'entrée du ravin, il est encore, guetteur éternel, sans le savoir le*

*gardien que le Corsaire a choisi pour veiller sur son domaine, pour l'aimer et l'interdire à jamais» (99).*

El narrador da por seguro que su abuelo manejó mapas y textos escritos por algunos piratas, y que había leído los relatos de numerosos navegantes que habían surcado las aguas de todo el mundo «à la recherche de terres nouvelles, d'îles inconnues, au péril de leur vie, et dont leur vie n'avait de sens que par l'aventure» (54). Los más conocidos son Cook y Magallanes; la enumeración se completa con Dumont d'Urville, Bougainville, Jacob de Buccquoy, D'Après de Manneville, l'Abbé Rochon, Ohier de Grandpré, Mahé de la Bourdonnais y Lislet Geoffroy. La lista de nombres, que pone en evidencia la extensa cultura del narrador, adquiere sentido porque, por un lado, nos permite imaginar cómo pudo nacer en el abuelo la idea de emprender su particular búsqueda, al querer emular quizá a aquellos aventureros que, sin duda, admiraba; por otro lado, con la enumeración de nombres, el nieto contribuye a equiparar a su abuelo con estos aventureros, aunque a un nivel más modesto.

E. Bernard sitúa el tesoro de los piratas del Océano Índico en la isla Frégate, de las Seychelles, como explica en un artículo titulado *Voyage à l'île aux Frégates* y publicado por el *Keepsake mauricien* de 1839. El abuelo, por su parte, escribe dos artículos. El primero de ellos, en 1908, lo publica en forma de pequeño fascículo. Impreso en Mauricio y titulado *Documents relatifs au trésor de Rodrigues*, está destinado a quienes le habían animado en su búsqueda, aunque confiesa que cree que el tesoro no está allí, pues el escondite que él ha descubierto está vacío. Aun así, no se desanima y persiste en su rastreo. El hecho de no cejar en el empeño y persistir durante treinta años en un trabajo que se rebeló infructuoso, nos traslada al mito de Sísifo, que fue castigado por los dioses a empujar repetidamente una roca hasta la cima de una montaña, desde donde volvía a caer por su propio peso. En 1914, el abuelo escribe el segundo artículo, *Aperçu historique*, ilustrado con fotografías del desfiladero, y donde se incluye una en la que se le ve a él.

Un hecho histórico de capital importancia, y que menciona el narrador, ha sido la conexión de Oriente y Occidente por medio de grandes rutas comerciales explotadas por:

*La Compagnie des Pays lointains pour la Hollande (fondée en 1595 à Amsterdam); la Compagnie des Marchands trafiquants aux Indes orientales pour l'Angleterre (fondée en 1600) et la Compagnie des Indes orientales pour la France (fondée par Colbert en 1664) (44).*

Los barcos que realizaban estas rutas, al servicio de las grandes compañías comerciales, surcaban las aguas cargados de mercancías exóticas, lo que atrajo a numerosos piratas que encontraban refugio en las islas e islotes situadas en el Océano Índico. Entre éstas se hallaban las islas Mascareñas: Reunión, Mauricio y Rodrigues.

Estas grandes compañías comerciales dominaban el comercio marítimo lejano con todos los países situados al otro lado del Cabo de Buena Esperanza, una vez que los portugueses inauguraron esta ruta marítima. Se encargaron de establecer relaciones comerciales entre Europa, África, India, China y el Nuevo Mundo, basándose sobre todo en la importación de especias, algodón y porcelanas, al mismo tiempo que, por un lado, desempeñaban un papel fundamental en la creación y multiplicación de relaciones intelectuales y artísticas entre los diversos continentes; mientras que, por otro lado, su competencia derivaba en disputas a menudo armadas:

*Ces formidables compagnies marchandes qui ont été les premiers véritables agents de la colonisation européenne, et qui ont ouvert la route de l'Orient, d'abord par des échanges pacifiques, puis par la violence armée, divisant d'immenses territoires, des océans, répartissant entre elles cette moitié du monde (44).*

El abuelo del narrador, debido a su empeño en buscar un tesoro que él supone escondido en isla Rodrigues, enlaza directamente con estos tiempos históricos en que piratas y comerciantes (representantes de una Europa que dominaba el mundo) rivalizaban en los mares. Es una manera de transportarse a un momento en el que se

vivían auténticas aventuras, muy diferentes de la realidad cotidiana que al abuelo le tocaba vivir.

A medio camino entre piratería e ideal romántico podríamos situar la aventura llevada a cabo por Misson y Caraccioli en la costa de la isla de Madagascar, donde proclamaron la utópica República de Libertalia<sup>154</sup>, con un régimen democrático que se adelantaba a cualquier otro conocido. Todos los ciudadanos, fuera cual fuera su origen y procedencia, tenían los mismos derechos, y su principal fuente de financiación era la piratería ejercida con una idea justiciera. Misson estaba al frente de un barco que en lugar de llevar la bandera pirata, portaba una bandera blanca y azul en la que se podía leer: *Pro deo et libertate*. El escritor considera que su abuelo pudo haber establecido en su mente un paralelismo entre la legendaria Libertalia y el pequeño terreno en el que buscaba el tesoro del pirata:

*Mon grand-père, dans ce silence sidéral de l'Anse aux Anglais, séparé du reste du monde comme un naufragé, n'a-t-il pas rêvé de cet État fabuleux, installé si brièvement sur la côte de Madagascar, cette cité évangélique où se rencontraient les hommes venus de tous les horizons? [...] Il me semble qu'il y a quelque chose de cette chimère ici, dans la solitude de l'Anse aux Anglais. Comme si la quête de mon grand-père avait été, comme pour Misson, celle d'un lieu où l'on peut réaliser ses rêves (140-1).*

Incluso lleva más lejos la comparación entre el abuelo y Misson, cuando establece un paralelismo entre el final de Libertalia y el de la quimérica búsqueda de su ancestro: *«Le monde est dans votre coeur alors, sa douleur vous réveille de votre rêve et, comme le capitaine Misson, vous découvrez que la terre même où vous avez voulu créer votre royaume vous expulse et vous jette à la mer» (141).*

---

<sup>154</sup> Algunos historiadores ponen en duda la existencia de Libertalia, también conocida como Libertatia o «República de los Mares». Sea real o imaginaria, Libertalia se organiza como una auténtica democracia durante unos veinticinco años, entre los siglos XVII y XVIII. Teniendo como base la piratería, sus habitantes compartían todas las riquezas y tomaban las decisiones en conjunto. Incluso crearon su propio lenguaje, una especie de esperanto. En cualquier caso, de mayor o menor tamaño y de más o menos duración en el tiempo, parece que era frecuente en la época que muchos piratas vivieran en colonias de funcionamiento democrático.

La apasionada búsqueda del tesoro que lleva a cabo el abuelo es comparable a la que han protagonizado numerosas personas a lo largo de la historia, como Lord Lindsay, que busca los restos de un barco hundido entre las islas Mauricio y Ambre; la diferencia es que la del abuelo dura más de treinta años, mientras que Lord Lindsay abandonó su búsqueda para instalarse en la isla de Ambre, donde construyó un observatorio astronómico.

Menciona a Giovanni Virginio Schiaparelli (1835-1910), un astrónomo italiano, director del observatorio de Milán, que dedicó veinte años a observar Marte, de manera que pudo establecer con exactitud su eje de rotación y advertir en la superficie del planeta lo que denominó «canales». Le Clézio lo menciona en relación con el aspecto que l'Anse aux Anglais presenta en los planos del abuelo:

*L'Anse aux Anglais n'est pas une terre pour les hommes. Sur les plans de mon grand-père, elle ressemble plutôt à une vue de la planète Mars, ocre rouge, désertique, sillonnée de méridiens de rêve, avec des taches d'humidité incompréhensibles, mouvantes, et le cours indécis de la rivière Roseaux pareil aux canaux que croyait voir jadis l'astronome Schiaparelli (83).*

El mito del hombre en búsqueda de un hipotético tesoro se remonta en literatura a tiempos tan remotos como los de la Grecia antigua. Por ello, el narrador realiza una mención explícita a Jasón y los Argonautas<sup>155</sup>, pues establece una relación de juego de diferencias, por supuesto, pero también especular entre el abuelo buscador del tesoro del pirata y Jasón buscador del Toisón de Oro. Con esta comparación, el narrador concede al abuelo cierta dimensión mítica y la parcela de inmortalidad que cree que le corresponde.

Hay que tener en cuenta que el abuelo vive, junto con su familia, en isla Mauricio; el hecho de centrar su investigación en isla Rodrigues le supone una serie de viajes en su propio barco, para salvar la distancia de unos 600 km. hacia el este que

---

<sup>155</sup> J.M.G. Le Clézio aclara que sigue la versión escrita por Valerius Flaccus (s. I d. C.), que relató el mito de Jasón y los Argonautas en ocho libros, configurando una epopeya titulada *Argonáutica*.

separa ambas islas. La comparación con Jasón es inevitable. El paralelismo se amplía al comparar isla Rodrigues con Cólquide y el navío *Argo* con el *Segunder*, el barco del abuelo. La gran diferencia es que Jasón llegó a alcanzar el vellocino de oro, mientras que el abuelo no consiguió encontrar el tesoro del pirata, si bien son comparables los esfuerzos que ambos llevaron a cabo en busca de sendos tesoros.

El juego especular se complica cuando el escritor compara al pirata con el dragón que impide que nadie se acerque al vellocino de oro. Jasón, sin embargo, consigue vencerlo; por el contrario, el abuelo no consigue descifrar el mensaje críptico del pirata. Se crea un nexo de intertextualidad interna entre esta referencia que compara a Jasón con el abuelo y la mención a la Constelación llamada el Navío de Argos, que cada noche se despliega en el cielo de la isla, quedando a la vista del abuelo el espectáculo de la quilla del navío *Argo*, acompañada, entre otras, por las estrellas Canope y Miaplacidus, que parece que navega desde Sirius a la Cruz del Sur, como invitando al abuelo a proseguir su búsqueda:

*La plus belle constellation de l'univers, et je ne peux m'empêcher de rêver au regard de mon grand-père, dans le creux minuscule de son Anse aux Anglais, qui cherchait peut-être en elle, chaque nuit, à l'issue de ces journées torrides et vaines, comme l'apaisement de ses désirs insatisfaits et le courage d'aller plus loin dans la poursuite de sa chimère* (69).

Más adelante, el narrador nos remite de nuevo a la mitología clásica griega con el fin de establecer una comparación entre la puerta del Hades y la entrada al desfiladero donde el abuelo lleva a cabo la búsqueda del tesoro. Es como si comparase estas tierras con un mundo irreal, paradisíaco, en el que su abuelo desconecta del mundo material que lo rodea, para entrar en el mundo de sus ensoñaciones: «...*on est libre de penser à autre chose, d'oublier*» (101).

Como la puerta del Hades, el desfiladero representa también el límite entre la vida y la muerte, de tal manera que el narrador se siente transportado a un mundo sobrenatural donde reside el abuelo. A esta sensación contribuye el entorno del

desfiladero, tanto por los elementos físicos (rocas, vegetación) como por los sonidos que lo invaden (el rumor del mar, el viento, los gritos de los niños), así como por las inconfundibles huellas que ha dejado el abuelo como consecuencia de su labor rastreadora (agujeros rellenos, marcas de golpes en la roca...):

*Ces traces de coups, ces anciens trous comblés, ces tranchées, ces sondages m'émeuvent comme s'il s'agissait de ruines. [...] En suivant ces traces pas à pas, j'ai la sensation de remonter le cours du temps, de renverser l'ordre mortel. [...] Il y a la mort ici, dans le fond de ce ravin. Eau morte, pierres brûlées, schistes pourris, buissons d'épines qui ferment le passage: le ravin ressemble à la porte de l'Hadès. Dans la vallée, on entend le bruit de la mer, le vent, les cris des enfants au loin... (101).*

De tal manera siente que se encuentra a las puertas de un mundo sobrenatural, que tiene la sensación de que el abuelo está junto a él: «*Il me semble que je suis enfin parvenu tout près de celui que je cherche, si près que j'entends le son de sa voix, le bruit de ses pas, que je sens son regard, son souffle*» (102).

De nuevo el narrador hace alusión a la mitología clásica cuando se refiere a la lluvia de oro, plasmada en numerosos cuadros y grabados a lo largo de la historia. Ello le permite realizar una reflexión sobre los tesoros de los piratas, considerando que no existen realmente, sino que perviven en la imaginación y en los sueños de quienes desean encontrarlos:

*Mais le butin des anciens navigateurs ne peut pas exister. Il est plutôt un désir, un feu, une poudre d'or, l'éclat insoutenable de lumière contenue dans une cachette qu'on n'ouvre jamais. C'est le désir des hommes qui fait brûler les feux des trésors (137).*

La intertextualidad lectora nos hace relacionar el *poudre d'or* con un pasaje de la mitología clásica en que Zeus se transforma en un brillante polvo de oro para fecundar a Dánae, de la que estaba enamorado y que había sido encerrada por su padre en una fortaleza. El polvo de oro representa la riqueza y el poder que abre todas las puertas y

que atrae poderosamente a las personas. La posesión del codiciado oro, ha servido muchas veces para justificar atropellos de todo tipo. Uno de los términos de Isla Mauricio se denomina Poudre d'Or, lo que evoca épocas en que piratas y tesoros escondidos eran abundantes en estas islas.

Otro mito relacionado con este preciado metal es el de Eldorado. El afán del abuelo de encontrar un tesoro que nadie sabe si realmente está escondido en la isla, nos lleva a pensar en todos aquellos que llegaron a América del Sur en busca de la mítica ciudad dorada, atraídos por una leyenda que se mantuvo hasta el siglo XIX, y que dio lugar a que numerosos viajeros se desplazaran desde Europa a América, con la secreta ilusión de hallar el soñado lugar:

*Aller à la recherche de ces mers et des îles où passèrent autrefois les navires, parcourir l'immense champ de bataille où s'affrontèrent les armées et les hors-la-loi, c'était prendre sa part du rêve de l'Eldorado, chercher à partager, près de deux siècles plus tard, l'ivresse de cette histoire unique (44-5).*

Puesto que su abuelo llega en solitario a l'Anse aux Anglais, es inevitable que el narrador mencione a Robinson Crusoe<sup>156</sup>, con el que lo compara: «*Quand il débarque pour la première fois à l'Anse aux Anglais, il est bien le premier, et le seul, comme Robinson*» (82). Robinson es considerado como un personaje que quiere sentirse totalmente libre en un espacio propio, que le pertenezca y del que pueda sentirse dueño, superando la soledad en una naturaleza hostil. Se pregunta el narrador si su abuelo no aspiraría a lo mismo, como nos ocurre en el fondo a todos los seres humanos, lo cual sería la íntima justificación de su viaje interior y, al mismo tiempo, de sus viajes lejos de su entorno cotidiano:

*...je peux comprendre mieux son rêve, sa chimère. C'est le rêve d'une royauté, le rêve d'un domaine où il n'y aurait plus ni passé ni futur angoissants, mais où tout serait libre, fort [...] Une royauté, ou un royaume. Non pas la domination des autres, ni cette ivresse de conquête qui rend fou tant d'aventuriers [...] le*

---

<sup>156</sup> Daniel Defoe publicó, entre 1719 y 1729, las aventuras de Robinson Crusoe, basándose en la historia real de William Selkirk, marinero que vivió varios años en una isla deshabitada del Pacífico.

*rêve de Robinson, le rêve d'un domaine unique où tout serait possible, nouveau, enchanté. Où chaque être, chaque chose et chaque plante serait l'expression d'une volonté, d'une magie, aurait un sens propre. [...] Qui n'a rêvé d'être le premier d'un règne, le commencement d'une lignée? (138-9).*

El autor-narrador considera que se puede comparar al abuelo con Lord Jim, el famoso personaje protagonista de la novela de Joseph Conrad (1857-1924), publicada con ese mismo título en 1900, que aspira a vivir en una comunidad de nativos. Aunque se inclina por equiparlo a Robinson, pues considera que su filosofía vital, el asumir la soledad, coincide más con la de su antecesor.

El deseo de aventura despierta en el abuelo ya desde pequeño. La naturaleza que rodea la mansión Euréka, donde vivía la familia, compuesta de bosques frondosos, y dominada por el monte Ory despertaba la imaginación de los niños que habitaban la casa, de manera que sus juegos en este marco natural adquirirían en su imaginación categoría de aventuras, a la altura de las relatadas por autores como Thomas Mayne Reid (1818-1883) y Jack London (1876-1916):

*Il y avait aussi, dominant les frondaisons vert sombre des arbres de l'Intendance, la cime de la montagne d'Ory, qui faisait battre le cœur des garçons, où ils allaient s'échapper parfois, pour une brève aventure qui dans leur imagination valait bien celles racontées par Reid ou par London (121).*

Al tratar de reconstruir el pensamiento y de seguir los pasos del abuelo, el narrador siente como si realizara un viaje atrás en el tiempo. Ello le trae a la memoria al escritor Herbert George Wells (1866-1946), quien, junto con Julio Verne, es considerado el inventor de la literatura de ciencia-ficción. En su obra *La máquina del tiempo* (1895), presenta un inquietante invento que permite al hombre viajar en el tiempo: «*Pourquoi suis-je venu à Rodrigues? N'est-ce pas, comme pour le personnage de Wells, pour chercher à remonter le temps?*» (40).

El narrador menciona varios hechos históricos que, sin duda, hay que contemplarlos a la hora de analizar el tiempo puesto que constituyen el tiempo de la

Historia. Ahora bien, siguiendo el planteamiento de Martínez Fernández, se pueden entender como *extratextualidad*, es decir, como elementos exteriores al contenido literario. Los abordamos aquí en cuanto que fueron determinantes en los viajes que emprendieron varios miembros de la familia Le Clézio. El primero es la Revolución Francesa (1789-92), en cuyos inicios, François Alexis Le Clézio, que habitaba en Lorient (Bretaña), protagoniza un viaje que resultaría decisivo para su futura familia; embarca en una nave de nombre *Le courrier des Indes* y llega a Isla Mauricio (en aquel tiempo llamada Île de France) en otro navío de nombre *Espérance*, tras sortear diversos y numerosos peligros. Atraído por la belleza de la isla y, sobre todo, por sus posibilidades de explotación económica, inicia una nueva vida, dando origen, así, a la amplia saga familiar de la que forma parte el autor-narrador. Algo que se relata con detenimiento en *Révolutions*<sup>157</sup>.

Entre los hechos históricos contemporáneos al abuelo, el narrador menciona la Primera Guerra Mundial (1914-18). En contraposición a la complicada situación que vive el mundo en esos momentos, el abuelo no se preocupa más que de su búsqueda, desentendiéndose de lo que ocurre a su alrededor: «*En septembre 1914, alors que le monde bascule dans la première tragédie universelle, il ne voit rien d'autre, n'entend rien d'autre que le bruit de sa quête, et c'est alors que le labyrinthe a atteint le comble de sa complication*» (50).

Todo lo contrario ocurre cuando siente que se acerca la Segunda Guerra Mundial (1939-45). Al hecho de que el abuelo es ya anciano se suma el que la búsqueda del tesoro no ha tenido el resultado esperado. Ello, unido a la amenaza de la guerra, desanima al abuelo, que renuncia a seguir su tarea al cabo de treinta años de investigaciones. A la desolación que siente por no haber alcanzado el objeto de su búsqueda, se suma la falta de esperanza por una convivencia mundial pacífica. Hasta aquí han llegado las ilusiones del abuelo, que lo embarcaron en un largo viaje interior de búsqueda de la autenticidad en su contacto con la naturaleza:

---

<sup>157</sup> Le Clézio, J.M.G. (2003): *Révolutions*. Gallimard. Paris.

*Et puis, il y a la guerre à nouveau, cette guerre qui va bientôt commencer au loin, en Europe, et qui, on le sait déjà, va s'étendre au monde entier par le jeu des alliances, qui va peut-être donner en proie aux Japonais toutes les îles de l'océan Indien (138).*

Por último, *Voyage à Rodrigues* y otras obras del mismo autor guardan estrechas relaciones de intratextualidad. Uno de los actantes de este relato que tiene estructura de *journal*, el abuelo, es actante en *Le chercheur d'or*, *La quarantaine*, *Révolutions* y es mencionado en *L'Africain*; todos ellos son libros con mayor o menor carga autobiográfica, aunque en ocasiones preserva a los personajes de ser fácilmente identificables cambiándoles el nombre. El propio narrador menciona, de forma elegante, una de sus obras, concretamente *Le chercheur d'or*, cuando confiesa:

*Aurais-je écrit ceci, aurais-je rêvé si longtemps d'écrire le roman du chercheur d'or –le seul récit autobiographique que j'aie jamais eu envie d'écrire- s'il n'y avait eu cette cassette noire dans laquelle mon père gardait les documents relatifs au trésor... (142).*

Como ocurre en *Voyage à Rodrigues*, también en *Onitsha* están cuidadosamente escogidas, por parte del narrador, las relaciones intertextuales: las referencias a otros textos literarios, a mitos, a hechos históricos, a canciones, etc.

En *Onitsha*, las relaciones entre los elementos que componen la obra se presentan de forma variada y compleja. Por un lado, existe una *intertextualidad interna* entre los diferentes relatos que componen la novela; por otro, existe una intratextualidad entre *Onitsha* y *L'Africain*<sup>158</sup>, en cuanto que lo relatado en la novela tiene muchos puntos en común con la propia vida del autor-narrador y su familia. Y entre *Onitsha* y *Étoile errante*, pues coinciden varios personajes, aunque con nombres distintos, salvo Esther, que lo mantiene. Saint-Martin-Vésubie está presente en ambos, así como algunos otros detalles concretos. Por ejemplo, la canción *Sophisticated Lady*, cantada por Billie Holiday, se repite en ambos relatos.

---

<sup>158</sup> Le Clézio, J.M.G. (2004): *L'Africain*. Mercure de France. Paris.

Están diferenciados de forma muy clara, por un lado, el relato de los acontecimientos relacionados con la familia protagonista y cada uno de sus miembros; por otro lado, presentados en páginas con margen diferente a la izquierda, los relatos que contienen los mitos africanos y la historia del éxodo que emprendió el pueblo de Meroë, con su reina a la cabeza, tras el ataque de los soldados etíopes venidos de Aksum, que destruyeron su reino. Si bien este ataque está documentado, no ocurre lo mismo con el éxodo que obsesiona a Geoffroy, en el cual quiere ver los orígenes de un grupo étnico que habita en Nigeria.

La organización del relato en estas dos partes, claramente diferenciadas, no significa que haya entre ambas una división infranqueable, pues en cada una de ellas se pueden encontrar contenidos de la otra. El relato presentado con un formato distinto es, en realidad, una explicación de hechos que son tratados en el relato largo<sup>159</sup>. Su lectura se puede realizar de forma independiente, de manera que el lector se hace una idea clara de la mitología africana y la historia de Meroë. El texto largo, o relato principal, permite seguir la historia de la familia y conocer algunos detalles de Meroë. La relación entre ambas partes se puede definir como *intertextualidad interna*.

Por otro lado, la presencia intertextual de la Biblia es evidente y abundante. Se relata un episodio que recuerda un hecho bíblico: en la batalla que en 1902 los ingleses protagonizan para destruir el oráculo de Aro Chuku, los soldados tienen órdenes de matar a los hombres y a los niños de más de diez años. Se establece aquí, *mutatis mutandis*, un paralelismo con la matanza de niños que llevó a cabo Herodes, según el relato bíblico.

Asimismo, se incluyen algunos relatos míticos africanos que nos remiten a la Biblia. Una de las leyendas locales cuenta que el jefe de una tribu quería matar al único hijo de un rival. El padre hizo fabricar un cofre grande, en el que lo encerró junto con

---

<sup>159</sup> Para José Enrique Martínez Fernández este texto presentado de forma diferente entraría en la categoría de *subtexto*, que, según su definición, «son fragmentos del texto dotados de autonomía y completez, si bien mantienen estrecha relación con los demás fragmentos del texto y con éste como globalidad...», *op. cit.*, p. 26.

setenta y dos hijos de jefes de tribus; les suministró comida y una varita mágica. Después depositó el cofre en el río, de manera que el agua lo arrastrara al mar. El cofre flotó sobre el agua varios días, hasta que llegó a una ciudad y se abrió, de manera que los niños pudieron salir vivos para iniciar una nueva vida lejos de las amenazas mortales:

*L'Oba, ayant compris qu'après sa mort son fils serait assassiné par les chefs de tribus, fit fabriquer un grand coffre. Dans ce coffre, il enferma soixante-douze enfants des familles des chefs de tribus, et il fit monter son propre fils dans le coffre, muni de nourriture et d'un bâton magique. Puis il fit mettre le coffre à l'eau, à l'embouchure du fleuve, afin qu'il parte vers la mer. Le coffre flotta dans l'eau pendant des jours, jusqu'à une ville appelée Ugharegi, près de la ville de Sapelé. Là, le coffre s'ouvrit, et Ginuwa descendit sur la rive, accompagné des soixante-douze enfants (139-140).*

El propio narrador relaciona esta leyenda con otra perteneciente al Egipto antiguo, en la que Set encierra a su enemigo Osiris en un cofre, con setenta y dos cómplices, y lo sella con plomo fundido. Posteriormente deposita el cofre en el Nilo, para que sea arrastrado a la desembocadura, hasta el mar. Al llegar allí, Osiris sale del cofre, venciendo a la muerte y se convierte en Dios:

*Set l'ennemi enferme Osiris dans un coffre à son image, aidé par soixante-douze complices, et scelle le coffre avec du plomb fondu. Puis il fait jeter le coffre dans le Nil, pour qu'il soit emporté jusqu'à l'embouchure, jusqu'à l mer. Alors Osiris se lève au-dessus de la mort, il devient Dieu (140).*

La gran coincidencia que existe entre estos relatos lleva al protagonista de *Onitsha*, Geoffroy, a establecer una relación entre las poblaciones que habitaban antiguamente las orillas de los ríos Nilo y un grupo étnico que en la actualidad vive a orillas del río Níger. Tenemos que tener presente que dicha relación se establecería, según la teoría-sueño de Geoffroy, después de que el pueblo meroíta llevara a cabo un largo desplazamiento atravesando África de Este a Oeste, encabezado primero por la reina Amanirenas y más tarde por su hija Arsinoë. Por otro lado, resulta inevitable

relacionar ambas leyendas con el relato bíblico de Moisés, que también transcurre en el antiguo Egipto. Depositado sobre las aguas del Nilo en una cesta de mimbre, Moisés niño<sup>160</sup> fue salvado de morir ahogado por la hija del faraón.

Al episodio bíblico del bautizo de Jesús en aguas del río Jordán nos remite el baño que Fintan se da en las aguas sagradas de Aro Chuku. Baño que sirve de rito iniciático en el que le acompaña su amigo Bony, como figura paralela a la de San Juan Bautista, pues es quien inicialmente le salpica con el agua del manantial sagrado, que ejerce la misma acción purificadora que las aguas del río Jordán sobre Jesús cuando éste fue bautizado<sup>161</sup>: «*C'était un secret. Il avait dit: 'Un jour, tu viendras avec moi à l'eau mbiam'. Fintan comprit que le jour était arrivé, parce qu'il devait s'en aller d'Onitsha*» (181).

Asimismo, el éxodo que emprende el pueblo meroita desde el río Nilo en busca de otro valle fluvial, el del Níger, donde poder asentarse y fundar una nueva Meroë, nos traslada al éxodo que protagonizó el pueblo judío en busca de la Tierra Prometida<sup>162</sup>. También podemos establecer un paralelismo entre el pasaje bíblico de Abraham y el sacrificio que Dios le pide, de su hijo Isaac<sup>163</sup> y la petición del dios Chuku, que exige a Ndri el sacrificio de sus dos vástagos, hijo e hija, con la finalidad de salvar a su pueblo de morir de hambre. La diferencia estriba en que Ndri lleva a cabo el sacrificio, mientras que en el último momento, Dios perdona a Abraham e impide el sacrificio de su hijo Isaac: «*Obéis-moi sans penser, et tu recevras ta nourriture. Que dois-je faire? demanda Ndri. Chuku dit: Tu dois tuer ton fils et ta fille aînés, et les enterrer. [...] Et Ndri tua ses enfants et pour eux il creusa deux tombes*» (102).

Se puede establecer otro paralelismo entre el relato bíblico en el que Dios envía el maná al pueblo judío que se encuentra hambriento en el desierto<sup>164</sup> y el *azu igwe* que el dios Chuku envía a su pueblo para que pueda alimentarse en un momento de gran

---

<sup>160</sup> *Éxodo*, 2.

<sup>161</sup> *Mateo*, 3.

<sup>162</sup> *Éxodo*, 12.

<sup>163</sup> *Génesis*, 22.

<sup>164</sup> *Números*, 11.

hambruna: *«ils mangeaient ce qu'on appelle Azu Igwe, les dos du ciel. Ceux qui en mangeaient ne dormaient jamais»* (101).

Por otro lado, lo mismo que Dios envía a la tierra al Mesías, Chuku envía un emisario a la tierra, si bien las misiones de ambos difieren completamente, pues el hombre enviado por Chuku llega con la intención de enseñar a los habitantes locales el fuego, la forja, la desecación de las tierras... La leyenda nigeriana tiene como finalidad buscar explicación a uno de los avances más grandes en la civilización de un pueblo, cuando se pasa de una sociedad cazadora y recolectora a una sociedad agricultora en la que, además, se trabajan los metales: *«Chuku envoya un homme d'Awka, avec les outils de la forge, le soufflet, la braise, et l'homme put sécher la terre»* (101).

El hecho de que algunos habitantes de Onitsha lleven un tatuaje en la cara, que Geoffroy relaciona con el pueblo meroita, guarda paralelismo con la circuncisión que es distintiva de la población masculina del pueblo judío. Ambos responden a una orden divina, *«le signe de l'éternité: Ongwa, la lune, Anyanu, le soleil, et s'écartant sur les joues Odudu egbé, les plumes des ailes et de la queue du faucon. Ainsi»* (141):



El mismo nombre del anciano que cuenta las leyendas locales, Moisés, tiene resonancias bíblicas. Se puede establecer un paralelismo entre el Moisés de la Biblia, que sirve de nexo transmisor entre Dios y el pueblo judío, y este personaje de Onitsha, que le transmite a Geoffroy relatos relacionados con el mundo sobrenatural mítico africano.

Un nexo de conexión entre las mitologías egipcia y griega se establece con la mención a la puerta de Tuat, que las almas egipcias deben atravesar para entrar en el reino de los muertos, al final del viaje definitivo que conduce de la vida a la muerte. Es el equivalente a la puerta del Hades de la mitología griega.

Podemos concluir, por tanto, que se establece una sutil conexión entre dos sistemas míticos, el egipcio y el nigeriano, y el texto sagrado cristiano, la Biblia, lo que nos remite a una especie de unidad global en la búsqueda de explicaciones a hechos históricos remotos o a fenómenos naturales que distaban mucho de poder ser explicados sin los conocimientos científicos posteriores.

A lo largo del relato, son abundantes los ejemplos de *intertextualidad endoliteraria* con varias obras literarias. Por ejemplo, Maou, de origen italiano, suele recitar a su hijo Fintan versos que había aprendido en el colegio. De Manzoni (Milán 1785-1873), aunque no especifica, cuáles son concretamente. Y de Vittorio Alfieri (Asti, 1749; Florencia, 1803), que escribe poesía trágica, en la que refleja su carácter atormentado y su gusto romántico. Maou recita fragmentos de dos de sus obras que alcanzaron mayor repercusión en Italia: la *Antigone* y *Maria Stuarda*. Su referencia a ellos tiene sentido en cuanto que Maou y Fintan protagonizan un viaje desde el continente europeo a África, que va a significar un desligamiento con sus raíces. El recuerdo de estos versos, recitados en lengua italiana, es una forma de recuperar sus recuerdos más queridos, una manera de retornar a una época cargada de ternura y candidez:

*Elle récitait des vers de Manzini, d'Alfieri, Antigone, Marie Stuard, des morceaux qu'elle avait appris par cœur, au collègue San Pier d'Arena, à Gênes:*

*«- Incender lascia,  
Tu che perir non dei, da me quel rogo,  
Che coll'amato moi fratel mi accolga.  
Fummo in duo corpi un'alma sola in vita,  
Sola una fiamma anco le morte nostre  
Spoglie consumi, e in una polve unisca».*

*Fintan écoutait la musique des mots, cela lui donnait toujours un peu envie de pleurer [...]. Fintan aurait aimé que le voyage dure pour toujours (32-3).*

El narrador elige cuidadosamente obras de otros autores que menciona en *Onitsha*. Se trata de textos relacionados con la etnografía africana, y más concretamente nigeriana; o bien novelas que reflejan una sociedad colonial como la que domina Onitsha; o textos fundamentales para entender la mitología egipcia. La elección de estos textos hay que entenderla bajo el prisma de que estamos ante una familia europea que se traslada a África, lo cual supone una ruptura total con su vida anterior; ahora bien, se trata de una familia cuyos miembros mantienen una actitud favorable a entender la sociedad indígena en la que se insertan y en la que quieren integrarse como uno más. Son, por tanto, receptivos a la alteridad. Ello les lleva a enfrentarse, en distintos grados, a la actitud colonial del resto de los europeos que viven en la ciudad y que no respetan el Otro.

La intertextualidad lectora nos lleva a relacionar con un libro de Julio Verne, *Le rayon-vert*, un fenómeno que se menciona al inicio del viaje en barco hacia África. Maou invita a su hijo: «*viens voir le rayon vert*» (15). La leyenda popular transmite que quien observa el color verde que se produce por un efecto refractario de la luz cuando el disco solar se esconde en el mar, verá cumplidos sus deseos. El hecho de que vean el fenómeno conlleva un mensaje de esperanza al inicio de un viaje cargado de incertidumbres: «*...au point où le ciel tombe à la mer, comme un doigt entrant par les pupilles et touchant le fond de la tête, éclatait le rayon vert!*» (16).

En ocasiones, da la impresión de que el narrador menciona de memoria los títulos de los libros, pues varias veces los cita de manera inexacta. Uno de los libros que Maou lee antes de dormir es *The witch*, de Joyce Cary (Londonderry, 1888; Oxford, 1957). El título completo del libro es *The African Witch* (1936). Cary tiene una bibliografía muy extensa, entre novelas, poemas y ensayos políticos. África está presente en varias de sus obras, pues vivió una decena de años en Nigeria, como soldado y como administrador político. Del mismo autor es *Mr. Johnson* (1939), también ambientado en Nigeria.

En ocasiones, el narrador llega a confundir al autor de la obra a la que alude. Atribuye equivocadamente a Joyce Cary el relato *Sanders of the River* (1911), que en realidad es de Edgar Wallace (1875-1932), escritor irlandés especializado en novelas de misterio. *Plain Tales from the Hills*, de Rudyard Kipling (1865-1936), publicada en 1888; *Talk Boy*, de Margaret Mead (1901-1978), publicada en 1931, y *Loose among the devils*, del periodista y escritor canadiense Sinclair Gordon (1900-1984), de 1935, completan la relación de novelas mencionadas. Asimismo, menciona al poeta Hasan Ibn Mohamed al Wassan al Fasi, llamado Leo Africanus (1490-1550), que puede considerarse un símbolo de la unión entre Europa y África. En contraposición a estos autores, se menciona un clásico latino, Horacio (64-8 a.C.): «*o lente lente currite noctis equi*» (267-8), cuyos versos son recitados en clase por uno de los profesores del colegio de Bath, donde Fintan estudia tras su regreso a Europa.

El carácter simbólico que pueden adquirir algunos libros queda patente en un episodio que el autor quiere resaltar. Como consecuencia de la guerra, Geoffroy y Maou quedan separados, él en Nigeria y ella, con el niño, en Europa. Puesto que los alemanes bloquean la salida por el Atlántico, Geoffroy intenta atravesar el Sáhara para salir al Mediterráneo y llegar a Francia con el fin de reunirse con su familia. Pero no puede llevar a cabo su plan por cuestiones bélicas. Antes de partir hacia su refugio de Saint-Martin, Maou recibe un mensaje que consiste en un libro depositado ante su puerta, escrito por Margaret Mitchell (1900-49), *Lo que el viento se llevó*. Publicado en 1936, pronto se convirtió en un *best-seller*. La historia romántica que en él se desarrolla y que tiene de fondo la guerra civil americana, presenta algunos puntos en común con su historia personal. El hecho de encontrarse en la puerta de casa el libro de cartón, cubierto de tela azul, y con una impresión muy fina, está cargado de significado para Maou. Cuando la pareja se había reencontrado en Fiesole, lo llevaba con ella a todas partes. Al marchar Geoffroy a África, ella se lo había dado como recuerdo suyo. El verlo ahora de nuevo, en medio de los momentos difíciles de la guerra, significa que el amor sigue vivo, así como el deseo de reencontrarse, aunque llega a pensar que puede significar que Geoffroy ha muerto.

En la vida real, los padres del autor viven una situación muy semejante. Durante la Segunda Guerra Mundial, la familia compuesta por la madre, sus padres y sus dos hijos debe refugiarse en Roquebillière, un pueblecito de Alpes-Maritimes, situado en la margen derecha del río Vésubie. El hecho de que el cabeza de familia tuviera nacionalidad británica ponía a toda la familia en peligro respecto a los italianos y a los alemanes. El padre del escritor, que ejerce de médico en Nigeria, intenta atravesar el Sáhara para reunirse con su familia en Francia. Sin embargo no puede llevar a cabo su proyecto, debido a las circunstancias de la guerra, de tal manera que se ve obligado a regresar a Nigeria hasta que el final de la guerra permita que el reencuentro familiar se haga realidad.

Asimismo, Fintan es una transposición del autor en su infancia, mientras que Maou es el reflejo de su propia madre. El escritor vivió en su infancia una experiencia muy parecida a la de Fintan. Cuando apenas contaba ocho años, realizó un viaje en barco a Nigeria, junto con su madre y su hermano, para llegar a Ogoja, donde residía su padre. Habitó en una casa muy parecida a la que describe en *Onitsha*, y la relación que mantuvo con su padre fue tan difícil como la que Fintan mantiene con el suyo. Al ser un hombre que rondaba la cincuentena, habituado a vivir solo y con unas costumbres británico-mauricianas muy austeras, no le resultó fácil la convivencia con unos niños educados *a la europea*, y en el seno de una familia donde predominaban personas mayores y complacientes, a lo que hay que añadir las penurias propias de la guerra que les había tocado vivir. Las palizas que Geoffroy propina a Fintan con palos están tomadas de las que el padre daba al escritor de niño.

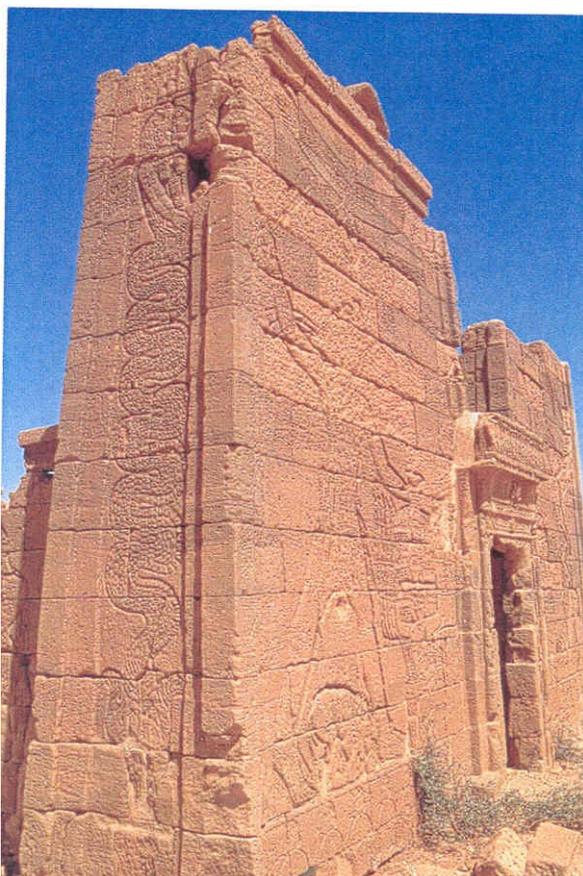
Muy diferente era la relación que el autor mantenía con su madre, a la que adoraba por su dulzura y por su paciencia, entre otras cualidades. Era una mujer que tenía una gran diferencia de edad con su marido, que a su vez era su primo carnal, pues los padres de ambos eran hermanos gemelos. Poseía una vasta cultura y había vivido tiempos muy difíciles durante la Segunda Guerra Mundial, primero en Nice y más tarde en Roquebillière. A diferencia de Maou, durante su estancia en *Onitsha*, la madre de J.M.G. Le Clézio vivió tiempos felices con su marido, en África, antes de que estallara

la guerra, y se había adaptado perfectamente a la vida en el continente africano. Cuando se reencontró en Ogoja con su marido, al cabo de ocho años separados, éste había cambiado, debido a los acontecimientos que le había tocado vivir y a la larga separación familiar no deseada.

El escritor sufrió en la vida real, como Fintan en el relato, un doble choque cultural: primero, cuando se trasladó de Europa a África y más tarde cuando regresó a Europa. Fintan, como J.M.G. Le Clézio, descubre en África un mundo de libertad, en el que organiza el tiempo del que dispone a su manera y en el que puede establecer una relación íntima y plena con la naturaleza. A partir de este momento, el sol, el agua, la tierra, la hierba, la lluvia y demás elementos de la naturaleza pasarán a formar parte, para siempre, de su mundo personal. El regreso a Europa supone otro choque cultural para el niño futuro escritor, como para Fintan, en cuanto que tiene que adaptarse a la rigidez de los horarios escolares y domésticos y a una disciplina difícil de mantener, después de haber conocido la libertad africana. A ello se añade la hilaridad que provocaba entre sus compañeros el hecho de hablar *pidgin*, un lenguaje resultante de la fusión entre el inglés y la lengua hablada en Onitsha.

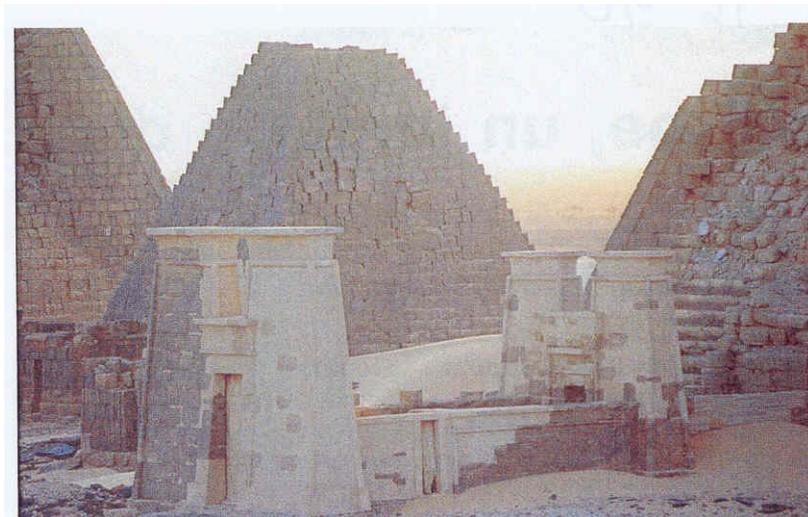
Otro de los paralelismos existentes entre Fintan y el escritor en su infancia es el hecho de que ambos escriben. J.M.G. Le Clézio comienza a escribir con siete años. Fintan comienza a escribir en el barco que lo lleva a Onitsha. Se trata de un texto paralelo, que podemos calificar como subtexto, titulado UN LONG VOYAGE, que retomará varias veces a lo largo del relato, y cuya protagonista es Esther, uno de los personajes de *Étoile errante*. Es una niña que había conocido en Saint-Martin, a donde ambos habían llegado con sus familias en busca de un refugio seguro, huyendo de los nazis. En el relato, hace llegar a Esther a África en 1948, en un barco en el que remonta el río *Níger* durante varios días. Llega a una gran ciudad donde gobierna una reina negra que se llama Oya. El barco en el que va Esther es grande como una ciudad flotante para contener a bordo a todo el pueblo de Meroë. Esther es ahora la reina que dirige al pueblo a un país llamado Gao. De esta manera, Fintan incluye a Esther en el sueño meroítico que Geoffroy ha transmitido a su hijo.

El relato sirve de nexo entre las vivencias que ha dejado atrás, en Europa, y las nuevas experiencias africanas, que incluyen las investigaciones paternas sobre Meroë.



Restos arqueológicos correspondientes a la necrópolis construida por los reyes del Imperio meroítico en Naga, situada en los alrededores de Meroë. Se trata del Templo del León, dedicado al dios Apedemak.

*Fuente: Egiptomanía, nº 96. Ed. Planeta de Agostini. Barcelona 1997.*



Pirámides de unos veinte metros de altura construidas en la necrópolis de Naga para acoger los restos de los reyes meroitas.

*Fuente: Egiptomanía, nº 96. Ed. Planeta de Agostini. Barcelona 1997.*

Teniendo en cuenta que Geoffroy es presentado como un estudioso que está llevando a cabo una investigación sobre la posible relación entre las antiguas civilizaciones que se desarrollaron en los valles del Nilo y del Níger, su despacho está presidido por un gran mapa del territorio entre ambos ríos, en el que está marcado el recorrido que supuestamente llevaron a cabo los meroitas, una vez que abandonaron su reino, situado en la zona de Nubia. El narrador pone al alcance de Geoffroy una serie de obras relacionadas con la historia de África. La más antigua es la de Estrabón. El geógrafo griego (63~a.C.-21~d.C.) dejó descripciones muy valiosas del mundo conocido hasta entonces. Al referirse a las reinas negras de Meroë las mencionaba con el título de Candace. También es mencionado Ptolomeo, astrónomo, matemático y geógrafo egipcio (100~-170~d.C.), cuyas indicaciones son consideradas por Geoffroy como la clave de su investigación meroítica.

Geoffroy maneja varias publicaciones de E.A. Wallis Budge (1857-1934), Director del Departamento de Antigüedades egipcias y asirias del British Museum,

entre 1894 y 1924. Su conocimiento de numerosas lenguas y de las culturas que se desarrollaron en Mesopotamia, Egipto y Sudán, le permitió traducir numerosos documentos antiguos, entre ellos *El Libro de Los Muertos* egipcio (datado en el 1240 a.C.), compuesto de doce libros, que contienen prácticamente todo lo relacionado con la religión y las creencias del antiguo Egipto. Geoffroy posee el libro Segundo, titulado *The Chapter of Coming Forth by Day*.

Del mismo autor son los dos volúmenes de *Osiris or the Egyptian Religion of Resurrection* (1911). En ellos hace un estudio sobre el culto a Osiris que se remonta a la antigüedad egipcia y que presenta analogías con religiones posteriores. Geoffroy está muy interesado en él por las similitudes que encuentra entre el culto que el pueblo de Meroë profesaba al sol y el que se profesaba en el santuario nigeriano de Aro Chuku. En *From Fetish to God in Ancient Egypt* (1934), E.A. Wallis Budge realiza un minucioso estudio de la religión y la mitología egipcia en todas sus manifestaciones.

Otro libro de la biblioteca de Geoffroy es *Black Byzantium*, del antropólogo vienés Siegfried F. Nadel (Viena 1903-Australia 1956). Publicado en 1942, el subtítulo del libro es *The Kingdom of Nupe in Nigeria*. Nadel lo escribió como resultado del trabajo que desarrolló durante dos años entre los grupos étnicos del norte de Nigeria. Como ésta, el resto de sus obras están relacionadas con la antropología. También Geoffroy lee libros de viajes, todos relacionados con Nigeria. Es el caso de Percy Amaury Talbot (1877-1945), que escribe varios textos sobre el territorio y los habitantes de Nigeria. O del antropólogo Charles Kingsley Meek (1885-1965), que llevó a cabo investigaciones entre varias tribus de Nigeria.

Sabine Rodes posee una biblioteca variada compuesta por obras relacionadas con África, escritas por estudiosos como Leo Frobenius (1873-1938), Gustav Nachtigal (1834-1885) y Heinrich Barth (1821-1865).

Fintan, lee y relea con gusto un libro de divulgación cultural, que le ayuda a ampliar sus conocimientos. Se trata de un ejemplar antiguo que encuentra en la

biblioteca de Geoffroy: *The Child's Guide to Knowledge*, hecho a base de preguntas y respuestas. Un poco más adelante, al mismo libro lo llama *Guide du savoir*:

*Quand il avait finit de travailler, il allait chercher le livre qu'il aimait. C'était un petit livre ancien, qu'il avait trouvé dans la bibliothèque de Geoffroy. Ça s'appelait The Child's Guide to Knowledge. C'était un livre fait uniquement de questions et de réponses. Fintan le donnait à Maou pour qu'elle lui lise des passages du livre, en le traduisant. Il y avait des réponses à toutes les questions, comme: «qu'est-ce qu'un télescope? [...] Qui l'a inventé? (176-7).*

Se mencionan publicaciones periódicas, como *Nigeria Gazette*, *African Advertiser*, *West African Star*, el *Anuario de los Puertos de Comercio del Oeste* y un número del *War Cry*, la revista del Ejército de Salvación, lo cual no sorprende, teniendo en cuenta que acaba de finalizar la guerra.

Al igual que las revistas, también se consideran como *intertextualidad exoliteraria* otro tipo de textos; son los redactados por Maou, en los que cuenta sus vivencias con Geoffroy, enfocadas desde un prisma romántico:

*Geoffroy, tu es en moi, je suis en toi. Le temps qui nous a séparés n'existe plus. Le temps m'avait effacée. Dans les traces sur la mer, dans les signes d'écume, j'ai lu ta mémoire. Je ne peux pas perdre ce que je vois, je ne peux pas oublier ce que je suis. C'est pour toi que je fais ce voyage (30).*

El hecho de que Maou sea italiana permite al escritor intercalar en el texto un par de cancioncillas populares, de las que las madres cantan a los niños en Italia; se trata de *ninnenanne*, en dialecto ligure, que tienen por tema la Befana, l'Uomo Nero o el puente sobre el río Stura, cercano a Saint-Martin-Vésubie, donde Fintan y su madre vivieron antes de ir a África. Puente sobre el Stura que también se menciona en *Étoile errante*. La lengua italiana adquiere un sentido de refugio cuando Maou recita las cancioncillas en tierra africana, a petición de Fintan, en momentos de tensión, de manera que el sonido de la lengua materna le remite a la infancia en Europa y le produce sensación de protección.

El narrador recurre a las cartas, que primeramente se intercambian Geoffroy y Maou y posteriormente Fintan, cuando están separados, para relatarnos, en parte, el inicio de su relación y su evolución hasta que se reencuentran definitivamente en Onitsha. En realidad no se ofrecen tal cual fueron escritas, sino que se menciona su contenido; por medio de este recurso sabemos cómo se gesta el viaje de Geoffroy a África, motivado por su sueño de llegar a desvelar cómo fue el final del pueblo meroíta. El desplazamiento de Geoffroy desencadena el traslado de toda la familia a Nigeria.

Asimismo, una carta que escribe en el invierno de 1968 un treintañero Fintan a su hermana Marima, unos diez años más joven, es el recurso utilizado por el narrador para dar un salto en el tiempo y resumirnos en pocas líneas los cerca de veinte años que han transcurrido desde que Geoffroy, Fintan y Maou, embarazada de Marima, abandonaron Onitsha para establecerse en Europa. Se trata de una misiva escrita en un tono nostálgico, debido a que Fintan constata que la guerra que asola Nigeria<sup>165</sup> está destruyendo el mundo idílico que él conoció:

*Maintenant, il ne reste plus rien de ce que j'ai connu. À la fin de l'été, les troupes fédérales sont entrées dans Onitsha, après un bref bombardement au mortier qui a fait s'écrouler les dernières maisons encore debout au bord du fleuve.[...] Onitsha était désertée, les maisons brûlaient. Il y avait des chiens faméliques et, sur les hauteurs, des femmes, des enfants à l'air égaré. Au loin, dans les plaines d'herbes, le long des sentiers boueux, les colonnes de réfugiés marchaient vers l'est... (275-6).*

Esta guerra fratricida, de cuyos protagonistas sanguinarios se menciona a Benjamín Adekunle, es la repetición de otras guerras o episodios violentos recogidos en el libro. El narrador quiere reflejar cómo se repite la historia. El primer episodio corresponde a la destrucción del reino meroíta por parte del rey abisinio Aganes (o Ezanas), que tuvo lugar en el 350 d.C. El segundo es el ataque que en 1902 llevó a cabo el ejército británico, al frente del cual estaba el coronel Montanaro, contra el oráculo de

---

<sup>165</sup> Conocida como guerra de Biafra, puesto que el territorio de Nigeria Oriental se constituyó en República con el nombre de Biafra. Comenzó en 1967 y duró tres años, sin que la secesión se llevara finalmente a cabo.

Aro Chuku, en el que se realizaban sacrificios humanos. Las órdenes que portaban eran matar a todos los hombres, incluidos ancianos y niños mayores de diez años:

*Au mois de décembre 1901, le colonel Montanaro, chef des forces britanniques d'Aro, a remonté cette même rivière sur un bateau à vapeur monté par 87 officiers anglais, 1550 soldats noirs, et 2100 porteurs. [...] Les ordres sont sans appel: détruire Aro Chuku, réduire au néant la ville rebelle avec ses temples, ses fétiches, ses autels de sacrifices. Rien ne doit rester de ce lieu maudit. Il faut tuer tous les hommes, les vieillards et les enfants mâles de plus de dix ans (202-3).*

A ello hay que añadir la Segunda Guerra Mundial cuyas consecuencias fueron muy negativas para África, y la guerra de Biafra, que sumió a Nigeria en una profunda crisis con un elevado coste en vidas humanas.

El periodista galés Henry Morton Stanley (1841-1904), que ha pasado a la historia por su fama como explorador, es citado como ejemplo de expedicionario que desplegaba un numeroso equipo en sus viajes; se puede entender como una velada crítica a este tipo de viajeros que anteponían su comodidad a un tratamiento ético de los indígenas que les ayudaban en sus desplazamientos.

La música también está presente en el texto. *Sophisticated Lady*, de la cantante de jazz Billie Holiday (1915-1959), se escucha en el barco que traslada a Maou y Fintan a África. Es la misma cantante que se menciona en *Étoile errante*, que asimismo suena en el barco que traslada a los judíos a Israel. El hecho de que el narrador elija una cantante negra puede entenderse como un nexo entre europeos y africanos.

Maou interpreta al piano dos obras del compositor y pianista francés Erik Satie (1866-1925), *Gymnopédies* y *Gnossiennes*. Con ello, el narrador evidencia su cultura musical y un gusto exquisito por la música. Pero, sobre todo, establece un nexo intertextual con *Étoile errante*, donde otro piano representa la lucha intelectual contra el nazismo. El piano que toca Maou pertenece a la sociedad colonial inglesa que tanto detesta; sus representantes impedirán que lo vuelva a tocar, una vez que se evidencia la

postura pro-indígena que mantiene Maou, en contra de la situación de abuso e incluso de esclavitud a la que los colonizadores someten a los colonizados.

La intertextualidad lectora nos lleva a relacionar el nombre de Geoffroy con el de un personaje histórico, Jean-Baptiste Lislet Geoffroy (1755-1836), el primer hombre de color que llega a ser reconocido en Francia por sus trabajos científicos, debido a su elevada preparación intelectual. Nacido en la isla de Reunión, cuando se denominaba Bourbon, se convirtió en el símbolo del mestizaje entre blancos (como su padre) y negros que habían sido llevados en calidad de esclavos (como su madre) a Reunión y a las otras islas del archipiélago. Aplicó sus conocimientos a numerosos campos como física, botánica, hidrografía, cartografía, geología, climatología, astronomía, etc., tanto en isla Reunión como en isla Mauricio y el resto de las islas del archipiélago. Es muy posible que J. M. G. Le Clézio sienta admiración por este personaje que forma parte de la historia de isla Mauricio. El hecho de que haya elegido Geoffroy como nombre de uno de los protagonistas de *Onitsha* se puede entender como una manera de homenajear al ilustre ingeniero y geógrafo.

Finalmente, es obligado mencionar al Dr. M.D.W. Jeffreys (1891-1975), al que Le Clézio dedica *Onitsha*. Nacido en Johannesburgo, realizó numerosos estudios geológicos, botánicos, zoológicos y antropológicos por toda África, destacando los dedicados a Nigeria, donde vivió muchos años, trabajando al servicio del gobierno británico. Amigo de su padre, defendía la teoría que Geoffroy mantiene en el relato, en cuanto a que existía una estrecha relación entre el culto al sol que practicaba el pueblo egipcio y, por tanto, los meroítas, y la adoración solar que se llevaba a cabo en un punto concreto de África Occidental, Aro Chuku, próximo a Onitsha.

El nombre de Fintan es de tradición irlandesa, según se manifiesta en el relato. La elección de ese nombre por parte de Maou se justifica porque Geoffroy es inglés, y ella aspira a vivir en Irlanda. Ahora bien, el hecho de que el autor elija ese nombre puede estar relacionado con el que nos remite por metátesis fónica a la palabra francesa *enfantin*, de manera que resulta cariñoso y adecuado al niño.

En *Étoile errante*, puede apreciarse ya en el título una carga intertextual. Los nombres de las dos protagonistas, Esther y Nejma, tienen el mismo significado: “estrella”. Su elección tiene una simbología profunda, pues ambas están representando el destino de dos colectividades: los judíos europeos que, víctimas de la persecución nazi, emigraron al recién creado Estado de Israel; y los palestinos que tuvieron que hacinarse en campos de refugiados, tras haber sido expulsados de sus casas en su propia tierra para dejar sitio a los judíos que llegaban a ocupar su territorio. El hecho de que ambas se llamen *estrella* está, a su vez, relacionado con la simbología que representa a sus respectivos pueblos: la estrella judía de seis puntas y la estrella árabe de cinco puntas. En cuanto al adjetivo *errante*, resulta muy apropiado tanto en el caso del pueblo judío como en el del palestino. Las dos protagonistas son dos estrellas errantes, símbolos de los éxodos que han protagonizado, y siguen protagonizando, ambas colectividades. Son nombres escogidos por sus respectivos padres, debido a su significado, relacionado con la luz que ilumina el mundo, con la luz que sirve de guía cuando es de noche, es decir, en momentos de tinieblas y oscuridad.

Varios de los personajes de *Étoile errante* son a su vez personajes de *Onitsha*, aunque con nombres diferentes, estableciéndose de esta manera una relación *intratextual*. La única que conserva el mismo nombre es Esther, la niña judía protagonista de *Étoile errante*, que en *Onitsha* forma parte del mundo onírico de Fintan, de tal manera que la hace protagonista de su relato UN LONG VOYAGE, que comienza a escribir en el barco que lo lleva a Nigeria. Fintan es Tristan en *Étoile errante*, el niño no judío que está enamorado de Esther; ambos se bañan juntos en el río de Saint-Martin-Vésudie, y mantienen una amistad que, al mismo tiempo, es el inicio de una relación amorosa propia de adolescentes.

A su vez, tanto Fintan como Tristan son una proyección del autor, que vivió como refugiado, junto con su familia, en una localidad alpina próxima a Saint-Martin: «*La guerre avait éclaté, et le père de Tristan, qui était commerçant en Afrique équatoriale, s'était engagé dans les forces armées coloniales*» (27). En la vida real, el padre del escritor se alista como médico en el ejército colonial. Primero es enviado a

Guayana y posteriormente a Nigeria<sup>166</sup>. Mme. O'Rourke, madre de Tristan, equivale a Maou, la madre de Fintan en *Onitsha*; a su vez, es la imagen de la madre del escritor.

Otro nexo de unión entre *Étoile errante* y *Onitsha* se establece a través del Pont de la Stura. Se trata de un puente que se encuentra en el valle del Stura, perteneciente al Piamonte italiano, al cual llegan Esther y su madre tras salir huyendo de su refugio de Saint Martin-Vésubie. En *Onitsha*, el Pont de la Stura se menciona en la letra de una cancioncilla italiana que Maou canta a Fintan siendo niño.

Tan impregnadas están estas obras de las experiencias vividas por el autor en su infancia, que se vale de los niños Fintan y Tristan, así como de otros personajes, como Esther, para transmitir al lector su propia historia: « *Elle voulait aller plus loin, prendre le train pour Paris, aller jusqu'à l'océan, en Bretagne peut-être. Avant, elle parlait souvent de la Bretagne avec son père, il lui avait promis qu'il l'emmènerait* » (136-7). El hecho de nombrar Bretaña adquiere un valor simbólico, puesto que es la región de procedencia de los ancestros del autor, de manera que ocupa un lugar importante en la memoria histórica de su familia y la suya propia.

Puesto que los protagonistas forman parte de una comunidad judía, la Biblia es el libro que los guía en su comportamiento personal, en su éxodo. Se trata de un grupo numeroso de personas que han sido expulsadas de sus países de origen, que no tienen nada; por ello encuentran refugio en las palabras de la Biblia, que les ofrece la posibilidad de pensar en una Tierra Prometida.

Aparte de alguna mención aislada a pasajes del Nuevo Testamento, como el de la Samaritana, la mayoría de los textos diseminados a lo largo del relato pertenecen al Antiguo Testamento. Aunque en ningún momento se menciona la Toráh<sup>167</sup>, es el documento que los protagonistas manejan, como libro sagrado de los judíos. En numerosas ocasiones se hace referencia al *Livre du Commencement*, llamado *Sefer Berasith*, que es uno de los que componen la Toráh. En unos momentos tan críticos para

---

<sup>166</sup> Le Clézio, J. M. G. (2004): *L'Africain*. Mercure de France. Paris.

<sup>167</sup> Esta forma de aludir a un texto sin mencionarlo es lo que Gérard Genette denomina *metatextualidad*.

el colectivo judío refugiado en Saint-Martin, la lectura de los textos bíblicos sirve para que las personas se reencuentren y se sientan unidas. Los textos sagrados les sirven de consuelo y de guía en el viaje interior que han sido obligados a emprender por cuestiones externas y cuyas causas les resultan difíciles de comprender. Al mismo tiempo, buscan en la palabra sagrada una motivación para preparar el viaje que los llevará a la Tierra Prometida y que va a tener una importante carga de aventura, puesto que desconocen las características del destino definitivo y lo que les pueda deparar el trayecto.

Los rabinos sirven de intermediarios para transmitir la palabra sagrada a los refugiados judíos, al mismo tiempo que les ayudan a interpretarla. La lectura que éstos realizan de textos bíblicos sirve de consuelo a las gentes despojadas de sus tierras y de sus pertenencias, al mismo tiempo que les aporta una paz interior que contrasta con la convulsión y los enfrentamientos que se están produciendo a su alrededor. Son seres que están siendo perseguidos, y que son testigos de que sus familiares y las personas de su entorno son hacinados en camiones o vagones que los trasladan a campos de concentración, en un viaje sin retorno cuyo destino es el exterminio.

Los judíos que protagonizan el relato idealizan Jerusalén como una ciudad volcada en lo espiritual, y alejada de todos los peligros humanos. Su nombre evoca algo extraordinario, tanto para judíos como para palestinos. Para ambos pueblos es la meta de sus respectivos éxodos, un lugar de paz y de reencuentro; es, por tanto, un lugar disputado por ambas culturas. Para los palestinos del campo de refugiados Nur Chams, llegar a al-Quds, «*celle que les Hébreux nomment Jérusalem*» (257), supone alcanzar la libertad y olvidarse de las malas condiciones de vida a que se ven sometidos. Jerusalén representa el final de la aventura, un lugar de destino que conlleva seguridad y la posibilidad de reemprender una nueva vida.

En cuanto al nombre del barco que transporta a los judíos a Israel, tampoco el narrador lo ha elegido al azar: *Sette Fratelli*. Por un lado, siete es el número de la suerte por excelencia, el número de la perfección, como un presagio de que la evacuación se

va a llevar a cabo con éxito. Por otro lado, es un nombre que a la protagonista le transmite tranquilidad, puesto que la transporta a la infancia, al mundo fantástico de los cuentos de Perrault (1628-1703), concretamente, a los siete hermanos que protagonizan el cuento de Pulgarcito, publicado en 1697, y que termina de forma feliz para ellos, después de pasar momentos de angustia. De nuevo nos encontramos, pues, un símbolo de esperanza: «*J'ai pensé aux sept enfants perdus dans la forêt dans le conte du Petit Poucet. Il me semble qu'avec ce nom-là, rien ne peut nous arriver*» (154). La misma inquietud que siente el protagonista del cuento al adentrarse en el laberinto que supone el bosque, por representar una aventura de final incierto, es la que sienten los judíos perseguidos y que están a punto de embarcar en el *Sette Fratelli*, para ser guiados hacia la salida del laberinto en el que se sienten inmersos.

El narrador relaciona el nombre del barco con las tribus de Israel, y recuerda los momentos en los que su padre le contaba historias antes de irse a dormir, como la de los hijos de Jacob, entre ellos Zabulón, el marino, encarnado en este barco salvador:

*Un jour, avec mon père, on avait parlé des enfants de Jacob, ceux qui sont répandus dans le monde. Je ne me souvenais pas de tous leurs noms, mais il y en avait deux dont j'aimais les noms, parce qu'ils étaient pleins de mystère* (168).

No es casual el hecho de que en varios de los pasajes de *Étoile errante* haya alusiones a escenas de pastores y rebaños. La imagen del pastor que conduce a sus rebaños es similar a la que ejercen los rabinos, entre los que destaca Joël, que durante todo el viaje tiene un papel de guía espiritual. El narrador elige lecturas de la Biblia relacionadas con el éxodo bíblico y con las penurias que sufrieron los judíos que se dirigían a la Tierra Prometida, en un símil con la situación que está viviendo el grupo guiado por el rabino Joël. El mismo significado simbólico adquiere el nombre del padre del hijo de Esther, Jacques Le Berger, que pasa a ser su guía, como un pastor guía a sus animales.

Entre la comunidad árabe del relato, el libro sagrado es el Corán<sup>168</sup>. Aunque rige las vidas de sus miembros, apenas se menciona una vez, y no por su nombre: «*pour que je puisse apprendre les sourates du Livre*» (234).

Relacionadas con la cultura árabe son las historias de seres fantásticos llamados *Djnn*, *Djenna* y *Bayrut*, que cuenta Aamma Houriya en Nur Chams con la intención de distraer a niños y mayores de las penalidades que están viviendo en el campo de refugiados. Éste es un lugar de tránsito que para muchos pasará a convertirse en su tumba y para otros tantos en su residencia definitiva, una vez que hayan perdido la esperanza de emprender su viaje de retorno hacia sus lugares de origen o hacia otro destino mejor. Los temas que elige y que cuenta con todo tipo de detalles, incluidos cambios de voces, sirven para que acepten con mayor conformidad su destino y sus miserables condiciones de vida, pues las situaciones que presenta en los relatos son aún peores.

Aparte de los textos sagrados, al estudiar la intertextualidad de *Étoile errante* encontramos otro tipo de obras que tienen como denominador común unos protagonistas en inferioridad de condiciones que luchan por salir de sus difíciles situaciones. El maestro leía en la escuela del pueblo a los niños judíos que estaban allí refugiados extractos de *Nana*, de Émile Zola (1840-1902), publicado en 1879, y una fábula de La Fontaine (1621-95), titulada *Les animaux malades de la peste* (1678-79); de esta manera, el narrador aprovecha la figura del docente para adoptar una postura crítica con la persecución sufrida por el pueblo judío durante la Segunda Guerra Mundial.

Por su parte, el padre leía a la niña Esther dos obras de Dickens (1812-70), *Les aventures de M. Pickwick* (1837), por la que desfilan curiosos personajes que viven inesperadas aventuras, y *Nicolas Nickleby* (1838), con una galería de niños-adolescentes atrapados en un laberinto vital en el cual eran objeto de castigo por parte de personas sin escrúpulo: «*Son père lui lisait les passages des livres qu'elle préférait, comme l'entrée*

---

<sup>168</sup> Se trata de otro ejemplo de *metatextualidad*, según Gérard Genette, puesto que el narrador en ningún momento menciona la palabra «Corán», sino «Livre».

de *M. Pickwick dans la prison de Londres, ou la rencontre de Nicolas Nickleby avec son oncle*» (21).

Son los únicos libros que Esther conserva durante todo el viaje. No sólo le recuerdan a su padre fallecido, sino que le transmiten también tranquilidad, de manera que en momentos de tristeza o de desasosiego recurre a ellos, en los que siempre encuentra el pasaje que más acorde está con su estado de ánimo. Como contraste, el único libro que acompaña a su madre en el viaje es de contenido religioso, el *Livre du Commencement*, llamado *Sefer Berasith*.

Si Dickens sirve de evasión a Esther, *Los viajes de Simbad el Marino*<sup>169</sup> cumplen la misma función para Tristan. En este caso es su madre la que le lee las aventuras del marino, siendo el quinto viaje el que se menciona concretamente en *Étoile errante*, cuando Simbad es arrojado a una isla habitada por un gigante antropófago, del que logra escapar clavándole una estaca ardiente en su único ojo. Este episodio nos trae a la memoria la mitología clásica, concretamente el pasaje de la *Odisea* en que Ulises y sus compañeros de viaje llegan a la isla en la que habita Polifemo, el cíclope antropófago, del que se liberan clavándole una estaca en su ojo. De nuevo estamos ante un libro simbólico, puesto que se trata de un viajero, Simbad, que se enfrenta a un gigantesco peligro y que se lanza a la inmensidad del mar con la esperanza de salir vivo.

Entre los autores que se mencionan de forma explícita, está el escritor francés Gustave Aymard (1818-83). Esther relaciona la habilidad que ella tiene como vigía con la de los indios que protagonizan las obras de este prolífico autor, que escribe numerosas relatos localizados en el Oeste americano; en ellos refleja su experiencia como aventurero y trampero por las tierras que describe en sus obras, con las que alcanzó un rápido éxito, siendo uno de los principales representantes de las novelas del Oeste y de piratería. Ante la situación que la adolescente está viviendo, se entiende que se identifique con aventureros, con personas que sufren situaciones difíciles e incluso con pioneros que se enfrentan a nuevas situaciones en espacios que les son

---

<sup>169</sup> *Los viajes de Simbad el Marino* es un cuento anónimo de los siglos VIII-IX, que quedó fijado por escrito al ser incluido en *Las Mil y Una Noches* del S. XVI.

desconocidos. Le Clézio muestra una vez más su capacidad de establecer un símil literario con las circunstancias de la vida real, al mismo tiempo que demuestra su vasta cultura.

En el polo opuesto se sitúan los poetas cuyos versos recita Nora a Esther, cuando ambas están instaladas en el *kibutz* en el que trabajan: García Lorca (1898-1936), Maiakovski (1894-1930), Cesare Pavese (1908-50), poetas que tienen en común una vida fuera de los cauces comunes y un destino trágico; si Lorca muere fusilado en la guerra civil española, Maiakovski y Pavese se suicidan. De Cesare Pavese se menciona concretamente el poema titulado *Viendra la mort et elle aura tes yeux*. A estos autores contemporáneos se contraponen los clásicos Dante Alighieri (1265-1321) y Petrarca (1304-74), que también forman parte de sus lecturas.

No podía faltar un poeta judío, Hayyim Nahman Bialik (1873-1934). Cuando el maestro lee a los niños de la escuela varios versos del poeta, elige unos que hacen referencia a la desesperanza del momento que están viviendo. Sin embargo, Esther, una vez instalada en el *kibutz*, elige para escribir en su cuaderno varios versos suyos referidos a la lucha por la liberación del pueblo judío. Por su condición de judío consigue expresar los sentimientos vividos por las personas que se enfrentan a una situación de persecución xenófoba.

La única publicación periódica que se menciona en el relato es *National Geographic*. El hecho de que Esther, una vez instalada en Canadá, lea esta revista representa que ha conseguido una tranquilidad y un bienestar que distan mucho de las angustias vividas en las etapas anteriores de su vida en las que estaba en continuo movimiento.

La música está presente en *Étoile errante*, dando lugar a relaciones de *extratextualidad*. Durante el verano que pasa en Saint-Martin-Vésubie, lugar de tránsito para Esther, ésta descubre con asombro la tranquilidad y la paz interior que le transmite la música al escuchar las piezas de Mozart (1756-1791), Czerny (1791-1857),

Beethoven (1770-1827), Bach (1685-1750), Liszt (1811-1886) y Debussy (1862-1918), que M. Ferne interpreta al piano en la cocina de su casa.

Si la literatura y la música clásica sirven para llenar un vacío en las vidas de estos personajes errantes, lo mismo ocurre con las canciones de Billie Holiday (1915-1959), cuyas melodías jazzísticas<sup>170</sup> acompañan a Esther a través de la radio durante el viaje a Israel, *Sophisticated lady* entre otras, la misma que se escucha en el barco que lleva a Maou y Fintan a Onitsha; concretamente la canción *Solitude* impresiona a los judíos que viajan en busca de la Tierra Prometida, de manera que queda grabada en su memoria íntimamente ligada al viaje en barco. El narrador menciona también otros cantantes conocidos en la época del relato: los cantantes de jazz Ada Brown (1890-1950) y Jack Dupree (1910-1992); el cantante country Tex Ritter (1905-1974), del que se menciona la canción *Jealous Heart* y el pianista de *jazz-blues* Little Johnnie Jones (1924-1964).

Entre los personajes históricos que Le Clézio menciona en *Étoile errante*, está Gandhi. Nada más llegar a Haifa tienen conocimiento del asesinato de Gandhi, ocurrido el 30 de enero de 1948. El hecho de que el narrador señale este acontecimiento adquiere un carácter simbólico, puesto que Gandhi encabeza la lucha no violenta a favor de la independencia de India y de los derechos de *los intocables*, la casta más desfavorecida de la sociedad india. Asimismo, en las negociaciones en las que tomó parte para preparar la independencia de India, era partidario de la convivencia pacífica de musulmanes e indios en el mismo territorio; finalmente, en 1947 se proclamó una India independiente en la que la comunidad musulmana debía emigrar a Pakistán. Es una situación similar a la que se está gestando en el protectorado británico que engloba los territorios que acogerían más tarde a Israel y Jordania, dejando sin tierra al pueblo

---

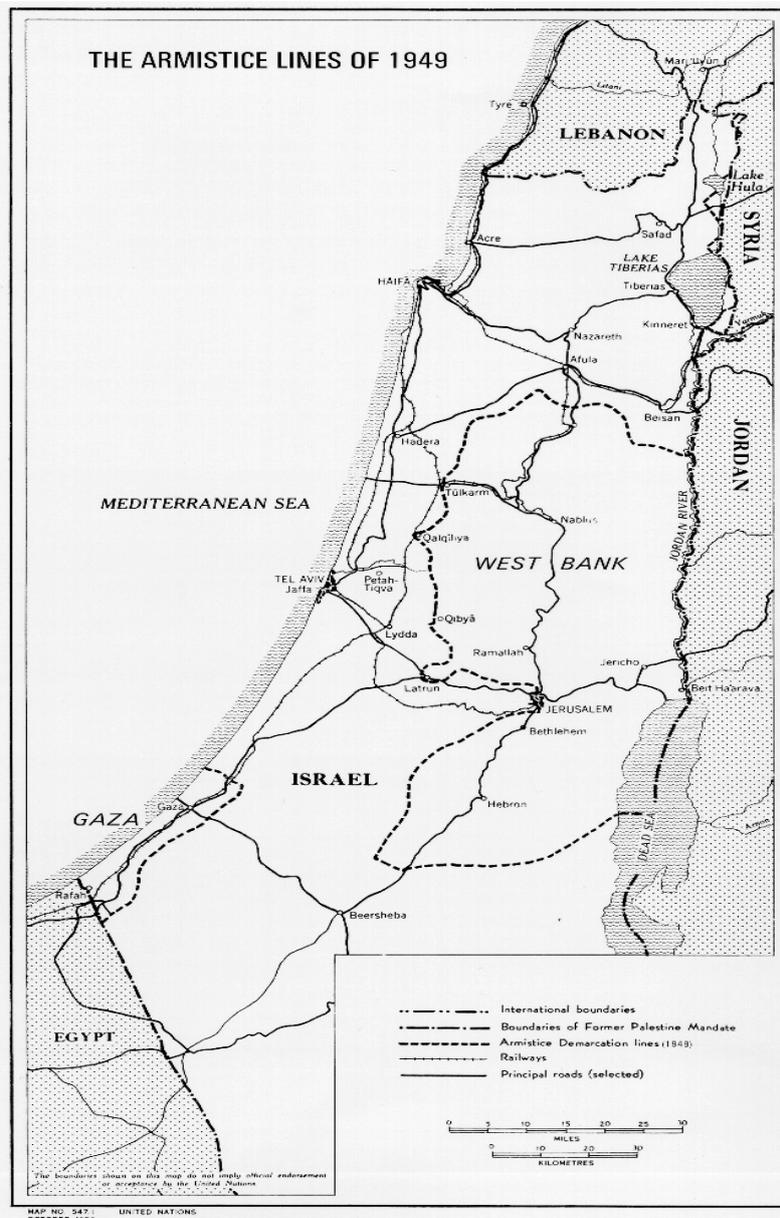
<sup>170</sup> No olvidemos que el jazz era una música perseguida por los nazis, puesto que representa la rebeldía y la libertad; por ello fue considerada como *decadente*, junto con otro tipo de manifestaciones artísticas de vanguardia. Se consideraba música propia de bárbaros, pues la mayoría de los intérpretes eran negros, lo que iba en contra de la pureza de la raza aria. Aunque no llegaron a prohibirla, puesto que el jazz estaba arraigando con fuerza en Alemania, sí elaboraron una reglamentación estricta que restringía su composición y que imponía límites en cuanto al contenido de las letras, al *tempo*, a los instrumentos y a las ejecuciones solistas.

palestino que no quiso abandonar sus propiedades para dárselas a los judíos que huían del genocidio nazi. Con ello se estaba originando un problema que casi cincuenta años más tarde está aún por resolver.

Israel proclama su independencia el 14 de mayo de 1948<sup>171</sup>. Se trata de un día clave en la historia de Oriente Próximo, puesto que es el detonante de una situación que origina un trasiego de personas en varias direcciones. Ese mismo día comienza la evacuación de las tropas británicas que ocupaban el territorio judío, encabezadas por el Alto Comisario Sir Alan Gordon Cunningham (1887-1983). Al mismo tiempo se acelera la llegada de judíos, como los protagonistas del relato, con el fin de ocupar las tierras que pertenecen a su nuevo estado y que han recibido de manos británicas, tras expulsar a sus habitantes palestinos. Por último, se produce el éxodo de los árabes que han sido expulsados de sus lugares de origen para que se puedan asentar los judíos recién llegados. Estos palestinos se enfrentan a un destino incierto: un campo de refugiados, un campo de batalla o bien otro país limítrofe; en cualquier caso, lejos de sus casas.

---

<sup>171</sup> Ese mismo día los árabes comienzan un ataque bélico contra el recién creado Estado de Israel; al frente de las tropas jordanas está John Bagot Glubb (1897-1986), británico que había adquirido también la nacionalidad jordana; le acompaña Abdallah, futuro rey de Jordania. En esa fecha aún hay que hablar de Transjordania, que sólo dos años antes había proclamado su independencia de los británicos. Cuando en 1950, Cisjordania y la parte árabe de Jerusalén se unen a Transjordania, el conjunto pasa a llamarse Jordania. Abdallah de Jordania, bisabuelo del actual rey, fue asesinado en un atentado en julio de 1951, en el marco del conflicto árabe-palestino que se desató a raíz de la proclamación del Estado de Israel.



Mapa de Oriente Próximo a raíz del Armisticio de 1949, que pone fin a la guerra de independencia desencadenada a partir de la proclamación del Estado de Israel.

Fuente: [www.armisticeLine949.com](http://www.armisticeLine949.com)

La proclamación del Estado judío es el detonante de una serie de guerras que se sucederán a partir de este acontecimiento, que convirtió en apátrida al pueblo palestino. En el relato se mencionan dos de ellas, no por sí mismas, sino como trasfondo de los hechos que suceden en la familia de la protagonista judía. La madre de Esther, Elizabeth, emprende su último viaje abandonando Israel para ir a vivir a Nice en 1973, en el momento en que tiene lugar la cuarta guerra árabe-israelí, conocida como de Yom Kippur, y muere mientras transcurre la guerra del Líbano, que tiene lugar entre 1975 y 1989.

Inherente al conflicto judío-palestino es la creación de campos de refugiados en los que se concentra la población que no emigra a Jordania. La problemática de estos campos todavía ocupa hoy las primeras páginas de la actualidad mundial y son el eje del problema geoestratégico de toda la zona de Oriente Medio. El narrador se sirve de las vivencias de Nejma para describir las inhumanas condiciones de vida de un campo de refugiados, lo mismo que en capítulos anteriores se había servido de Esther para relatar las difíciles condiciones de vida de los refugiados judíos confinados en un pequeño pueblo de los Alpes, y en los pequeños campos de refugiados en los que esperan a que se solucionen sus problemas de traslado a Israel y su ubicación una vez llegados a la Tierra Prometida. Todos ellos son lugares de tránsito para personas despojadas de sus hogares, que conservan la esperanza de encontrar un destino más favorable que no en todos los casos conseguirán alcanzar.

Como en los dos relatos anteriores, toda esta serie de acontecimientos históricos forman parte del tiempo de la Historia. Sin embargo, los tratamos en este apartado de intertextualidad al considerarlos referencias extratextuales que inciden directamente en la vida de los protagonistas y más concretamente en los viajes que se ven obligados a emprender. La Segunda Guerra Mundial está presente en todo el relato, pues es la que desencadena el nuevo éxodo del pueblo judío a Israel. Apenas hay menciones expresas a ella, pero se habla de confinamientos, cartillas de racionamiento, campos de concentración, trenes de la muerte, etc. En contraposición a esta maquinaria activada para matar judíos, están las personas que forman la Resistencia. Uno de los grupos que

componen el movimiento antifascista es *Giustizia e Libertà*, en el que militan los resistentes italianos del relato que, entre otras acciones, preparan evacuaciones de personas perseguidas.

La intertextualidad que se observa en *Nous trois* está relacionada sobre todo con Louis Meyer. Es un personaje en continuo movimiento, de manera que realiza viajes de París a Marsella, de Marsella a París, de París a la base de entrenamiento, de ésta a la base espacial, para trasladarse al espacio y regresar a tierra, sin olvidar sus desplazamientos por París y sus alrededores. El vacío propio del tiempo que Meyer y el resto de los personajes emplean en sus desplazamientos, unido al que encuentra en los lugares de destino, facilita al narrador introducir referencias que permiten al lector establecer varios tipos de intertextualidad, generalmente acompañadas dichas referencias por ciertas dosis de ironía hasta llegar, en ocasiones, a la parodia.

El narrador establece una relación intertextual en *Nous trois* con dos autores franceses correspondientes a épocas muy diferentes. Por un lado, Annabel Buffet (1928-....), escritora francesa vinculada al existencialismo, cuya producción es muy escasa. Varias veces hace alusión a algún libro suyo, siempre sin concretar, como un objeto más entre otros muchos que se pueden encontrar en la bandeja de un coche, o que pueden ser salvados en caso de que ocurra un terremoto de improviso:

*Les voitures garées dans l'impasse ont l'air vides mais on aperçoit, sur leur plage arrière, quelques journaux pliés, des cartes et guides routiers, parapluies et catalogues, boîtes de Kleenex et petits ventilateurs ou par exemple une peluche décorative décolorée, un chapeau vert, un gant vert, un listing d'ordinateur, l'édition de poche d'un roman d'Annabel Buffet (16).*

Por otro lado, Louis Meyer se imagina que protagoniza una película junto con sus compañeros de trabajo, entre los que se encuentra la mujer que desea. El título está sacado de un verso de Beaudelaire (1821-1867), *enfer ou ciel, qu'importe*, que pertenece al poema *Le Voyage VIII* de *Les fleurs du mal*:

*Je vois très bien le film, pense Meyer: Enfer ou ciel, qu'importe, une production très chère, vingt-cinq semaines de tournage, nombreux décors et foules de figurants, beaucoup d'effets spéciaux, son Dolby-stéréo, starring Lucie Blanche as Mercedes, featuring Lou Meyer dans le rôle du témoin gênant (182-3).*

Es evidente el planteamiento irónico que realiza Meyer al imaginarse las características de la película en la que se asigna el papel de testigo incómodo. Las vivencias que ha tenido desde que conoció a Lucie/Mercedes en la autopista dirección Marsella le sugieren el guión de una película como tantas que se ruedan en el momento actual y que no pasan a la historia del cine.

El nombre del protagonista, Louis Meyer, coincide con el del fundador de la Metro Goldwyn Meyer, que se llamaba Louis B. Meyer (1885-1957). Si tenemos en cuenta que Echenoz es un gran cinéfilo, la intertextualidad del lector nos lleva a considerar la elección de este nombre como su personal homenaje al mundo del cine y a este personaje en particular.

Una película de Byron Haskin, *Cuando Ruge la Marabunta* (1954), en la que una pareja huye para evitar ser atrapada por una invasión de hormigas feroces y destructoras, nos viene a la memoria cuando leemos la escena en la que, como consecuencia del terremoto, se describe cómo avanza el mar destruyendo todo lo que encuentra a su paso, mientras las personas corren intentando no ser atrapadas por esa fuerza destructiva. Asimismo, toda la escena del terremoto nos transporta a una serie de películas catastrofistas, en las que se observa con todo detalle cómo se destruye alguna ciudad o algún edificio emblemático, mientras la gente sale huyendo o perece. Es evidente que Echenoz las conoce y que las toma como referencia para algunas de las escenas que describe en el relato.

La intertextualidad del lector nos lleva a relacionar un pasaje de *Nous trois* con el libro de Patrick Süskind, *El Perfume*, publicado en 1985, cuando observamos que Meyer intenta adivinar qué perfume llevan las mujeres que se cruzan en su camino

mientras pasea por las calles de Marsella. Establece un juego irónico al asociar un perfume determinado a un tipo concreto de mujer:

*Meyer descendit le boulevard d'Athènes en s'attardant comme d'habitude sur le passage des femmes croisées, dans leur sillage –c'est un jeu, chaque fois, d'identifier leur parfum. Meyer ne connaît pas trop mal l'usage, le dosage, la chimie de chacun de ces parfums sur telle ou telle nature de peau: comment Calèche vire sur une brune, Vol de nuit sur une fausse blonde, Joy sur une rousse divorcée, Je reviens sur une veuve joyeuse. Les yeux mis-clos, son nez fendant comme un brise-glace l'air embaumé, il forge ses hypothèses puis se retourne pour vérifier (54).*

El hecho de elegir estas marcas de elevado precio nos trasladan a una sociedad de consumo propia de lo que Marc Augé<sup>172</sup> denomina la «supramodernidad» en la que el exceso de ego conlleva un culto a la imagen que proyectamos y que ofrece a la publicidad un campo abonado para promocionar todo tipo de productos a la medida del nivel adquisitivo de cada individuo.

Las publicaciones periódicas que Jean Echenoz menciona son una revista militar, *Terre-Air-Mer*, y tres de información general: *Express*, *USA Today* y *Paris-Match*. Se trata de una *intertextualidad exoliteraria* que ofrece una información aparentemente carente de relevancia, al tratarse de revistas de actualidad habituales y de una revista de contenido militar cuya presencia se explica por el lugar en el que se encuentran los personajes, dado que se trata de una base aérea. Sin embargo una de ellas, *Paris-Match*, es el eslabón que va a permitir el acercamiento de dos personajes claves en el relato. A partir de este momento, el discurso toma otra dirección al quedar desvelada una de las intrigas:

*...un Paris-Match du mois dernier, numéro spécial titré Marseille: adieu comprenant des clichés de convois funéraires. Meyer feuilleta celui-ci croyant reconnaître une devanture sur le trajet d'un des convois [...]. Il referma le magazine quand je parus au fond du couloir (176).*

---

<sup>172</sup> Augé, M. (1993): «Espacio y Alteridad» in *Revista de Occidente*, n°140, *op. cit.*

*...quand Meyer pose le magazine sur le bureau, le feuillette avec méthode puis le fait glisser vers elle ouvert sur une photo, pleine double page central, représentant le centre commercial grouillant de sauveteurs (179).*

Asimismo, el relato nos ofrece ejemplos de extratextualidad por medio de personajes históricos, fotografías, canciones y marcas de diversos productos. Tanto la radio como la televisión, objetos de la modernidad, se hacen presentes en la obra en numerosas ocasiones, como transmisores de noticias y como elementos que acompañan a los protagonistas mientras transmiten música al mismo tiempo que llenan un vacío tanto físico como psicológico.

En cuanto a personajes históricos, nombra al Senador E. J. Garn, primer civil que se embarcó en un vuelo espacial, en el Discovery, en 1985. Ello le permite al narrador justificar la presencia de un civil en el vuelo espacial que se relata en *Nous trois*. Aparte de este vuelo espacial, se mencionan otros dos hechos históricos: la Segunda Guerra Mundial y el bombardeo de Sakiet-Sidi-Youssef, que tuvo lugar el 8 de febrero de 1958, durante la guerra de Argel. Aparte de ser dos elementos extratextuales, sirven de marco temporal en cuanto a que representan el tiempo de la Historia.

Una instantánea de la fotógrafa norteamericana Cindy Sherman, titulada *Untitled film still # 7* está clavada con chinchetas en la pared de la cocina del protagonista. Se trata de una chica morena (la propia fotógrafa) que sale de su habitación a una terraza vistiendo una combinación y medias con liguero. El propio nombre de la fotógrafa nos remite a una mujer, modelo de profesión, llamada Cintia, con la que el protagonista tiene relaciones sentimentales: « *Il ne dépunaise pas, dans la cuisine, la photo de Cindy Sherman Untitled film still # 7* » (213). Son mencionadas otras instantáneas de autores anónimos, que sirven para adornar las paredes de diferentes estancias, en las que se pueden ver el castillo de If<sup>173</sup>, la puerta de Aix.

---

<sup>173</sup> Situado en una isla cercana a Marsella, este castillo-prisión francesa lo hizo famoso Alejandro Dumas en *El Conde de Montecristo* (1844).

## CINDY SHERMAN



Cindy Sherman  
Untitled Film Still #7  
1978

Fuente: [WWW.masters.of-photographie.com/S/sherman/sherman.html](http://WWW.masters.of-photographie.com/S/sherman/sherman.html)

Aplicando el concepto que Gérard Genette denomina *paratexto*, podemos relacionar el título de la obra, *Nous trois*, con un disco de jazz *We Three*, editado en 1958 e interpretado por un trío encabezado por el pianista Phineas Newborn. Jean-Baptiste Harang<sup>174</sup> escribe: «...tout le temps de l'écriture, le livre s'est appelé *le Mal des transports*. Echenoz trouvait ça un peu prétentieux et ne trouvait rien d'autre, du jazz un pianiste qu'il aime tournait sur la platine, Phineas Newborn, en trio, il suffisait de retourner la pochette: *We Three*». La única melodía que se menciona en el relato es *Truth is marching in*, jazzística, grabada en 1966, que popularizó el saxofonista Albert Ayler (1936-1970) y que pone en evidencia la cultura musical del narrador, que no duda en llenar los vacíos con su tipo de música preferida<sup>175</sup>.

---

<sup>174</sup> Harang, Jean-Baptiste (1992) «Jean Echenoz, Lui et nous» in *Liberation*, «Les auteurs de nos 25 ans».

<sup>175</sup> Echenoz ha confesado en numerosas ocasiones su pasión por el jazz, de tal manera que, son frecuentes en cada una de sus obras, las referencias a este estilo musical.

Asimismo, podemos constatar un nexo intratextual entre *Nous Trois* y *Jérôme Lindon*<sup>176</sup>, del propio Jean Echenoz. En este texto, el escritor deja constancia de la importancia que tuvo el editor para que el libro tomara la forma que tiene actualmente, pues le sugirió un final diferente al que Jean Echenoz le presentó en el manuscrito original.

Podemos observar que entre *Un an* y *Je m'en vais* existe una relación intratextual, en cuanto que ambos textos presentan una imbricación argumental, de tal manera que es necesario leer *Je m'en vais* para llegar a comprender los enigmas planteados en *Un an*. Victoire, protagonista de *Un an*, tiene una escasa relevancia en *Je m'en vais*, obra publicada con posterioridad a *Un an*. Sin embargo, su presencia en *Je m'en vais* sirve de pretexto para que el lector entienda por qué Victoire emprende la huida en el primer capítulo de *Un an*. Ferrer, protagonista de *Je m'en vais*, apenas es mencionado en *Un an*, pero su relación con Victoire es el detonante de la errancia que ésta protagoniza en *Un an*. Por otra parte, Louis Philippe, amigo de Victoire, que tiene un protagonismo poco relevante en *Un an*, es uno de los personajes principales de *Je m'en vais*, conocido como Delahaye/Baumgartner; y Louise, que trabaja en la *gare Saint Lazare*, desempeña el mismo papel en ambos libros. Por último, Hélène, la mujer de la que finalmente se enamora Ferrer en *Je m'en vais*, tiene una fugaz aparición en *Un an*, dado que acompaña a Félix cuando se encuentra con Victoire al final del relato.

Existe una extratextualidad relacionada con el mundo del cine, la música y las marcas de objetos. El narrador menciona al popular actor cómico Zero Mostel (1915-1977) dado el parecido físico que con él tiene uno de los personajes de *Un an*. Concretamente es uno de los homosexuales que acogen a Victoire y que adquieren un papel relevante a la hora de que ésta recupere, no sólo su autoestima, sino también su dignidad personal. Si tenemos en cuenta que Jean Echenoz es cinéfilo, se puede

---

<sup>176</sup> Echenoz, Jean (2001): *Jérôme Lindon*. Les Éditions de Minuit. Paris: «*Alors voilà, me dit-il, j'aime beaucoup votre texte, on peut le publier comme ça si vous voulez. Mais je me demande si la fin, vous ne croyez pas que la fin, il y a quelque chose avec la fin qui, je ne dis pas que ça ne va pas mais quand même, cette fin, etc. [...] En effet, ça ne va pas très bien. Je modifie cette fin mais, du coup, cela implique pas mal de changements rétroactifs dans tout le corps du manuscrit, et ces changements l'améliorent sensiblement*», pp. 47-8.

entender esta mención como un pequeño homenaje que el escritor le dedica al actor: «*et son visage rappelait celui de l'acteur de cinéma Zero Mostel...*» (84). El mundo de la música está representado por el clarinetista norteamericano Jimmy Giuffre (1921- ). Es el intérprete que se escucha de fondo en el coche que traslada a Victoire a Agen, tras hacer auto-stop; sin duda, la melodía sirve para llenar un vacío que se instala entre los viajeros. El hecho de que el narrador elija este excelente intérprete de jazz indica su exquisita cultura musical.

Estas alusiones intertextuales están relacionadas con la protagonista de *Un an*, Victoire, quien a lo largo de todo el relato realiza un viaje de introspección y un viaje físico que podemos calificar de laberínticos. En su trayecto carece de referencias del mundo exterior, percibiendo la realidad de forma muy limitada y no necesariamente acorde con el momento.

Al referirnos a *Un an* hemos aludido al entramado argumental que lo relaciona con *Je m'en vais*. Ambos textos, como se ha indicado anteriormente, están relacionados no solamente en cuanto a la intriga argumental, sino también por medio de varios personajes: Ferrer, Louis Philippe, Victoire, Louise y Hélène. Ello permite al lector encontrar una explicación al comportamiento que Louis Philippe y Victoire tienen en *Un an*, basado en una huida sin fin, y que sólo se entiende con la lectura de *Je m'en vais*.

En *Je m'en vais* se plantea un tema recurrente en la literatura universal, como es que un personaje contemple ficticiamente su propio entierro, lo que nos remite a establecer relaciones intertextuales abundantes en la literatura; entre otras, podemos citar *El Estudiante de Salamanca* (1840), de Espronceda, *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla o *El Difunto Matías Pascal* (1904), de Pirandello. También en cine abundan los ejemplos en que un personaje contempla su propio entierro; en este caso se trata de una relación extratextual. Podemos citar alguna película de las muchas en que se plantea este tema. *El tercer Hombre* (1949), de Carol Reed, *Fresas salvajes* (1956), de Ingmar Bergman, *Frankenstein y el monstruo del infierno* (1973) de Terence Fisher,

*La doble vida de Matías Pascal* (1984), de Mario Monicelli, *Ghost* (1990), de Jerry Zucker. El narrador se sirve de Baumgartner para parodiar el tema del entierro, valiéndose de un pasaje de carácter tragicómico, puesto que varios personajes están convencidos de que están asistiendo a un verdadero entierro, mientras el supuesto difunto está siguiendo el sepelio desde la ventana de un edificio próximo al cementerio.

En el rompehielos que le conduce al Polo Norte, Ferrer encuentra libros relacionados con las tierras a las que se dirige, pues están escritos por autores clásicos de la exploración polar: Adolphs Washington Greely (1844-1935), Fridtjof Nansen (1861-1930), Willem Barentsz (1550?-1597), Nils Otto Gustaf Nordenskjöld (1869-1928). Su mención está plenamente justificada en un viaje por tierras polares, más si tenemos en cuenta que seguramente le sirvieron al propio autor para documentarse sobre un territorio que desconocía antes de escribir sobre él. Se establece de esta manera una intertextualidad exoliteraria con esta serie de textos geográfico-históricos.

La única alusión a la mitología clásica que podemos encontrar en el relato es una parodia de la tormentosa relación que mantenían Neptuno y Anfítrite. Para celebrar de alguna manera el hecho de cruzar el Círculo Polar Ártico, uno de los marineros se disfraza burdamente del dios de los mares, y una mujer encargada de la contabilidad asume el papel de Anfítrite, sin que falten los insultos que se lanzan entre ellos, como debía ocurrir en la relación del Dios con su mujer.

La Biblia se menciona como un objeto más de los muchos que desfilan por la obra de Jean Echenoz. No tiene un papel determinado, sino que es simplemente un objeto usual. Se menciona en dos ocasiones porque forma parte del mobiliario de dos barcos:

*On avait installé Ferrer dans sa cabine: mobilier boulonné aux cloisons, point d'eau avec robinet à pédale, récepteur vidéo vissé dans le prolongement de la couchette monoplace et Bible dans le tiroir de la table de nuit* (18).

*Certes il était dommage de ne pas pouvoir récupérer les quelques trucs pas mal qui restaient à bord de la Nechilik, de jolies petites lampes de cuivre, par exemple, une Bible élégamment reliée, un superbe sextant (83).*

En una de las ediciones de *Je m'en vais*<sup>177</sup>, aparece en portada la foto de un barco encallado en la banquisa y varios perros en primer plano. Se trata de una instantánea publicada en la revista *National Geographic Magazine*, de marzo de 1974, que, tal y como el propio autor explicó posteriormente, le inspiró la idea de escribir un relato relacionado con el percance sufrido por este barco polar.



Fuente: Echenoz, Jean (1999/2001): *Je m'en vais*. Les éditions de minuit, collection «double». Paris.

---

<sup>177</sup> Echenoz, Jean (1999/2001): *Je m'en vais*. Les Éditions de Minuit, collection «double». Paris.

Hay varios ejemplos de extratextualidad. Como pequeño homenaje al mundo de los toros se puede entender la breve descripción que el narrador realiza de una foto clavada en la puerta de una amiga del protagonista, foto que sirve de distintivo para reconocer cuál es su apartamento. Se trata de una trágica cogida que se recuerda con dolor en el mundo de los toros: «*Une photo punaisée, gondolée aux angles et représentant le corps sans vie de Manuel Montoliu, ex-matador recyclé péon, après qu'un animal nommé Cubatisto lui eut ouvert le cœur comme un livre le 1<sup>er</sup> mai 1992*» (9).

No es la única ocasión en que hace referencia al mundo de los toros. Más adelante compara al mar con un toro y al torero con un joven que salta las olas en la playa de Biarritz:

*C'est d'ailleurs en termes taurins qu'il commence la puissance des vagues successives, salue (Ole) une explosion spécialement scénique, laisse venir (Mira mira mira) et gonfler (Toro toro) une vague prometteuse et grondante (Torito bueno) –tous encouragements, appels et citations que dans l'arène on adresse aux fauves (190).*

El narrador alude a varias películas que se encuentran en el rompehielos mencionando títulos que pertenecen a géneros muy diferentes, tanto películas clásicas: *Río Bravo*, de Howard Hawks, *Kiss me deadly*, de Robert Aldrich, *Quatre cavaliers de l'Apocalypse* de Vicente Minelli, como pornográficas.

Puesto que el protagonista es un marchante de arte, resulta propio de su oficio que consulte catálogos, por ejemplo de arte persa, o que lea libros sobre el arte inuit, una vez que ha decidido que se va a desplazar al Polo Norte.

En cuanto a música, el narrador menciona al cantante de jazz estadounidense Tony Bennett (1926- ), una de cuyas melodías escucha el protagonista durante su estancia en Port Radium. Si anteriormente hemos comentado cómo el narrador se sirve

de películas para combatir el tedio de los personajes, de la misma manera recurre a la música para llenar el vacío existente tanto a nivel físico como anímico.

No deja indiferente al lector la transcripción de un letrero en el que se anuncia un concurso de verduras, que uno de los personajes lee en un bar de Biarritz:

*CONCOURS DE GROS LÉGUMES: 8h-11h, Inscription des Légumes. 11h-12h30, Opérations du Jury. 17h, Remise des Prix et Vin d'honneur. Peuvent concourir: Poireau, Salade, Chou cabus, Chou de Milan, Chou-fleur, Chou rouge, Tomate, Melon, Potiron, Poivron, Courgette, Betterave rouge, Carotte rouge, Céleri-rave, Chou-navet & Chou-rave, Navet & Rave, Radis d'hiver, Pomme de terre, Betterave fourragère, Carotte fourragère, Maïs, Ail, Oignon. Concours ouvert à tous les jardiniers. Pas plus de neuf légumes par jardinier. Un spécimen par légume. A présenter avec feuilles, tiges et racines si possible. Ils seront jugés sur poids et aspect (191-2).*

En cuanto a hechos históricos, el único que se menciona es el que se refiere a los acuerdos de Schengen, que permite desde 1995 la libre circulación de personas entre los países europeos firmantes del acuerdo. Su mención está relacionada con el hecho de que Delahaye/Baumgartner pueda pasar libremente de Francia a España sin ser interceptado por la policía.

Los diferentes tipos de intertextualidad a los que hemos aludido en el análisis de *Je m'en vais* vienen a justificar los vínculos de los que se sirve el narrador para poder elaborar un entramado argumental que aporta dinamismo al relato. Las relaciones intertextuales que hemos observado están referidas a personajes que viajan y que en su trayecto viven momentos tanto de tedio, como de vacío. La forma utilizada por el narrador para llenar los espacios que provocan dichas sensaciones alude en su mayoría a elementos que definen y caracterizan la sociedad postmoderna.

A continuación resumimos en varios gráficos los diferentes tipos de intertextualidad que aparecen en las obras estudiadas.

INTERTEXTUALIDAD				
J.M.G. LE CLÉZIO		JEAN ECHENOZ		
INTERTEXTUALIDAD ENDOLITERARIA	Novelas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Robinson Crusoe</i> (1719), (Daniel Defoe, 1660-1731) (V.R.)</li> <li>• Thomas Mayne Reid (1818-1883) (V.R.)</li> <li>• de indios, escritas por Gustave Aymard (1818-1883) (E.E.)</li> <li>• <i>Les aventures de M. Pickwick</i> (1837) y <i>Nicolas Nickleby</i> (1838), (Charles Dickens, 1812-1870) (E.E.)</li> <li>• Jack London (1876-1916) (V.R.)</li> <li>• <i>Nana</i> (1879), (Émile Zola, 1840-1902) (E.E.)</li> <li>• <i>Le rayon-vert</i> (1882), (Jules Verne, 1828-1905) (O.)</li> <li>• <i>Plain tales from the hills</i> (1888), (Rudyard Kipling, 1865-1936) (O.)</li> <li>• <i>La máquina del tiempo</i> (1895), (Herbert George Wells, 1866-1946) (V.R.)</li> <li>• <i>Lord Jim</i> (1900), (Joseph Conrad, 1857-1924) (V.R.)</li> <li>• <i>Sanders of the river</i> (1911), (Edgar Wallace, 1875-1932) (O.)</li> <li>• <i>Talk Boy</i> (1931), (Margaret Mead, 1901-1978) (O.)</li> <li>• <i>Loose among the devils</i> (1935), (Sinclair Gordon, 1900-1984) (O.)</li> <li>• <i>Lo que el viento se llevó</i> (1936), (Margaret Mitchell, 1900-1949) (O.)</li> <li>• <i>The witch</i> (1936), <i>Mr. Johnson</i> (1939), (Joyce Cary 1888-1957) (O.)</li> </ul>	Novelas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Annabel Buffet (1928 - ) (N.T.)</li> <li>• <i>El perfume</i> (1985), (Patrick Süskind) (N.T.)</li> <li>• <i>El estudiante de Salamanca</i> (1840), (José de Espronceda, 1808-1842), (J.M.V.)</li> <li>• <i>Don Juan Tenorio</i> (1844), (José Zorrilla, 1817-1893) (J.M.V.)</li> <li>• <i>El difunto Matías Pascal</i> (1904), (Pirandello, 1867-1936) (J.M.V.)</li> </ul>
	Textos clásicos latinos y griegos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estrabón (63~ a. C.- 21~ d.C.) (O.)</li> <li>• Ptolomeo (100~d.C.-170~d.C.) (O.)</li> <li>• Horacio (64 -8 a.C.) (O.)</li> <li>• Valerius Flaccus (S. I d.C.), (<i>Argonautica</i>) (V.R.)</li> </ul>		
	Cuentos y Fábulas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Pulgarcito</i> (1697), (Perrault 1628-1703) (E.E.)</li> <li>• <i>Los viajes de Simbad el Marino</i> (anónimo de los Siglos VIII-IX, incluido en el s.XVI en <i>Las Mil y Una Noches</i>) (E.E.)</li> <li>• <i>Les animaux malades de la peste</i> (Livres VII à XI) (1678-79), La Fontaine (1621-1695) (E.E.)</li> </ul>		

INTERTEXTUALIDAD ENDOLITERARIA	Poemas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dante Alighieri (1265-1321) (E.E.)</li> <li>• Francesco Petrarca (1304-1374) (E.E.)</li> <li>• Hasan Ibn Mohamed al Wassan al Fasi (1490-1550) llamado Leo Africanus (O.)</li> <li>• <i>Antigone</i> y <i>Maria Stuarda</i>, de Vittorio Alfieri, poeta italiano (1749-1803) (O.)</li> <li>• Manzoni, poeta italiano (1785-1873) (O.)</li> <li>• Hayyim Nahman Bialik (1873-1934) (E.E.)</li> <li>• Vladimir Maiakovski (1894-1930) (E.E.)</li> <li>• Federico García Lorca (1898-1936) (E.E.)</li> <li>• Cesare Pavese (1908-1950) (E.E.)</li> </ul>	Poemas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Les fleurs du mal</i> (1857), (Beaudelaire, 1821-1867) (N.T.)</li> </ul>
INTERTEXTUALIDAD EXOLITERARIA	Mitología tratada de forma respetuosa	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mitología egipcia (O.)</li> <li>• Mitología africana (O.)</li> <li>• La puerta del Hades (V.R.)</li> <li>• El mito de Sísifo (V.R.)</li> <li>• Zeus y Dánae (V.R.)</li> <li>• Jasón y los Argonautas (V.R.)</li> <li>• Ulises (E.E.)</li> <li>• Polifemo (E.E.)</li> <li>• Eldorado (V.R.)</li> </ul>	Mitología tratada de forma irónica	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Neptuno y Anfitrite (J.M.V.)</li> </ul>
	Textos sagrados	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El Libro de los Muertos del Antiguo Egipto (O.)</li> <li>• La Biblia (O.) (E.E.)</li> <li>• La Toráh (E.E.)</li> <li>• El Corán (E.E.)</li> </ul>	Textos sagrados	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La Biblia (J.M.V.)</li> </ul>
	Libros didácticos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>The Child's Guide to Knowledge</i>, también mencionada como <i>Guide du Savoir</i> (O.)</li> </ul>		
	Libros sobre piratas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>History of Pirates</i>, 1724 (Charles Johnson, 1660-1731) (V.R.)</li> </ul>		
	Libros de magia	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Les clavicules de Salomón</i> (V.R.)</li> </ul>		
			Libros de arte	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sobre arte <i>inuit</i> (J.M.V.)</li> </ul>

INTERTEXTUALIDAD EXOLITERARIA			Catálogos	• De obras de arte (J.M.V.)
	Libros Históricos y Antropológicos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sobre el Antiguo Egipto, Mesopotamia y Sudán de E.A. Wallis Budge (1857-1934) (O.)</li> <li>• Obras relacionadas con África: Leo Frobenius (1873-1938), Gustav Nachtigal (1834-1885), Heinrich Barth (1821-1865) (O.)</li> <li>• Obras sobre las tribus de Nigeria. Charles K. Meek (Meek, Charles Kingsley, 1885 – 1965) (O.)</li> <li>• <i>Black Byzantium</i> (1942), (Siegfried F. Nadel 1903-1956) (O.)</li> </ul>	Libros Históricos y Antropológicos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.</i> Marc Augé (1935 - ), (N.T.) (U.A.) (J.M.V.)</li> </ul>
	Libros Geográficos y de viajes	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La primera descripción que el primer colono, François Leguat, realiza sobre isla Rodrigues en 1690 (V.R.)</li> <li>• Pingré: descripción, en 1751, del archipiélago donde se ubica Rodrigues (V.R.)</li> <li>• Relativos a Nigeria, de Percy Amaury Talbot (1877-1945) (O.)</li> </ul>	Libros Geográficos y de viajes	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sobre tierras polares: Adolphs Washington Greely (1844-1935), Fridtjof Nansen (1861-1930), Willem Barentsz (1550?-1597) y Nils Otto Gustaf Nordenskjöld (1869-1928) (J.M.V.)</li> </ul>
	Artículos periodísticos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Voyage à l'île aux Frégates</i> (E. Bernard) publicado en el <i>Keepsake mauricien</i> (1839),(V.R.)</li> <li>• <i>Documents relatifs au trésor de Rodrigues</i>, escrito por el abuelo (1908) (V.R.)</li> <li>• <i>Aperçu historique</i>, escrito por el abuelo (1914) (V.R.)</li> <li>• Noticia periodística sobre el abuelo, escrita por North-Coombes en el diario local (V.R.)</li> </ul>		
	Revistas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Nigeria Gazette</i> (O.)</li> <li>• <i>African Advertiser</i> (O.)</li> <li>• <i>West African Star</i> (O.)</li> <li>• <i>Anuario de los Puertos de Comercio del Oeste</i> (O.)</li> <li>• <i>War Cry</i> (del Ejército de Salvación) (O.)</li> <li>• <i>National Geographic</i> (E.E.)</li> </ul>	Revistas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Terre-Air-Mer</i> (N.T.)</li> <li>• <i>Express</i> (N.T.)</li> <li>• <i>USA Today</i> (N.T.)</li> <li>• <i>Paris-Match</i> (N.T.)</li> <li>• <i>Neue Mode</i> (N.T.)</li> <li>• <i>National Geographic</i> (J.M.V.)</li> </ul>
	Canciones populares	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Italianas: <i>ninnenanne</i> o <i>comptine</i> (O.)</li> </ul>		
	Planos y Mapas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Documento criptográfico atribuido al pirata Olivier Le Vasseur, conocido como La Buse (V.R.)</li> <li>• Documento atribuido al pirata Nageon de l'Estang (V.R.)</li> <li>• De astronomía y de la Isla Rodrigues realizados por el abuelo (V.R.)</li> <li>• De la isla Rodrigues, enviado por Basset a Savy (V.R.)</li> <li>• De la isla Rodrigues, realizado por H. De Langle, capitán del <i>Conquérant</i> (V.R.)</li> <li>• De África: espacio entre el Nilo y el Níger, con el supuesto recorrido del pueblo de Meroë (O.)</li> </ul>		
INTERTEXTUALIDAD EXOLITERARIA	Apuntes	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Papiers sans valeur</i>, conjunto de notas y apuntes tomados por el abuelo y otros documentos recopilados por él (V.R.)</li> </ul>		

<p>INTERTEXTUALIDAD INTERNA O INTRATEXTUALIDAD</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Onitsha</i> y <i>Étoile errante</i>.</li> <li>• <i>Voyage à Rodrigues</i> y otros libros del autor: <i>Le chercheur d'or</i>, <i>La quarantaine</i>, <i>Révolutions</i>, etc.</li> <li>• <i>Onitsha</i>, <i>Voyage à Rodrigues</i>, <i>Étoile errante</i> y <i>L'Africain</i>.</li> <li>• El mito clásico de Jasón y los Argonautas, la constelación de Argo y la figura del abuelo (V.R.)</li> <li>• Texto diferenciado que incluye el relato del éxodo del pueblo meorita y el relato principal (O.)</li> <li>• <i>Un long voyage</i>, escrito por Fintan y el relato principal (O.)</li> <li>• Textos redactados por Maou contando sus vivencias personales con Geoffroy (O.)</li> <li>• Cartas redactadas por Geoffroy a Maou y Fintan (O.)</li> <li>• La carta que escribe Fintan a su hermana, una vez instalado en Bath (O.)</li> <li>• Historias de <i>Djnn</i>, <i>Djenna</i> y <i>Bayrut</i> (E.E.)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Un an y Je m'en vais</i></li> <li>• <i>Nous trois</i> y <i>Jérôme Lindon</i></li> </ul>
<p>EXTRATEXTUALIDAD</p>	<p>Hechos históricos</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Existencia del reino de Meroë, destruido en el año 350 d. C. por el rey abisinio Ezanas (O.)</li> <li>• Grandes Compañías Comerciales Intercontinentales (S. XVII) (V.R.)</li> <li>• República utópica de Libertalia (finales del S. XVII y principios del S. XVIII) (V.R.)</li> <li>• Revolución Francesa (1789-1792) (V.R.)</li> <li>• Colonización de África por parte de los países europeos (O.)</li> <li>• Ataque del ejército inglés al santuario nigeriano de Aro Chuku (1901) (O.)</li> <li>• Primera Guerra Mundial (1914-1918) (V.R.)</li> <li>• Segunda Guerra Mundial (1939-1945) (V.R., E.E.)</li> <li>• Campos de refugiados judíos en Europa (E.E.)</li> <li>• Movimiento antifascista <i>Giustizia e Libertà</i> (1929-1945) (E.E.)</li> <li>• Proclamación del Estado de Israel (14 de mayo de 1948) (E.E.)</li> <li>• Campos de refugiados palestinos en Oriente Medio (E.E.)</li> <li>• Existencia de los kibbutz en Israel (E.E.)</li> <li>• Guerra de Biafra (1967-1970) (O.)</li> <li>• Cuarta guerra árabe-israelí o guerra del Yom Kippur (1973) (E.E.)</li> </ul>	<p>Hechos históricos</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• II Guerra Mundial (N.T.)</li> <li>• Bombardeo de Sakiet-Sidi-Youssef (8 febrero 1958), localidad de Argelia (N.T.)</li> <li>• Lanzamiento al espacio del Discovery (1985) (N.T.)</li> <li>• Acuerdos de Schengen (1995) (J.M.V.)</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amanirenas, reina de Meroë (O.)</li> <li>• Aganes (=Ezanas), rey abisinio que destruye el reino de Meroë en 350 d.C.(O.)</li> <li>• Navegantes y exploradores famosos (V.R.): <ul style="list-style-type: none"> <li>- Fernando Magallanes (1480-1521)</li> </ul> </li> </ul>	

EXTRATEXTUALIDAD	Personajes históricos	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bernard François Mahé de Bourdonnais (1699-1753)</li> <li>- Jean-Baptiste d'Après de Manneville (1707-1780)</li> <li>- James Cook (1728-1779)</li> <li>- Louis-Antoine de Bougainville (1729-1811)</li> <li>- Abbé Alexis-Marie Rochon (1741-1817)</li> <li>- Jean-Baptiste Lislet Geoffroy (1755-1836)</li> <li>- Ohier de Grandpré (1761-1846)</li> <li>- Jules-Sebastien-Cesar Dumont (1790-1842)</li> <li>- H. De Langle (S. XVIII)</li> <li>• Piratas (<i>V.R.</i>): Avery, Basset, Bernardin Nageon de l'Estang, Camden, Caraccioli, Cochlyn, Thomas Condent, Joseph Cornelius, Coydon, Eduard Davis, Edward England, Olivier Le Vasseur (La Buse), Pierre Lemoine d'Iberville, Misson, John Plantain, Taylor y Thomas Tew</li> <li>• Pizarro (<i>V.R.</i>)</li> <li>• El Gran Mogol (<i>V.R.</i>)</li> <li>• Coronel Montanaro, al frente de las tropas británicas en la represión de Aro Chuku (1901) (<i>O.</i>)</li> <li>• Giovanni Virginio Schiaparelli (1835-1910), astrónomo italiano (<i>O.</i>)</li> <li>• Henry Morton Stanley, explorador británico (1841-1904) (<i>O.</i>)</li> <li>• Gandhi (1869-1948) (<i>E.E.</i>)</li> <li>• Alan Gordon Cunningham, alto Comisario Británico (1887-1983) (<i>E.E.</i>)</li> <li>• John Bagot Glubb (llamado Preston Glubb Bajá, 1897-1986), británico que encabeza las tropas jordanas en el momento de la proclamación de Israel (<i>E.E.</i>)</li> <li>• Rey Abdallah de Jordania (<i>E.E.</i>)</li> <li>• Benjamín Adekunle, oficial de las tropas nigerianas, en la guerra civil de Biafra (<i>O.</i>)</li> <li>• Dr. M.D.W. Jeffreys, que figura en la dedicatoria de Onitsha (1891-1975) (<i>O.</i>)</li> </ul>	Personajes históricos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Senador E.J. Garn, primer civil que se embarcó en un vuelo espacial, en 1985 (<i>N.T.</i>)</li> </ul>
------------------	-----------------------	---	-----------------------	--

EXTRATEXTUALIDAD	Música	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Clásica:</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Bach (1685-1750)</i> (E.E.)</li> <li>- <i>Mozart (1756-1791)</i> (E.E.)</li> <li>- <i>Beethoven (1770-1827)</i> (E.E.)</li> <li>- <i>Czerny (1791-1857)</i> (E.E.)</li> <li>- <i>Liszt (1811-1886)</i> (E.E.)</li> <li>- <i>Debussy (1862-1918)</i> (E.E.)</li> <li>- <i>Eric Satie (1866-1925)</i> (O.)</li> </ul> </li> <li>• <i>Música moderna:</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Ada Brown (1890-1950)</i>, cantante jazz (E.E.)</li> <li>- <i>Tex Ritter (1905-1974)</i> (<i>Jealous heart</i>), cantante country (E.E.)</li> <li>- <i>Jack Dupree (1910-1992)</i>, cantante jazz-blues (E.E.)</li> <li>- <i>Billie Holiday (1915-1959)</i>, cantante de jazz; <i>Solitude</i> (E.E.); <i>Sophisticated lady</i> (O.) (E.E.)</li> <li>- <i>Little Johnnie Jones (1924-1964)</i>, Pianista jazz-blues (E.E.)</li> </ul> </li> </ul>	Música	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Tango Stupéfiant</i> (R. Carcel, H. Cor y P. Olive) (N.T.)</li> <li>• <i>Truth is marching in</i> (1966), (Albert Ayler, 1936-1970). Jazz. (N.T.)</li> <li>• <i>We Three</i> (1958), (Phineas Newborn) (N.T.)</li> <li>• <i>Jimmy Giuffre</i> (1921- ) Jazz. (U.A.)</li> <li>• <i>Tony Bennett</i> (Anthony Dominick Benedetto, 1926- ) (J.M.V.)</li> </ul>
	Fotografías	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fotografía de varios miembros de la familia Le Clézio (V.R.)</li> <li>• Fotografías en la que se ve al abuelo, una publicada en su artículo <i>Aperçu historique</i>, de 1914, y otras, escasas, conservadas en la familia (V.R.)</li> <li>• Fotografías de los niños hambrientos de Biafra, cuando la guerra asola el país, aparecidas en los medios de comunicación (O.)</li> </ul>	Fotografías	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Instantánea titulada <i>Untitled film still # 7</i> de la fotógrafa Cindy Sherman (1954- ) (N.T.)</li> <li>• El castillo de If (N.T.)</li> <li>• La puerta de Aix (N.T.)</li> <li>• La Ópera (N.T.)</li> <li>• Postal de Chicago (N.T.)</li> <li>• Plano fotográfico norteamericano realizado por Victoria Salvador (ex mujer de Meyer) (N.T.)</li> <li>• Fotos personales de DeMilo (N.T.)</li> <li>• Manuel Montoliu (1954-1992), torero (J.M.V.)</li> <li>• <i>Nechilik</i>, barco encallado en los hielos polares (J.M.V.)</li> <li>• Delahaye/Baumgartner en revista de actualidad (J.M.V.)</li> </ul>

EXTRATEXTUALIDAD			Anuncios	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Concurso de legumbres y hortalizas (<i>J.M.V.</i>)</li> </ul>
			Cine	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Louis B. Meyer (1885-1957) fundador de la Metro Goldwyn Meyer (<i>N.T.</i>)</li> <li>• <i>Cuando ruge la Marabunta</i> (1954), (Byron Haskin) (<i>N.T.</i>)</li> <li>• Zero Mostel, (1915-1977) actor de cine (<i>U.A.</i>)</li> <li>• <i>Río Bravo</i> (1959), (Howard Hawks, 1896-1977) (<i>J.M.V.</i>)</li> <li>• <i>Kiss me deadly</i> (1955), (Robert Aldrich, 1918-1983) (<i>J.M.V.</i>)</li> <li>• <i>Quatre cavaliers de l' Apocalypse.</i> (1962), (Vicente Minnelli, 1910-1986) (<i>J.M.V.</i>)</li> <li>• <i>Fresas salvajes</i> (1956), (Ingmar Bergman) (<i>J.M.V.</i>)</li> <li>• <i>El tercer Hombre</i> (1949), (Carol Reed) (<i>J.M.V.</i>)</li> <li>• <i>Frankenstein y el monstruo del infierno</i> (1973), (Terence Fisher) (<i>J.M.V.</i>)</li> <li>• <i>La doble vida de Matías Pascal</i> (1984), (Mario Monicelli) (<i>J.M.V.</i>)</li> <li>• <i>Ghost</i> (1990), (Jerry Zucker) (<i>J.M.V.</i>)</li> </ul>
	Datos autobiográficos	En las tres obras de Le Clézio abundan los datos autobiográficos sobre el propio escritor y algunos miembros de su familia, como él mismo relata en su publicación <i>L'Africain</i> .		

EXTRATEXTUALIDAD	Marcas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Coches: <i>Ford V 8 (O.), Volkswagen (E.E.)</i></li> <li>• Tabaco: <i>Player's (O.)</i></li> </ul>	<p>Marcas</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Aceite de coches: <i>Elf, Castrol (N.T.)</i></li> <li>• Alimentación: <i>Agua Vittel. (U.A.), Coca-Cola, Carlsberg, pastis Granier, chicle Dentyne, sopa Soubise en tubo, Campari (N.T.), Ketchup. (J.M.V.)</i></li> <li>• Armas: <i>cuchillo Opinel, pistola Luger (N.T.), carabinas Savage 116FFS, cuchillo Whitw Hunter II Puma (J.M.V.)</i></li> <li>• Automóviles: <i>Austin, Fiat, Ford Escort, Land Rover, Mercedes, Opel, Peugeot, Renault, Rover, Saab, Scania, Seat, Simca Horizon, Subaru, (N.T.) (U.A.) (J.M.V.)</i></li> <li>• Avión / helicóptero: <i>Boeing 707, Piper Cheyenne, Noratlas, Lockheed C-130 Hércules (N.T.), DC 10, Saab 340 Cityliner, Twin Otter (J.M.V.)</i></li> <li>• Bolígrafo <i>Bic (J.M.V.)</i></li> <li>• Cadenas comerciales: <i>Guyenne et Gascogne, Crédit Lyonnais, Prisunic, Frac, Fnac (J.M.V.)</i></li> <li>• Crema <i>Ambre Solaire (N.T.)</i></li> <li>• Cristal <i>Securit (U.A.)</i></li> <li>• Hojas de afeitar <i>Gillette (J.M.V.)</i></li> <li>• Interfono <i>Babyphone (J.M.V.)</i></li> <li>• Materiales construcción: <i>Plaques d'Everite, Plaques de Placoplâtre (U.A.)</i></li> <li>• Mechero <i>Zippo (N.T.)</i></li> <li>• Medicina: <i>Synthol, Tranxène (N.T.), Efferalgán, B.A.V.del tipo Mobitz II, bloqueo de segundo grado tipo Luciani-Wenckebach (J.M.V.)</i></li> <li>• Motos: <i>Triumph Bonneville 650, Vespa (N.T.)</i></li> <li>• Pañuelos papel <i>Kleenex (N.T.) (U.A.) (J.M.V.)</i></li> <li>• Papel <i>Kraft (J.M.V.)</i></li> <li>• Película fotos: <i>Ektachrome, Ilford, Mexichrome (N.T.)</i></li> <li>• Pelotas golf: <i>Titleist nº 3, Hogan, Maxfli, Pinnacle, Slazenger (U.A.)</i></li> </ul>
------------------	--------	---	---

EXTRATEXTUALIDAD			<p>Marcas</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Perfumes: <i>Calèche</i> (Hermès), <i>Joy</i> (Jean Patou), <i>Vol de nuit</i> (Guerlain), <i>Je reviens</i> (Worth) (N.T.), <i>Extatics Elixir</i> (posiblemente inventado como parodia de <i>Aromatics Elixir</i> spray de Clinique) (J.M.V.)</li> <li>• Reloj <i>Rolex</i> (N.T.)</li> <li>• Rosas: <i>Baby Masquerade</i>, <i>Baronne Henriette de Snoy</i>, <i>Blush</i>, <i>Botzaris</i>, <i>Cupid</i>, <i>Deuil de Paul Fontaine</i>, <i>Félicité</i>, <i>Gloire de Dijon</i>, <i>James Mason</i>, <i>Max Graf</i>, <i>Mme Honoré Defresne</i>, <i>Mme René Coty</i>, <i>Orphelines de Juillet</i>, <i>Paul Nerón</i>, <i>Perpétue</i>, <i>Rembrandt</i>, <i>Souvenir de Pierre Vibert</i>, <i>Splendens</i>, <i>Vick's Caprice</i>, <i>Virgo Liberationem</i> (N.T.)</li> <li>• Tabaco: <i>Gitanes</i>, <i>Marlboro</i>, <i>Benson</i> (N.T.) (J.M.V.)</li> <li>• Teléfonos móviles: <i>Ericsson</i>, <i>Bechstein</i> (J.M.V.)</li> <li>• Textil: parka <i>Gore-Tex</i> (U.A.) camisas <i>Hilditch &amp; Key</i>; <i>Brook Brothers</i>, cintas <i>Velcro</i> (N.T.)</li> <li>• Útiles de limpieza <i>Kärcher</i> (J.M.V.)</li> <li>• Zapatillas <i>Adidas</i> (J.M.V.)</li> </ul>
------------------	--	--	--

*Fuente: Elaboración propia*



## 5. CONCLUSIÓN

Una vez analizadas las obras objeto de estudio comprobamos que, en Le Clézio el viaje es tan relevante que se puede considerar el eje en torno al cual giran el resto de los elementos de la narración. Tiene importancia en sí mismo, de manera que los personajes lo viven como un hecho fundamental en su vida; su identidad sólo se entiende por lo que han supuesto para ellos los viajes que han realizado. Por el contrario, en Jean Echenoz hay abundantes viajes que constituyen un elemento más del relato, de manera que, en la mayoría de las ocasiones, se entiende como mero desplazamiento de los personajes. El viaje no adquiere un valor específico por sí mismo.

Todos los personajes de Le Clézio viven un viaje interior del que salen transformados, de manera que son diferentes antes y después de haberlo realizado. Es recurrente el tema del viaje iniciático del individuo en constante búsqueda de sí mismo. A ello contribuye el hecho de que varios de los personajes sean niños y adolescentes que se enfrentan al mismo tiempo a las experiencias propias de la vida y a situaciones completamente nuevas, como la guerra, lo que configura un marco vivencial muy diferente del que han conocido hasta ese momento. En *Onitsha*, Fintan descubre África con ocho años, al mismo tiempo que se inicia a la vida. En *Étoile errante*, Esther se enfrenta a una situación de deportación que le trastoca la vida, aunque ella no deja de disfrutarla en la medida en que le es posible. Nejma, por su parte, a los dieciséis años se ve abocada a llevar una vida sin futuro en un campo de refugiados. También los adultos se enfrentan a situaciones nuevas, como les ocurre a Maou y Geoffroy que encuentran en *Onitsha* un entorno al que deben adaptarse, no sin dificultad. Lo mismo le ocurre a Elizabeth, la madre de Esther, que se ve obligada a llevar a cabo una prolongada errancia debido a su condición de judía. Ambas, junto con Nejma, representan a colectivos que viven sus mismas circunstancias y que se han visto obligados a abandonar sus lugares de origen por motivos xenófobos, políticos y religiosos. Es

frecuente que en la narrativa de Le Clézio cada representante se convierta en un colectivo determinado.

En *Voyage à Rodrigues*, los protagonistas llevan a cabo viajes de investigación. El narrador se desplaza a la isla con el objetivo de conocer sobre el terreno la labor que su abuelo realizó en el lugar durante casi cuarenta años, en busca de un hipotético tesoro pirata que él suponía escondido en la isla. El desencadenante de esta búsqueda es un viaje de huida a partir de unas circunstancias familiares desfavorables. Asimismo, señalamos el viaje interior protagonizado por el narrador cuyo objetivo es llegar a entender las razones que llevaron al abuelo a convertirse en buscador de un tesoro pirata. Y por último el viaje interior que emprende el abuelo cuyo detonante es la expulsión de la casa familiar. La indagación sobre el abuelo le permite al narrador conocerse a sí mismo.

También existen viajes imaginarios en Le Clézio. Concretamente en *Onitsha*, el llegar a desvelar el supuesto desplazamiento que realiza el pueblo meroita desde el Nilo hasta el Níger, es la motivación que impulsa a Geoffroy a África, arrastrando con él a su familia. Durante toda su vida sueña con la reconstrucción mental de ese viaje y con la posibilidad de realizarlo personalmente. En *Étoile errante*, los judíos mantienen viva su esperanza de llegar algún día a la Tierra Prometida, un espacio que para ellos es de ensoñación y que se hace realidad varios años más tarde, el día en que pisan tierra palestina coincidiendo prácticamente con la proclamación del Estado de Israel.

En Echenoz las vivencias interiores de sus personajes no se desvelan, de manera que no llegamos a saber en qué medida les afectan los viajes que realizan. Común a todos ellos es el tedio, que desencadena los desplazamientos de la mayoría de sus personajes. En *Nous trois*, se refleja un viaje que comienza siendo de ocio, y acaba convirtiéndose en una aventura. Es el que llevan a cabo Meyer y Mercedes/Lucie Blanche, que más tarde se vuelven a encontrar en un viaje pseudo-científico, que los lleva al espacio. En *Un an* se describe el viaje más complicado. Lo protagoniza Victoire, quien tras su huida impulsiva del apartamento parisino se ve envuelta en un recorrido

laberíntico del que sale tras haber realizado trayectos erráticos. La protagonista, convertida en una vagabunda SDF, realiza durante nueve meses un viaje de huida, que emprende por no enfrentarse a una determinada circunstancia que el lector ignora y que configura el enigma detonante de la intriga. Este vagabundeo le supone una degradación personal de la que sale con ayuda de personas que, por su parte, han realizado su propio viaje iniciático. En *Je m'en vais*, los dos viajes en torno a los cuales giran las acciones son: por un lado el que realiza Ferrer, y por otro el de huida que realiza Delahaye/Baumgartner ante la necesidad de ocultarse, tras haber asistido a su propio entierro.

Echenoz introduce una característica frecuente en la novela policíaca: el cambio de identidad. El hecho de que Delahaye organice su propio entierro le da a éste la oportunidad de sufrir una transformación total, tanto física como psicológica. A partir del momento en que pasa a ser Baumgartner, estamos ante un individuo elegante que cuida su aspecto, pero que al mismo tiempo es un asesino. Esta identidad se contrapone a la de Delahaye que es presentado como un individuo despreocupado y bonachón.

Los personajes de Echenoz sienten el deseo de huir de lo desagradable, del vacío, de la soledad no deseada, aunque tampoco se plantean qué les depara lo desconocido. Su aventura termina en el momento en que finaliza el viaje. Realizan trayectos circulares, de ida y vuelta, todos vuelven al punto de partida. Las fuerzas externas representadas por amores, entorno, huida, ruptura con la monotonía y tedio ejercen tanta presión sobre el protagonista que le inducen a seguir en su errancia en busca del lugar apropiado donde construir una morada imposible.

En lo tocante a los itinerarios trazados en la obras de Le Clézio, los personajes llevan a cabo desplazamientos de ida y vuelta. El libro más complejo a la hora de plantear viajes es *Étoile errante*. Sus personajes se ven envueltos en un conflicto que les condiciona la vida de tal manera que se ven obligados a realizar trayectos que les condenan a estar en tránsito permanente, en los que su estancia llega a ser tan prolongada que para algunos se convierten en laberintos. Finalmente, todos consiguen

encontrar la salida, tras una errancia más o menos complicada, salvo Nejma, a la que dejamos en plena itinerancia, estableciéndose así un paralelismo con el colectivo palestino, al cual representa, y cuyo conflicto está aún sin resolver.

Los viajes de Le Clézio representan un trazado prolongado en el tiempo que influye de manera directa en la evolución de los personajes. Éstos son radicalmente distintos de los de Echenoz. Le Clézio perfila personajes sensibles, que viven emociones, que son permeables a lo que les rodea, bien sea paisajes, personas o hechos, sin que sufran una degradación, a pesar de que en ocasiones se mueven en un entorno hostil. Se trata de personajes que recorren un doble espacio; por un lado el espacio interior, el de la búsqueda y encuentro consigo mismo y, por otro, un espacio exterior, físico. Están bien delimitados psicológica, social y existencialmente. Dotados de gran realismo, van madurando a lo largo del relato, se identifican con el entorno, progresan de forma gradual y se adaptan fácilmente al espacio en el que se mueven. Se enfrentan con una actitud positiva hacia lo nuevo, hacia lo desconocido, es decir, hacia el Otro. Son individuos que, por su actitud positiva ante la alteridad, llegan a sentirse en simbiosis con el entorno. Los personajes de Le Clézio son nómadas que asumen una errancia que les lleva a recorrer territorios pequeños o bien a atravesar largas distancias, en una perpetua búsqueda de sí mismos. Están condenados a errar entre la vida y la muerte, en continuo movimiento.

J.M.G. Le Clézio presenta personajes abiertos a nuevas experiencias que les aportan nuevas emociones y formas diferentes de ver la vida. Esto permite ver una progresión en ellos, de manera que no son estáticos, sino que se van completando a medida que afrontan nuevas experiencias. Al comparar el mismo personaje al inicio y al final del relato, comprobamos que evoluciona a partir de sus vivencias, de manera que adquiere otra dimensión a partir del viaje introspectivo que realiza de forma paralela al viaje físico. Las experiencias que viven les hacen cuestionarse su propia existencia, su papel en la sociedad, les influyen en su crecimiento como personas, al mismo tiempo que se comprometen con lo que les rodea. Esto los hace complicados, pues se replantean constantemente su yo, su identidad.

Se trata, en algunos casos, de personajes reales, como los de *Voyage à Rodrigues*. Otros son la proyección del propio autor o de personas cercanas a él, como ocurre en *Onitsha*. En *Étoile errante*, tanto los nombres de los personajes como los de los lugares, están cargados de simbolismo. Los de Esther y Nejma, que representan a los colectivos judío y palestino respectivamente, significan *estrella*. Los de sus compañeros Jacques le Berger y Saadi el Baddawi significan *el pastor* en sus respectivos idiomas. El nombre del campo de refugiados Nur Chams, que en el relato aparece como Nour Chams, significa *Luz del Sol*, estableciendo de esta manera una relación con los nombres de las protagonistas, Esther y Nejma.

Por el contrario, Jean Echenoz dibuja unos personajes cuyas experiencias no les enseñan nada, no aprenden nada, son fríos, no traslucen sentimientos ni sensaciones, parecen impermeables a lo que les rodea, están vacíos. Las contrariedades no les hacen variar. Sus vivencias no son fuente de aprendizaje para ellos. Si el viaje produce impresiones, los personajes no son receptivos a ellas, ni experimentan sensaciones duraderas. El narrador está interesado en presentarlos libres de emociones y prácticamente insensibles, como los percibe el lector. Se sirve frecuentemente de ellos para parodiar hechos de la vida real, de ahí que resulten caricaturescos y alejados de la realidad. Ello los convierte en planos, es decir, contruidos en torno a una sola idea o cualidad. Incluso podemos decir que son opacos, como si el lector los observara por el objetivo de una cámara, sin poder percibir su interior: en gran medida, esto es responsabilidad del narrador. Éste se sitúa entre el personaje y el lector para “poner en evidencia” al personaje. Esto forma parte del juego irónico tan característico de Echenoz.

Recorren los lugares sin mostrar curiosidad por lo Otro. Nada de lo que les rodea les atrae, carecen de iniciativa, son personajes desorientados, perdidos, llevan una vida monótona, aburrida y tediosa, lo cual no significa que sean infelices, sino que simplemente se dejan llevar por la vida. La mayoría va a la deriva, sin objetivo definido, son pasivos. Su desplazamiento se justifica como huida, como necesidad de llenar un vacío, o de combatir el tedio. Son personajes característicos de la sociedad moderna, en

la que predomina el individualismo. En general, viajan solos, se mueven por la inercia del momento y, una vez en su destino, apenas se relacionan. Son personajes que llevan a cabo una errancia individual. Carecen de familia y el encontrar pareja no les garantiza equilibrio ni estabilidad. Su soledad, en ocasiones, queda proyectada en manías o gustos exagerados como es el caso de Meyer con los *affiches* y DeMilo con la preocupación por su estética. El narrador enfrenta al personaje ante el nihilismo más absoluto, como ya lo hiciera Camus; no quiere personajes que se cuestionen, que se pregunten y se planteen retos. Ni siquiera les deja pensar, de manera que no les preocupa su porvenir, viven el momento, como ocurre con los personajes de Camus, cuya influencia es evidente en Jean Echenoz. Parecen estar disconformes con la realidad, de ahí su enorme deseo de huida, de fuga. Abandonan su estado de pasividad o de conflicto interno para lanzarse en busca de algo diferente, desconocido, sin un itinerario previo trazado y sin sentirse arraigados a ningún espacio.

En la obra de J.M.G. Le Clézio destaca la presencia de niños, ausentes completamente en los relatos de Jean Echenoz. Aparecen como víctimas de las guerras y dependientes del modo de vida de los adultos, al mismo tiempo que se muestran como el máximo ejemplo de capacidad de adaptación al medio, incluso en las circunstancias más difíciles. Son niños que crecen y se hacen adultos; ello nos permite observar su evolución como seres humanos, lo que hace que el lector se implique intensamente en la trayectoria vital de los personajes. A través de la mirada inocente del niño el autor desdramatiza los hechos y el sufrimiento; es el medio del que se vale para acercarse con mirada crítica a una sociedad carente de sensibilidad. En una sociedad en conflicto, los personajes infantiles proyectan los hechos sin tanta crueldad y dureza, con la ternura e ingenuidad que les son propias. Se trata de niños que parecen perdidos en el mundo hostil de los adultos y que, en ocasiones, encuentran refugio en la naturaleza, conscientes de que ésta no los va a rechazar.

En estas tres obras, J.M.G. Le Clézio refleja su inquietud, descontento y rechazo frente a una sociedad moderna en la que el individuo ha perdido sus valores ancestrales, su posicionamiento como tal. Pretende hacer partícipe al lector y sensibilizarlo ante

tanta agresión, materialismo, falta de respeto, apariencia, frivolidad, arrogancia, etc. Asimismo, expone el trágico destino de la condición humana frente al mundo moderno, desarrollando un evidente metadiscurso ideológico, sobre el que lanza una mirada crítica devastadora. En su mayoría se trata de personajes que huyen o intentan escapar del destino trazado.

En la obra de ambos autores hay abundante presencia femenina, recibiendo un tratamiento muy diferente por parte de cada uno de ellos. Las mujeres adquieren un enorme protagonismo en las obras de Le Clézio. Son el eje en torno al cual se desarrollan las acciones. Como niñas y adolescentes son fuertes, tienen un arraigado instinto de supervivencia. Como adultas, la mayoría son madres, de manera que garantizan el relevo generacional; madres biológicas o madres que adoptan, asumen sus responsabilidades y sus compromisos. Se trata de mujeres con características parecidas; todas viven circunstancias difíciles, pero tienen una enorme capacidad de adaptación, al mismo tiempo que se mantienen firmes en sus valores. Son enérgicas, capaces de decidir y de manejar su libertad, sin dejar de ser cariñosas y de mostrarse solidarias con el dolor ajeno. Encarnan el papel de portavoces de las personas que las rodean, son el reflejo de su sufrimiento, soledad, miedo y errancia. Los personajes femeninos en J.M.G. Le Clézio se nos muestran en todas las etapas de la vida: infancia, adolescencia, madurez y vejez. Tienen un papel tan relevante en *Onitsha* y en *Étoile errante* que simbolizan la vida, de manera que en las dos obras hay numerosos nacimientos de niños, y el nexo que sirve de unión a los diferentes miembros de la familia e incluso de la comunidad. Supone un polo de atracción, dada la actitud positiva que la mujer *lecléziana* manifiesta ante la vida.

Jean Echenoz también presenta en sus obras numerosas mujeres, pero, salvo en *Un an*, están siempre en función de los personajes masculinos, siendo la mayoría de las veces meros objetos del deseo. En *Je m'en vais*, Félix Ferrer tiene relaciones sentimentales con varias mujeres, de las que llegamos a saber muy poco. De la mujer de Delahaye/Baumgartner sólo percibimos cómo es utilizada por su marido con fines delictivos. En *Nous trois*, aunque la protagonista es de un elevado nivel cultural,

profesional y social, aparece en función de las ambiciones de los personajes masculinos. Se caracteriza por su frialdad y hermetismo. En general, ofrecen una imagen frívola, como mujeres que no sufren ni tienen sentimientos; en ocasiones, parecen caricaturas, en lugar de personajes reales. La protagonista de *Un an*, Victoire, es la única con entidad propia, no manifiesta una dependencia directa del hombre. Ella dirige su vida, si bien de una manera poco común, dado el proceso de degradación que sufre. La elección de este tipo de individuo puede explicarse a partir de la tendencia literaria que pone de moda los personajes *SDF* o *sin techo*. Es evidente que en la vida real puede haber mujeres que se sientan representadas por Victoire, sin embargo se trata de una minoría, al estar al margen de las convenciones sociales, puesto que su mente trastornada le hace vivir una especie de metamorfosis kafkiana cuando al despertarse una mañana cree que ha matado a su compañero, lo que desencadena su huida y errancia.

Un elemento importante en la obra de J.M.G. Le Clézio es la mirada focalizada en diferentes personajes. Se trata tanto de una mirada física que proyecta hacia el exterior que interroga y describe la realidad, como de una mirada interior en busca de sí mismo. Dado que sus personajes están en constante movimiento, la mirada es un medio que les permite interiorizar y retener en la memoria una realidad cambiante, «una realidad que huye». Le Clézio transmite perfectamente la profundidad que tiene la mirada de los personajes, de manera que el lector es capaz de captar las sensaciones que le transmite; es una proyección de la mente, una mirada que habla, como ocurre con los personajes de *Étoile errante* y de *Onitsha*. En los personajes de *Voyage à Rodrigues* es de éxtasis y contemplación.

A través de los personajes, Le Clézio denuncia situaciones injustas tan frecuentes a lo largo de los tiempos. El marco espacial de *Onitsha* le sirve al autor para reflejar y criticar la colonización llevada a cabo por los británicos. A partir de su propia experiencia como miembro de una familia que desde varias generaciones tomó parte activa en la colonización de isla Mauricio, distingue perfectamente los distintos comportamientos que pueden tener los colonos. Una forma de colonizar es la que se acerca de forma respetuosa a la sociedad nativa; es el caso de Maou, Geoffroy o Sabine Rodes, que asumen la alteridad como un elemento enriquecedor. El caso contrario está

representado por el funcionario gubernamental Gerald Simpson, y el resto de la colonia británica. Su actitud se traduce en un abuso de poder, y una falta de respeto hacia los habitantes del lugar, de los que se aprovechan, sin aportarles nada. Esta forma avasalladora de colonización es la que origina conflictos que la mayoría de las veces se traducen en guerras como la de Biafra, que se refleja al final de *Onitsha*.

En *Étoile errante*, la denuncia va dirigida al poder destructivo de las guerras, cuyas víctimas principales son los niños, que no entienden el origen de unos conflictos que les están destrozando la vida. Por medio de éstos, el lector percibe los hechos con mayor autenticidad, el narrador se vale de ellos para transmitir sinceridad y veracidad al relato. Su sufrimiento y penalidades le sirven al autor para denunciar la deshumanización de la sociedad actual.

En Echenoz, la crítica toma otro cariz; su objetivo no es tanto denunciar como ridiculizar y parodiar comportamientos y actitudes de grupos sociales. Es el caso de *Je m'en vais*, donde parodia el mundo del arte. Ferrer es el marchante de un grupo de pintores de calidad discutible, que se cotizan en el mercado según sea la promoción que el vendedor realice. Las contradicciones de la profesión quedan patentes en el momento en que el *atelier* de Ferrer vive una profunda crisis y su propietario considera que puede salir a flote exponiendo un puñado de figuritas de arte *inuit*, algo totalmente opuesto al estilo que prima en la galería, pero muy aceptado por un mercado que venera lo étnico. Por su parte la policía queda ridiculizada por su forma de actuar cuando comunica a la víctima que el ladrón ha sido localizado, para que sea el propio afectado quien resuelva el caso. Este episodio es una parodia de la novela policíaca, cuya estructura clásica queda desmontada, punto por punto según el modelo establecido por Jacques Dubois.

En *Un an* Echenoz aprovecha para hacer una velada crítica a las actuaciones de las autoridades municipales. Hay un momento en que Victoire, Gore-Tex y Lampoule consideran que, si practican la mendicidad en ciudades de los alrededores de Toulouse, pueden, dentro de lo que cabe, obtener mayores beneficios. Pero se topan con los impedimentos que les ponen los reglamentos municipales que, en opinión del narrador,

van en contra de la libertad del individuo, sea cual sea su estatus social. También está relacionada con la política otra crítica cargada de ironía, como la anterior. Se refiere a las maniobras o decisiones que en ocasiones toman los dirigentes que, aprovechando que los ciudadanos están de vacaciones y, por tanto, menos atentos a la actividad pública, deciden realizar obras ruidosas en horas de descanso.

Sabedor Le Clézio de que cada lugar puede ser identificado con un olor determinado que en ocasiones es muy característico, lo tiene muy presente a la hora de narrar, de manera que describe un espacio sensorial en el que involucra a los personajes en la percepción de todo tipo de olores. Se trata de olores naturales que pueden provenir de la naturaleza o de la actividad industrial que se desarrolle en algún lugar determinado, sin olvidar los que son propios de espacios cerrados y por supuesto de las personas. No podemos obviar los olores que describe, tanto los relativos a los itinerarios de los viajes como los que se refieren a los espacios a los que llegan los viajeros y los que se respiran en los propios medios de transporte.

En *Onitsha* hay profusión de olores. A Fintan le resultan muy penetrantes los de la sala de máquinas del barco *Surabaya*, mientras que a Maou le desagrada profundamente el olor a cacahuete, fuerte y áspero, que se respira en Dakar y que le transmite una impresión negativa en su primer contacto con África. A Fintan, sin embargo, el olor que impregna este lugar le resulta familiar, como si previamente hubiera estado allí. Por otra parte, en el tránsito de un continente a otro, el olor de Maou traslada a Fintan a su época de niño al transmitirle seguridad y protección, en un momento de incertidumbre ante los cambios que tiene que afrontar desde que sale de Europa.

En *Étoile errante*, los tipos de olores a los que alude el narrador son más variados. Unos provienen de la naturaleza: la tierra, las tormentas, las lluvias, el trigo segado, la hierba, las hojas muertas, el polen... Otros son propios de lugares cerrados, como la mezcla de sudor y olor a velas que se respira en la sinagoga. Abundan las referencias al olor corporal en el que predomina el sudor. Muy diferentes son los

característicos del campo de refugiados, desagradables, en consonancia con este espacio cargado de negatividad donde se ven obligados a permanecer los personajes palestinos, en el que se *pudren* las personas desprendiendo *une odeur de charogne*. Asimismo, el olor de la basura que se acumula en las inmediaciones del campo invade este espacio convirtiéndolo en un lugar de tránsito que produce sensación de rechazo.

En contraposición a J.M.G. Le Clézio, el tratamiento que Jean Echenoz hace de los olores no es tanto un elemento característico de los viajes como una manera de combatir el tedio, de llenar un espacio vacío. Son elaborados químicamente. Menciona una serie de perfumes elaborados que asocia a los personajes femeninos. En *Nous trois* se convierte en un juego para el protagonista seguir la estela de un perfume, tratar de identificarlo y asociarlo con un tipo concreto de mujer. En *Je m'en vais*, se sirve del perfume para parodiar la utilización que algunas mujeres hacen de los mismos, en la escena en la que Félix se siente perseguido por el persistente olor de su vecina de rellano, que no puede eliminar ni duchándose, ni lavando la ropa, ni ventilando la casa, y que cree percibir a través de los hilos del teléfono cuando habla con ella; incluso achaca a este olor el fracaso de su relación sentimental.

Al igual que ocurre con los olores, los sonidos en J.M.G. Le Clézio están presentes tanto en los viajes como en los espacios a los que llegan los viajeros, quienes perciben los sonidos de la naturaleza y melodías musicales. Adquieren un significado profundo para los personajes que los perciben, llegan a sus sentimientos más íntimos, los acompañan en su viaje real y en su viaje interno, de manera que los traslada a experiencias anteriormente vividas. Los sonidos se convierten en un referente íntimo y personal. Son un elemento que adquiere gran relevancia en la coordenada espacial de los relatos de J.M.G. Le Clézio. En cada una de las tres obras elegidas hay unos sonidos característicos que se expanden por el ambiente y lo llenan, envolviendo a los protagonistas, que llegan a establecer una relación especial con ellos. En *Voyage à Rodrigues* predominan los de la naturaleza, como el viento y los pájaros. En *Onitsha* y *Étoile errante* se combinan los de la naturaleza (tormentas, rumor del agua) con la música del piano o de los tambores y con melodías de jazz. A ellos se suman los gritos

desgarradores emitidos por los vivos ante los desgraciados que mueren en Nur Chams, los aullidos de los perros famélicos y los chillidos emitidos por las ratas que recorren el campo de un extremo a otro.

En Jean Echenoz el sonido es tratado de forma diferente. Sus personajes se sirven de la radio con la finalidad de hacer más llevadera la tensión de determinados momentos o para llenar vacíos provocados por el tedio y el aburrimiento. La música y las noticias que transmite la radio acompañan a los viajeros en sus desplazamientos. Es el caso de Meyer, en *Nous trois*, que va oyendo la radio mientras circula por la autopista, el de Victoire, en *Un an*, que escucha la radio en los coches que la cogen al hacer auto-stop, y el de Ferrer, en *Je m'en vais*, cuando se encuentra alojado en el hotel de Port-Radium. Otro sonido habitual en las obras de Echenoz es el del teléfono, al cual recurre por ser uno de los elementos que mejor llena el espacio y que le resulta indispensable a Baumgartner en su errancia por Aquitania para contactar con el mundo exterior representado por su mujer y Flétan. Uno de los escasos sonidos de la naturaleza que refleja Echenoz le sirve para ironizar sobre las disonancias de los estruendosos ruidos que invaden la vida moderna. Relaciona los sonidos de los juegos electrónicos, las bocinas y el pitido del móvil con los cantos estridentes de los estorninos que anidan en un hotel de la costa vasca en el que se aloja Baumgartner.

Para Jean Echenoz, son importantes aparatos como la televisión, la radio y el cassette, porque transmiten música que sirve como sonido de fondo que proporciona compañía, al mismo tiempo que rompe la soledad y el tedio que sienten los personajes. Son utilizados como relleno, para sustituir conversaciones, a menudo inexistentes, dado el frecuente problema de incomunicación que existe entre los personajes, al mismo tiempo le sirven al lector de referentes temporales para ubicar los hechos. Impulsado el narrador por un *horror vacui*, se vale de los sonidos para ocupar el vacío y el silencio en el que se mueven los personajes.

Otro elemento sensorial muy presente en la obra de J.M.G. Le Clézio es la luz natural. En *Voyage à Rodrigues* la isla cambia de aspecto según la combinación de luz

solar y de nubes que produce variaciones en la gama de colores de la tierra, de las rocas, de la vegetación y del mar. En *Étoile errante* la luz está presente en los propios nombres de las protagonistas y del campo de refugiados. En los Alpes, la luz y el sol representan vida relacionada con la fuerza de la naturaleza que hace revivir los campos y los ríos cada primavera y que en verano permite que se puedan recoger las cosechas. En Nur Chams (nombre árabe que significa *luz del sol*), el sol representa una fuerza aplastante que impide a sus habitantes llevar a cabo una vida normal, puesto que la falta de agua de lluvia combinada con la infertilidad del suelo hacen más duras las condiciones de vida. Para el colectivo judío la luz es esperanza, de manera que relacionan luz con ciudad de Jerusalén, lugar anhelado como destino final de su errancia. Las citas que el narrador recoge del Génesis están relacionadas, en numerosas ocasiones, con la luz que proviene del sol y de las estrellas y que sirve de guía al pueblo de Israel. Sin embargo, los refugiados de Nur Chams se preguntan con desesperanza si el sol brilla para todos, pues tienen la sensación de que lo que para unos es esperanza, para otros es desolación y muerte.

En Jean Echenoz, la luz no adquiere la misma dimensión que en J.M.G. Le Clézio. En *Nous trois*, cobra mayor importancia que en el resto de sus obras. El hecho de que los protagonistas sean astronautas hace que observen el cielo con mayor atención, puesto que son capaces de leerlo y de interpretar lo que prelude la combinación de luz y nubes, con sus correspondientes cambios de color. En *Je m'en vais*, la luz se refleja intensamente en la masa helada de la banquisa, resaltando la luminosidad del blanco polar. Así como en Le Clézio los colores son los propios de la naturaleza, en Echenoz apenas cobran importancia. En *Je m'en vais*, únicamente le interesa establecer un contraste entre el blanco y el negro, lo cual encierra un significado relacionado con las circunstancias del relato y con las películas del cine en blanco y negro, a las que parodia. Establece un contraste entre el blanco de la banquisa, que simboliza la luz y la vida, y el negro del alquitrán, que simboliza la muerte. El juego de contrastes se completa con la contraposición establecida entre Baumgartner, como representante de la muerte y su Fiat de color blanco. El simbolismo de este contraste adquiere un sentido de ironía mordaz, característica del humor negro, al

presentarnos circulando por el alquitrán de la ciudad, cuyo color negro simboliza la muerte, el camión frigorífico que conduce Flétan, y que se convertirá en su ataúd pocas horas más tarde.

Asimismo, al comparar la obra de J.M.G. Le Clézio y Jean Echenoz, debemos señalar la gran diferencia que existe entre uno y otro a la hora de concebir la coordenada espacial y el vínculo que los personajes establecen con ella. En las obras de Le Clézio hay un predominio de espacios naturales. Concretamente, las acciones que se relatan en *Voyage à Rodrigues* tienen como marco espacial el paisaje de la isla, enfocado siempre desde un punto de vista sumamente respetuoso con el entorno, descrito de forma poética, empleando un lenguaje que encierra musicalidad y ritmo. El narrador, y al mismo tiempo personaje, intenta entender lo que tiene ante la vista para interpretarlo y transmitirlo al lector de forma positiva. Aunque Onitsha es el nombre de una ciudad, la mayor parte del relato se enmarca en el entorno natural que rodea a este espacio urbano. El narrador concede gran importancia a la relación que los personajes establecen con la naturaleza africana, en la que el agua del mar y de los ríos cobra un gran protagonismo, como sinónimo de vida. La lluvia está presente en numerosas ocasiones, con la fuerza de las tormentas acompañadas de la potente luz de los relámpagos y de los ruidosos truenos, que cobran mayor dimensión en medio de un espacio natural en el que apenas ha intervenido el hombre.

En *Étoile errante* observamos mayor variedad de marcos espaciales. Los naturales están representados por las montañas alpinas y por las playas mediterráneas, si bien ambos espacios tienen para los protagonistas unas connotaciones negativas, en cuanto que están allí desplazados en contra de su voluntad. Encontramos también los espacios urbanos representados por ciudades como Tel-Aviv, Montreal, Niza, París, etc., de los que el narrador apenas menciona más que el nombre. Le interesan como coordenada espacial donde los personajes llevan a cabo determinadas acciones.

Un lugar especial es el campo de refugiados, Nur Chams, situado en un espacio natural hostil, en el que a medida que van llegando los palestinos, se va creando una

estructura en cierta medida urbana, que refleja una básica organización del territorio. Por tratarse de un lugar de tránsito, puede ser considerado un no-lugar. Muchos de los que allí llegan con la esperanza de que su estancia sea corta, acaban por comprender que puede ser su destino definitivo y, por tanto, acabará siendo para ellos un lugar en el que establezcan relaciones afectivas y vínculos sociales que les sirven de referentes personales.

J.M.G. Le Clézio, por tanto, se sirve de la naturaleza como marco en el que tienen lugar los viajes y acciones de los personajes. No concibe los relatos sin una amplia presencia de elementos naturales que llegan a todos los sentidos; la vista se recrea en los paisajes, el oído capta el sonido del viento, del agua, de los animales..., el olfato percibe los olores que aporta el viento, por el tacto llegan las texturas de las rocas y las sensaciones del agua. Los personajes leclezianos disfrutan de la naturaleza, se ensimisman ante ella, la sienten, saben leer su poesía, siguen su evolución, llegando a sentir una simbiosis plena con ella, hasta el punto de que la naturaleza les ayuda a olvidar las situaciones dramáticas que puedan estar viviendo, como ocurre en *Étoile errante*. A las obras de J.M.G. Le Clézio se les puede atribuir perfectamente el sobrenombre de *novelas de los sentidos*.

Por el contrario, Jean Echenoz transmite menor sensibilidad ante el entorno. Las descripciones de espacios naturales que ofrece en sus relatos resultan distantes, no transmiten emociones, parecen remitirnos a textos enciclopédicos y catálogos turísticos. En sus viajes los personajes no se muestran sensibles ante la naturaleza, no valoran el hecho de estar en contacto con ella. En *Nous trois*, el narrador no manifiesta interés por mostrar al lector un marco natural que pueda ser reseñado, a pesar de que los personajes se mueven en ciertos momentos en espacios naturales, uno de los cuales tan poco común como la órbita terrestre. En *Un an, Victoire*, aunque pasa prácticamente un año en plena naturaleza, no muestra sintonía con ella. En *Je m'en vais*, destaca el grandioso espacio de la banquisa polar, por la que Félix apenas muestra interés. En esta novela importa sobre todo el espacio urbano, que adquiere un gran desarrollo en función no sólo de un criterio topográfico, sino también social.

Los personajes de J.M.G. Le Clézio son proclives a la ensoñación, como posiblemente lo sea el propio escritor, tal como se deduce de su biografía y de los datos autobiográficos que se pueden rastrear en su obra en general. Estos espacios de las ensoñaciones existen en la realidad, pero los personajes no los conocen, se los imaginan con deseo de visitarlos. Una vez que llegan a ellos, se adaptan fácilmente al nuevo lugar, puesto que se han preparado para recibir de forma positiva ese impacto ante lo desconocido. El tono poético de la escritura responde a esta mirada ensoñadora.

En Jean Echenoz no encontramos espacios imaginarios; los personajes se mueven por espacios reales y las acciones se desarrollan en espacios concretos, es decir, no hay lugar para la ensoñación. Son personajes sin residencia fija. Les resulta imposible arraigarse o prolongar su estancia en un espacio determinado. Su errancia es constante, están en continuo movimiento, apenas pasean, no conciben ese sentido de disfrutar de lo que les rodea, si bien al contrario, corren, huyen, salen de prisa, recorren grandes distancias: París-Polo Norte, París-Marsella, París-órbita espacial, París-San Juan de Luz, etc. Son pasivos frente al entorno, no disfrutan de lo que tienen a su alrededor. Cada huida, cada trayecto, se circunscribe a una forma geométrica que a su vez estaría inmersa en otra. Concretamente en *Je m'en vais* los continuos cambios de alojamiento de Ferrer ilustran, de alguna manera, la imposibilidad de permanecer en un sitio fijo. En efecto, no puede convertir el espacio en *morada*. Es un héroe en permanente tránsito, como es habitual en la obra de Echenoz. En el largo recorrido que supone la obra confluyen trazados horizontales, verticales, latitudes, etc. Jean Echenoz afirma que escribe novelas geográficas. A partir de esta concepción se constata que la obra se caracteriza por la tendencia a crear espacios vacíos que llena con *un sujet nomade* marcado por la duda y la improvisación, de manera que los protagonistas realizan trayectos erráticos, fríamente localizables en el mapa de turno.

El viaje no enseña nada al protagonista de Echenoz, no siente el placer de descubrir, no se detiene a mirar el paisaje. Sólo en ocasiones, los personajes muestran cierto interés por observar el lugar por el que transita. Es el caso de Louis Meyer cuando recorre la autopista que lo lleva de París a Marsella, así como cuando pasea por las

calles de esta ciudad. Victoire a su vez se siente atraída por el entorno de Las Landas, del que disfruta paseando en bicicleta. A Baumgartner, por su parte, le llama la atención la poca afluencia de gente en los lugares que recorre del sur de Francia. Ferrer igualmente se siente atraído por el entorno urbano de San Sebastián del que ofrece detalles. En sus relatos hay un predominio de espacios urbanos sobre los naturales. El conjunto de las tres obras permite al lector hacerse una idea muy completa de París, ciudad por la que el narrador muestra predilección, como así lo reflejan las descripciones que ofrece de sus calles, plazas, rincones, zonas industriales, etc. Siempre con una mirada “óptica” de la que se ha eliminado cualquier filtro poético. El lector se siente transportado a esta ciudad, llegándose a producir una mimesis con el espacio descrito, en el que es posible percibir todos los detalles que configuran su ambiente.

Los espacios privados representados por las casas adquieren un peso importante en la obra de J.M.G. Le Clézio. La mansión *Euréka* en *Voyage à Rodrigues*, la casa *Ibusun* en *Onitsha*, la chabola de Nejma en Nur Chams y las diferentes viviendas donde habita Esther en *Étoile errante*, así como el resto de casas en las que viven los personajes leclezianos son lugares de referencia para ellos, auténticas moradas. Estos espacios privados están estrechamente ligados a las vivencias personales de los protagonistas, de manera que forman una parte importante de su vida.

Sin embargo en la obra de Jean Echenoz, los espacios privados apenas cobran importancia. Se trata de un marco espacial, en clara referencia paródica a las novelas de Julio Verne o de J.O.Curwood, en el que se mueven los personajes, sin que lleguen a sentirse vinculados a ellos de forma especial. Cuando ofrece alguna descripción de dichos espacios, el objetivo del narrador es detenerse en aquellos detalles que puedan aportar algún dato sobre la personalidad del individuo que los habita. En *Je m'en vais*, los personajes viven en espacios acordes con su condición social. Ferrer habita y tiene su *atelier* en la zona de París donde predominan los negocios, correspondiente a una serie de calles situadas en pleno centro de la ciudad. El drogadicto Flétan vive en un barrio marginal en el que abundan edificios antiguos y abandonados, donde se hace evidente la pobreza y el deterioro. Delahaye/Baumgartner fluctúa entre estos dos polos

opuestos de la ciudad y de la sociedad. Con la identidad de Delahaye, trabaja en el *atelier* y con la de Baumgartner, entra en relación con Flétan y su mundo, estableciéndose de esta forma el nexo entre las dos realidades sociales. De esta manera queda perfilado el panorama sociológico de París que incluye aspectos tan dispares como los que se reflejan en el relato.

En cuanto a los medios de transporte, los hemos considerado como un espacio cerrado en el cual los personajes pasan un tiempo limitado, llegando a vivir experiencias que, en ocasiones, les resultan claves en su vida. Al ser lugares que sirven de tránsito entre dos puntos del trayecto, es difícil establecer en ellos relaciones personales profundas y duraderas con el resto de los viajeros. En las tres obras de J.M.G. Le Clézio hay presencia de barcos, presentados como medios de transporte acogedores, que incluso adquieren una enorme carga simbólica al poder ser comparados con el útero materno, puesto que su función es proteger y aislar, sin que ello conlleve una ruptura con el mundo exterior. El abuelo de *Voyage à Rodrigues* pasa treinta años vinculado al *Segunder*, el barco que lo equipara al mundo de los piratas, cuyo tesoro busca en la isla y que permite al narrador darle una dimensión mítica al compararlo con Jasón y su navío *Argo*. Fintan, por su parte, se encuentra muy cómodo y seguro en el *Surabaya*, donde descubre personas por las que siente admiración y donde percibe a su madre con una atracción que le sorprende. Al mismo tiempo, el barco le ofrece su primer contacto con África y sus gentes, de manera que podemos decir que en él comienza el viaje iniciático que supone su desplazamiento a Onitsha. Otro barco que adquiere importancia para sus pasajeros es el *Sette Fratelli*, en el que los judíos depositan todas sus esperanzas de salvación. Las tres embarcaciones se pueden considerar como el nexo que une dos tipos de vida diferentes: el *Segunder* permite al abuelo pasar de su vida cotidiana a vivir la aventura de buscar un tesoro. El *Surabaya* traslada a sus ocupantes del continente europeo al africano con el choque cultural que ello conlleva. El *Sette Fratelli* permite a los judíos que viajan en él pasar de ser perseguidos a llevar una vida convencional en la Tierra Prometida.

Jean Echenoz, por su parte, concibe los medios de transporte como un espacio tedioso, frío y poco favorecedor de las relaciones personales. El narrador pone a disposición de sus personajes una gran variedad de ellos, tales como aviones, trineos, *skidoos*, bicicleta e incluso un rompehielos y una nave espacial. El que más abunda es el automóvil, del que presenta una gran variedad de modelos, marcas y colores, que especifica de forma detallada. El automóvil se convierte en sus obras en un habitáculo metonímico de la vida moderna.

En lo que respecta a la coordenada temporal, J.M.G. Le Clézio realiza en *Onitsha* una comparación entre el devenir del tiempo y el curso de un río. Si trasladamos esta concepción del tiempo a la vida, los hechos que en ella se van encadenando son comparables al fluir del agua de un río, de manera que la vida es una continua sucesión de acontecimientos que nada detiene. De la misma manera ocurre en las obras literarias, en las que las acciones transcurren como el agua del río hasta que el narrador decide dónde poner fin al relato, aunque siempre deja abierta la posibilidad de continuación. En general, intenta hacer coincidir el tiempo de la historia con el tiempo de la acción del relato y al mismo tiempo con el de la Historia. Ahora bien, para comprender las acciones del relato recurre a la analepsis con el fin de narrar hechos del pasado. Esta manera de concebir la estructura temporal de las acciones conlleva como resultado un relato bastante ordenado, desde el punto de vista de la progresión cronológica, a pesar de que tanto *Onitsha* como *Étoile errante* contienen historias que se prolongan en el tiempo. Para poder abarcar períodos tan amplios que se aproximan a los cuarenta años, el narrador recurre a la elipsis, figura que le permite avanzar de forma rápida.

Jean Echenoz, por su parte, apenas se remonta al pasado. Las referencias más antiguas corresponden a fechas próximas a la Segunda Guerra Mundial y nunca consideradas como coordenada temporal en la que se enmarcan los relatos, sino en relación con algún personaje o con algún hecho muy concreto de la narración, que se conocen a través de analepsis puntuales.

Al contrario que J.M.G. Le Clézio, Jean Echenoz apenas aporta fechas concretas que faciliten la percepción del tiempo de la historia. Esto no ofrece problemas si el relato es lineal, como ocurre en *Un an*; sin embargo, obliga al lector a prestar gran atención cuando intercala acciones en presente y acciones en pasado, originando desorden en el tiempo del relato.

En las obras de ambos escritores abundan adverbios o expresiones temporales que hacen referencia a períodos del día, a meses y a las estaciones del año. Ahora bien, Jean Echenoz presenta una característica que lo diferencia de J.M.G. Le Clézio al hacer uso reiterativo de un número, concretamente el diez, que no solamente utiliza referido al tiempo, sino también para aludir a un elemento extratemporal como es una carretera, la N-10 que cruza la frontera hispano-francesa por Behobia. Echenoz se manifiesta a través de sus obras como un hombre del momento actual, al hacer depender a sus personajes del tiempo expresado con exactitud y gran precisión, que nos remite en numerosas ocasiones a una gran dependencia del reloj. Pero también hemos visto que el exceso de indicadores temporales puede conducir a una pérdida referencial.

La percepción que tiene el lector una vez efectuada la lectura de las obras, difiere si se trata de Jean Echenoz o de J.M.G. Le Clézio, dado el estilo literario tan diferente de ambos autores. En lo que se refiere a J.M.G. Le Clézio, utiliza un ritmo pausado y reiterativo con abundancia de adjetivos y perífrasis que ralentizan el ritmo narrativo y envuelven al lector. El texto transmite musicalidad y adquiere una especial densidad plástica, sonora y rítmica. Con frecuencia inicia oraciones o párrafos consecutivos repitiendo el mismo adverbio, sintagma o incluso frases cortas con el fin de imprimir un determinado ritmo al texto, que da sensación de sonidos acompasados como si de una melodía se tratara. En este caso la figura del narrador sería comparable a la de un director de orquesta. Las pausas en la escritura son manejadas de tal manera que proporcionan al lector un respiro en el momento adecuado, sin que ello impida la comprensión del relato. Este tratamiento que el narrador hace del texto mitiga el dramatismo que puedan tener las acciones relatadas y pone más de relieve la poeticidad

del entorno y las características de los personajes. Al mismo tiempo, el tipo de descripciones que lleva a cabo resultan muy pictóricas.

Jean Echenoz, por su parte, imprime un mayor dinamismo al relato. Para ello se vale de un estilo que podemos calificar de sintético, en el que hace uso de yuxtaposiciones, enumeración de verbos, frases cortas, que aceleran el ritmo de la lectura. La narración está impregnada de sentido del humor, que en ocasiones adquiere un tinte negro. Lo desarrolla recurriendo a la parodia de los géneros novelescos y cinematográficos, y valiéndose de la ironía, así como de comparaciones inusuales. Realiza la descripción de cada personaje no de un solo trazo, sino a través de una serie de datos que disemina a lo largo del relato, lo que obliga al lector a tener que realizar atentamente la lectura de toda su obra. Esto es algo que daría pie a una novela de Jean-Philippe Toussaint al que la crítica aproxima a Jean Echenoz, titulada *La télévision*. Lo mismo hace con las acciones, que obligan al lector a que preste suma atención a la lectura para reunir todos los elementos aportados con la finalidad de completar el discurso. Jean Echenoz se sirve de la intriga y del suspense para mantener la dependencia entre las múltiples aventuras que se suceden. Hace uso de la técnica del *zapping* saltando de un personaje a otro o de un lugar a otro sin previa advertencia. Esta forma de reconstruir los hechos y de ir encajando las piezas que componen el relato traslada al lector a imaginarse frente al televisor siguiendo una serie televisiva.

En los textos de Jean Echenoz se observa una gran influencia del cine, tanto en los contenidos como en la técnica literaria. El propio escritor ha reconocido en entrevistas que es un gran cinéfilo. No nos cabe ninguna duda de ello al leer varias escenas que bien podrían formar parte de películas de cine mudo. Se trata de situaciones cómicas, que llegan a ser hilarantes. Un ejemplo claro de la influencia cinematográfica es la descripción del terremoto de Marsella en *Nous trois*, tanto por la idea que parece tomada de películas catastrofistas propias de Hollywood, como por el manejo que hace del tiempo en la descripción del temblor de tierra y la mirada propia de una cámara.

En ocasiones, la voz de Jean Echenoz irrumpe en el relato a través del narrador de forma brusca e inesperada para dar su opinión sobre cualquier aspecto, generalmente en un tono irónico. Utiliza los pronombres *je* o *nous* para jugar al despiste con el lector, de tal forma que hay momentos en que nos plantea la duda de si estamos frente a la intervención del narrador, de un personaje o del autor. En Echenoz, nunca pasa desapercibido el narrador. Siempre deja notoria su presencia y la actividad a la que se dedica, que realiza a veces de manera arbitraria y caprichosa. Esto es, deja al descubierto gran parte de los recursos narrativos que emplea, propiciando un evidente metadiscurso de la creación literaria. En Echenoz, el narrador se identifica con el autor-creador, mientras que Le Clézio se identifica con el autor-hombre dadas las múltiples alusiones autobiográficas que contienen sus textos.

En cuanto a la intertextualidad, se observa un tratamiento diferente por ambos autores. J.M.G. Le Clézio remite al lector a una mayor cantidad de textos relacionados con los relatos. De esta manera presenta unas obras muy bien documentadas. Si en *Voyage à Rodrigues* los viajes del abuelo y del propio narrador están relacionados con la presencia de piratas en el pasado, el narrador hace referencia a libros, mapas y otros documentos escritos por piratas, demostrando, de esta manera, la gran cantidad de información que tiene sobre el tema que está tratando. Toda la intertextualidad permite al lector introducirse perfectamente en el relato, al mismo tiempo que llega a asociar al protagonista de la búsqueda del tesoro con dichos aventureros.

La intertextualidad en *Onitsha* es muy abundante y está en estrecha relación con la identidad de los personajes y con los viajes que se reflejan en el relato. Puesto que hay un viaje de Europa a Nigeria, el narrador alude a numerosos autores y libros cuyos temas están semánticamente interrelacionados. Hay otro viaje datado siglos atrás que lleva al pueblo meroita desde el Nilo al Níger; ello permite al narrador mencionar varios autores y libros relacionados con la cultura egipcia, incluido el *Libro de los muertos*. Los relatos míticos, tanto egipcios como nigerianos, tienen mucho peso en el libro, que le proporcionan un aspecto original que lo diferencia de otras publicaciones, pues presenta un texto dentro de otro. El narrador intercala por capítulos una historia paralela

al relato principal, de manera que se pueden leer con independencia una de la otra, pues ambas tienen contenido en sí mismas, aunque a la vez están interrelacionadas, puesto que los personajes coinciden en los dos relatos. Las descripciones de elementos de la naturaleza tales como el agua, el viento, las estrellas, favorecen la percepción de matices míticos e intenta responder a preguntas sin respuesta a través de fábulas que se convierten en soporte del relato de Le Clézio. El deseo que muestran los personajes de llegar más allá, de conocerse, de descubrir el enigma, los interrelaciona con el mundo mitológico.

En *Étoile errante*, el narrador demuestra un profundo conocimiento de textos sagrados, sobre todo de la Biblia, así como de acontecimientos históricos contemporáneos, concretamente los relacionados con el conflicto judío-palestino; todo ello tratado con una sensibilidad aguda, pues es capaz de ponerse en la piel de personajes completamente opuestos y transmitir al lector puntos de vista que, aun pareciendo contrarios producen una empatía que le llevan a entender posiciones tan diferentes como la judía y la palestina.

Le Clézio trata de reflejar vidas corrientes, cuyo principal objetivo es la pura supervivencia en medio de las dificultades que entraña un conflicto bélico que obliga a los personajes a separarse de sus familias y a abandonar sus hogares, de manera que se produce un desgarramiento que les pone ante una dura prueba de superación personal. Todo ello está relacionado con la experiencia vital del escritor, pues J.M.G. Le Clézio vivió una infancia de grandes contrastes. Aunque pertenecía a una familia de buena posición social, durante la Segunda Guerra Mundial tuvo que refugiarse en una localidad alpina, para no ser perseguido debido a que su padre trabajaba en un país, Nigeria, que era colonia británica. Ello mantuvo al padre separado de su mujer y sus hijos, sin posibilidad de reencontrarse con ellos hasta que no pasaron ocho años. Durante los casi dos años que J.M.G. Le Clézio vivió en África tuvo la oportunidad de contactar con gentes muy humildes y de disfrutar de una naturaleza exuberante, de manera que se despertó en él una especial sensibilidad hacia ella, hacia los grupos marginados y hacia la alteridad, que le ha acompañado el resto de su vida y que es evidente en su obra.

Sus vivencias y las de su familia le hicieron descubrir desde muy pequeño los abusos del colonialismo, lo que le llevó a solidarizarse con una serie de personas o de colectivos que sufrían persecuciones, desigualdades sociales y situaciones injustas, que las vivía como propias.

Por ello, no es difícil establecer una intertextualidad en numerosos pasajes de las obras analizadas, que nos remite a su vivencia personal, de manera que se pueden rastrear elementos autobiográficos. En definitiva, J.M.G. Le Clézio demuestra una gran cultura. Tiene un amplio dominio de la literatura de todas las épocas y de obras relacionadas con cualquier tema, de la actualidad más contemporánea como se puede percibir a través de la abundancia de relaciones intertextuales entre sus obras.

Por el contrario, sin poner en duda su bagaje cultural y su conocimiento de la literatura en general, Jean Echenoz opta por hacer en sus obras el menor número de alusiones directas a la literatura en general, aunque a veces de forma esporádica lance algún título o algún autor, que no necesariamente son los más conocidos del momento. Alude en numerosas ocasiones a elementos *extratextuales* como títulos de canciones, nombres de cantantes, títulos de películas, marcas de objetos, que sirven de referencia histórica y para *etiquetar* los ambientes o el medio social en los que se mueven los personajes. También menciona varias revistas, y hay una sola alusión a la mitología clásica romana, que trata de forma paródica. Aunque escasas, son evidentes las referencias que hace a la música, y más concretamente al jazz, así como a todo lo relacionado con el cine. Por ello, Jean Echenoz requiere que el lector tenga amplios conocimientos de estos temas para que se pueda establecer una buena intertextualidad lectora que dista mucho de manifestarse fácilmente.

Es de destacar el elevado número de marcas que menciona, referidas a todo tipo de artículos: bebidas, armas, automóviles, aviones, helicópteros, bolígrafos, perfumes, materiales de construcción, medicinas, carretes de fotos, pelotas de golf, relojes, tabaco, teléfonos móviles, ropa, calzado, y tantos otros productos que, por medio de metonimia, en numerosas ocasiones son mencionados por la marca, con toda naturalidad, tomando

la parte por el todo. Los objetos que menciona Echenoz se pueden considerar fetiches de la sociedad moderna, como los tótem, las máscaras y otros objetos lo son de sociedades primitivas. En ocasiones alude a marcas de uso corriente, pero otras veces proporciona nombres de productos según la posición social de los personajes. Por ejemplo, menciona varios perfumes, *Calèche* de Hermès, *Vol de nuit* de Guerlain, *Joy* de Jean Patou, *Je reviens de Worth*, que son propios de personas que tienen un elevado nivel adquisitivo, como corresponde a los personajes de *Nous trois*.

Mención aparte merecen las rosas. En *Nous trois* enumera veinte nombres de rosas: *Baby Masquerade*, *Baronne Henriette de Snoy*, *Blush*, *Botzaris*, *Cupid*, *Deuil de Paul Fontaine*, *Félicité*, *Gloire de Dijon*, *James Mason*, *Max Graf*, *Mme Honoré Defresne*, *Mme René Coty*, *Orphelines de Juillet*, *Paul Nerón*, *Perpétue*, *Rembrandt*, *Souvenir de Pierre Vibert*, *Splendens*, *Vick's Caprice*, *Virgo Liberationem*. O bien Jean Echenoz es un experto en rosas, o bien se ha servido de un catálogo pormenorizado para presentarnos esta especie de inventario del que la narración podría prescindir perfectamente. En varias ocasiones se ha referido Echenoz a la afición que tiene a leer las descripciones de objetos que se presentan en los catálogos, en las que se detallan todas las características de los mismos.

Teniendo en cuenta que es un escritor del que apenas se conocen datos biográficos, es difícil reconocer elementos autobiográficos en sus obras, puesto que su vida no es de dominio público, como la de J.M.G. Le Clézio, que incluso ha escrito obras en las que cuenta memorias familiares. De todos modos, Jean Echenoz reconoce que su método de trabajo se basa en la invención, que él maneja a su manera, con la finalidad de sorprender al lector. Aunque admite que su obra no está basada en hechos reales, sin embargo es evidente que se documenta profusamente, además de ser un observador exquisito de vivencias cotidianas, en apariencia insignificantes, de manera que, en sus relatos, se pueden rastrear aportaciones de la realidad. Él mismo confiesa que, antes de ponerse a escribir, busca información sobre los lugares que van a servir de marco o de coordenada espacial del relato. Lee libros de geografía, ve documentales y se entrevista con gente que ha visitado los lugares que luego menciona. Es el caso del

Polo Norte, coordenada espacial en la que se enmarca el viaje de Ferrer y que Jean Echenoz no ha visitado nunca.

Es evidente que el lector tiene que realizar un gran esfuerzo para recorrer el espacio literario que le separa hasta llegar al narrador, siendo este espacio mayor en Echenoz que en J.M.G. Le Clézio. A medida que aumenta el bagaje cultural del lector, es capaz de percibir mayor número de relaciones intertextuales en sucesivas lecturas. La estrecha relación que existe entre la obra, el autor y el lector depende de este último y de su formación cultural, pero es cierto que, en el caso de Le Clézio, un buen lector de novela de aventuras encuentra el terreno abonado para el disfrute, mientras que en el caso de Echenoz, es el cinéfilo el que sacará mayor partido a su lectura.

Ambos autores se enmarcan en el último tercio del siglo XX, en un marco histórico de crisis: crisis económica, geopolítica, social, psicológica que conlleva una reestructuración internacional tras la descomposición de los sistemas comunistas, crisis ideológica, concretamente en Francia, con la puesta en cuestión del modelo comunitario europeo. A ello hay que añadir los conflictos heredados de años anteriores, algunos de los cuales, lejos de resolverse, se han agravado. Ello genera un sentimiento de incertidumbre e inestabilidad que caracteriza al hombre contemporáneo.

Este estado de incertidumbre que abarca todos los campos se refleja perfectamente en la literatura francesa, cuyos escritores responden de maneras diversas, a veces muy distanciadas en sus respectivas visiones del mundo; tal es el caso de los dos autores elegidos en este trabajo. Lo que distingue a uno de otro es su posicionamiento ante estas crisis y sus consecuencias. Le Clézio adopta una postura comprometida a través de una novela que desarrolla un metadiscurso ideológico de gran contenido crítico, a veces con tintes de añoranza romántica. Por su parte Echenoz, siguiendo esa voluntad de no compromiso que habían explicitado *les nouveaux romanciers*, produce obras con aspecto frívolo y superficial, pero de ironía destructora e inmisericorde respecto de unos personajes inmersos en una sociedad en decadencia. A Echenoz le interesa experimentar con diversas técnicas literarias, sin dejar traslucir aparentemente

una mayor profundidad ideológica, para conformarse con realizar algunos comentarios irónicos, en clave de humor, sobre situaciones propias de la sociedad actual.

Por medio de sus obras, Le Clézio defiende valores como la importancia que para él tiene la familia, el respeto a la naturaleza y a la vida en general, el reconocimiento del Otro, etc. Al mismo tiempo denuncia aquello que cala más hondo en su sensibilidad: el poder alienante de la riqueza, la acción destructiva que el hombre ejerce sobre la naturaleza, las características de una sociedad colonial que abusa de los nativos, el conflicto judío-palestino, las decisiones de la comunidad internacional, que se olvidan de las víctimas y las guerras en general, de las que critica su implacable poder destructivo y, sobre todo, el hecho de que sus principales víctimas sean los niños.

## **6. BIBLIOGRAFÍA**

### **6.1. J.M.G. Le Clézio**

LE CLEZIO, J.M.G. (1963): *Le procès-verbal*. Gallimard. Paris.

- (1964): *Le jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur*. Mercure de France.
- (1965): *La fièvre*. Gallimard. Paris.
- (1966): *Le déluge*. Gallimard. Paris.
- (1967): *L'extase matérielle*. Gallimard. Paris.
- (1967): *Terra Amata*. Gallimard. Paris.
- (1969): *Le livre des fuites*. Gallimard. Paris.
- (1970): *La guerre*. Gallimard. Paris.
- (1970): *Lullaby*. Gallimard. Paris.
- (1971): *Haï, Skira, Sentiers de la Création*. Genève.
- (1973): *Les géants*. Gallimard. Paris.
- (1973): *Mydriase*. Fata Morgana.
- (1975): *Voyages de l'autre côté*. Gallimard. Paris.
- (1976): *Les prophéties du Chilam Balam*. Gallimard. Paris.
- (1978): *L'inconnu sur la terre*. Gallimard. Paris.
- (1978): *Vers les icebergs*. Fata Morgana. Montpellier.
- (1978): *Voyage au pays des arbres* (en collaboration avec Henri Galeron). *Enfantimages*. Paris.
- (1978): *Mondo et autres histoires*. Gallimard. Paris.
- (1980): *Désert*. Gallimard. Paris.
- (1980): *Trois villes saintes*. Gallimard. Paris.
- (1982): *La Ronde et autres faits divers*. Gallimard. Paris.

- (1982): *Celui qui n'avait jamais vu la mer* (suivi de) *La montagne du dieu vivant*. Junior. Gallimard. Paris.
- (1984): *Relation de Michoacan*. Gallimard. Paris. (Adapté & Prés)
- (1985): *Balaabilou*. Albums Jeunesse. Gallimard. Paris.
- (1985): *Le chercheur d'or*. Gallimard. Paris
- (1985): *Villa Aurore* (suivi de) *Orlamonde*. Folio Junior. Gallimard. Paris.
- (1986): *Voyage à Rodrigues*. Gallimard. Paris.
- (1988): *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*. Gallimard. Paris.
- (1989): *Printemps et autres saisons*. Gallimard. Paris.
- (1990): *La Grande vie* (suivi de) *Peuple du ciel*. Illustrations de Georges Lemoine. Folio Junior. Paris.
- (1991): *Onitsha*. Gallimard. Paris.
- (1991): *Peuple du ciel* Illustrations de Georges Lemoine. Albums Jeunesse. Gallimard. Paris.
- (1992): *Étoile errante*. Gallimard. Paris.
- (1992): *Pawana*. Gallimard. Paris.
- (1993): *Diego et Frida*. Gallimard. Paris
- (1995): *La quarantaine*. Gallimard. Paris
- (1996): *Poisson d'or*. Gallimard. Paris.
- (1997): *La fête chantée*. Le Promeneur/Gallimard. Paris.
- (1997): *Enfances*. Enfances réfugiés du monde.
- (1999): *Fantômes dans la rue*. Gallimard. Paris.
- (1999): *Hasard* (suivi de) *Angola Mala*. Gallimard. Paris.
- (2000): *Cœur brûlé et autres romances*. Gallimard. Paris.
- (2003): *Révolutions*. Gallimard. Paris.
- (2004): *L'Africain*. Mercure de France. Paris.

## 6.2. Jean ECHENOZ

ECHENOZ, J. (1979): *Le méridien de Greenwich*. Les Éditions de Minuit. Paris.

- (1983): *Cherokee*. Les Éditions de Minuit. Paris.
- (1986): *L'équipée malaise*. Les Éditions de Minuit. Paris.
- (1988): *L'occupation des sols*. Les Éditions de Minuit. Paris.
- (1989): *Lac*. Les Éditions de Minuit. Paris.
- (1991): «Ayez des amis» in New Smyrna Beach, *Semaines de Suzanne*. Les Éditions de Minuit. Paris, pp. 49-70.
- (1992): «J'arrive» in *Le serpent à plumes*, n° 3.
- (1992): *Nous trois*. Les Éditions de Minuit. Paris.
- (1995): *Les grandes blondes*. Les Éditions de Minuit. Paris.
- (1997): *Un an*. Les Éditions de Minuit. Paris.
- (1999): *Je m'en vais*, Les Éditions de Minuit. Paris.
- (1999): *L'équipée malaise*. Coll. Poche «Double». Postface de Pierre Lepape. Paris.
- (2001): *Je m'en vais*, Les Éditions de Minuit. Paris. Coll.«double» suivi de «Dans l'atelier de l'écrivain», entretien réalisé par Genneviève Winter, Pascaline Griton et Emmanuel Barthélemy le 28 octobre 1999 et publié en *Français seconde* (2000). Éditions Bréal.
- (2001): *Jérôme Lindon*. Les Éditions de Minuit. Paris.
- (2002): *Sophie Ristelhueber*. Éd. Paris-Musées. Paris.
- (2003): *Au piano*. Les Éditions de Minuit. Paris.

### **6.3. Bibliografía general**

ACTAS DEL IX SIMPOSIO DE LA SOCIEDAD GENERAL (1992). (2º Vol.). Zaragoza.

AFFERGAN, F. (1987): *Exotisme et altérité*. P.U.F. París.

AHERN, J. J. (2002): *Le voyage de J.M.G. Le Clézio en soi et dans le monde: une traversée de métamorphoses textuelles*. Department of Modern Languages. New Britain.

ANDERSON, F. (1985): *Espacio urbano y novela. Madrid en "Fortunata y Jacinta"*. José Porrúa. Madrid.

ARRÁEZ LLOBREGAT, J. L. (2001): *Filosofía y vanguardia en la obra de J.M.G. Le Clézio*. Universidad de Alicante. Secretariado de Publicaciones.

ASH, J. y TURNER, L. (1991): *La horda dorada*. Endimión. París.

ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE LITERATURA COMPARADA. Congreso 11º (1991): *Littérature comparée – littérature mondiale*. Peter Lang. New York.

AUGÉ, M. (1987): *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. Gedisa. Barcelona.

- (1994): *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Ed. Aubier, Paris.

- (1996): *El sentido de los otros*. Paidós. Barcelona.

- (1998): *El viaje imposible*. Gedisa. Barcelona.

- (1998): *Les formes de l'oubli*. Payot Paris.

- (2001): *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Gedisa. Barcelona.

- (2003): *Le temps en ruines*. Éditions Galilée. Paris.

BACHELARD, G. (1994): *La poética del espacio*. (2ª ed. en español). F.C.E. de España. Madrid.

BAETENS, J., VIART, D. (1999): *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*. Lettres Modernes Minard. Paris-Caen.

BAL, M. (2001): *Teoría de la narrativa: introducción a la narratología*. Cátedra. Madrid.

BARDAVÍO, J. M. (1977): *La novela de aventuras*. SGEL. Madrid.

- BASSNETT, S. (et al.) (1998): *Orientaciones en literatura comparada*. Arco Libros. Madrid.
- BAYÓN MARINÉ, F. (Dir.) (1999): *50 años del Turismo Español. Un análisis histórico y estructural*. Ed. C.E.R.A., Madrid.
- BELENGUER JANÉ, M. (2002): *Periodismo de viaje: análisis de una especialización periodística*. Comunicación Social. Sevilla.
- BENARD-COURTIN, S. (1995): *Le regard: principe de cohesion dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*. Université de Paris IV
- BENGOECHEA, M. & SOLA, R. (1997): *Intertextuality/Intertextualidad*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid.
- BESSIÈRE, J. (Ed.) (1999): *Études romanesques 2. modernité, fiction, déconstruction*. Lettres Modernes. Paris
- BIELER, L. (1980): *Historia de la Literatura Romana*. Ed. Gredos. Madrid.
- BLANCKEMAN, B. (2000): *Les récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Presses Universitaires du Septentrion. Paris.
- (2002): *Fictions singulières, Étude sur le roman français contemporain* Prétexte Éditeur. Paris.
- BOBES NAVES, M<sup>a</sup> del C. (1993): *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*. Ed. Gredos. Madrid.
- (1998): *La novela*. Ed. Síntesis. Madrid.
- BONET CÓDOBA, R. et al. (1<sup>a</sup> ed.) (1992): *Viaje a través de la Literatura. Siglos XVIII, XIX y XX*. Mirador. Barcelona.
- BONNAFFÉ, E. (1970): *Voyages et voyageurs de la Renaissance*. Slatkine. Genève.
- BORGOMANO, M. (1992): *Onitsha de J.M.G. Le Clézio*, ed. Bertrand-Lacoste. Paris.
- BORRÀS CASTANYER, L.; BOU MAQUEDA, E. (Coords.) (2002): *Literatura comparada*. UOC. Barcelona.
- BOUHÉNIC, P.: *L'atelier d'écriture de Jean Echenoz* (filmé). Centre Georges Pompidou. 1988.

- BURGUERA, M<sup>a</sup> L.; SALES, D.; TORRENT R. (2001): *Aventura del viaje: aventura del arte*. Publicaciones de la Universitat Jaume I. Castelló.
- BOURNEUF, R. (1975): *L'univers du roman*. Presses Universitaires de France. P.U.F. Paris.
- BOYER, M. (1982): *Le tourisme*. Le Seuil edit.; coll. «Peuples et Cultures» Paris.
- BRAUDEAU, M. et alii (2002): *Le roman français contemporain*. Ministère des Affaires Étrangères.
- BRÉE, G. (1990): *Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*. Éd.Rodopi. Amsterdam.
- BROTÓNS GARCÍA, B. (1993): *El placer de viajar*. B. Brotóns García. Elche Espronceda.
- BRUNEL, P. (1997): *La littérature française aujourd'hui*. Librairie Vuibert. Paris.
- CALVO LLENA, M<sup>a</sup> T. (1993): *El espacio psicológico: orígenes y derivaciones*. Comunidad Autónoma, Dirección General de Educación y Universidad. Murcia.
- CANSIGNO GUTIÉRREZ, I. (2002): *El indio y la indignidad en la obra de JMG Le Clézio*. Copublicación de la UAM Azcapotzalco y del Colegio de Michoacán 2002. México.
- CANTÓN RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> L. (1999): *Análisis narrativo de la obra de J.M.G. Le Clézio: Onitsha y Étoile errante*. Departamento de Filología Francesa. Universidad de Granada. (Tesis Doctoral).
- CANTONNET, M<sup>a</sup> E. (1986): *Hombre, tiempo y espacio en la narrativa de Pedro Leandro Ipuche y Jorge Luis Borges*. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo.
- CARMONA FERNÁNDEZ, F. y MARTÍNEZ PÉRRER, A. (eds.) (1996): *Libros de viaje*. Universidad de Murcia. Murcia.
- CARO VALVERDE, M<sup>a</sup> T. (1999): *La escritura del otro*. Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia. Murcia.
- CARRIZO RUEDA, S. M. (1997): *Poética del relato de viajes*. Reichenberger. Kassel.
- CÉARD, J.; MARGOLIN, J. Cl. (éd) (1987): *Voyager à la Renaissance*. Actes du XXVI<sup>e</sup> Colloque International d'Études humanistes organisé par el Centre d'études supérieures de la Renaissance, 30 juin-13 juillet 1983 à Tours. Maisonneuve et Larose.
- CENTRE DU ROMANTISME ANGLAIS (1987): *Le voyages et ses réécritures*. Texte réunis et présentés par Christian La Cassagnère. Clermont-Ferrand: Faculté des Lettes et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II.

- CHATMAN, S. (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (trad. Española). Taurus. Madrid.
- CORACHÁN, M. (2002): *El viajero global*. Barcelona. Planeta.
- CORONEL RAMOS, M. A. (ed.) (2002): *El espacio: ficción y realidad en el mundo clásico*. Universidad Politécnica de Valencia.
- DAVIDSON, R. (2001): *Viajes y turismo en Europa*. Madrid. Síntesis.
- DEPARTAMENTO DE FRANCÉS (1989): *Espacio y tiempo en la literatura francesa*. Facultad de Filosofía y Letras. Zaragoza.
- DE CORTANZE, G. (1999): *J.M.G. Le Clézio, vérité et légendes*. Éd. Le Chêne. Paris.
- DEL PRADO BIEZMA, J. (1981): *Cómo se analiza una novela*. Alambra Universidad. Madrid.
- et alii (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
  - (1999): *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. Ed. Síntesis. Madrid.
- DI SCANNO, T. (1983): *La vision du monde de Le Clézio. Cinq études sur l'œuvre*. Éd., Liguore. Napoli. Nizet. Paris.
- DOMANGE, S. (1993): *Le Clézio ou la quête du désert*. Éd. Imago. Paris.
- DUBATTI, J. A. (editor); BUJALDON DE ESTEVES, L. (et al.) (1992): *Comparatística: estudios de literatura y teatro*. Biblos. Buenos Aires.
- DUTTON, J. (2003): *Le chercheur d'or et d'Ailleurs. L'utopie de J.M.G. Le Clézio*. Editions L'Harmattan. Paris.
- DUBOIS, J. (1992) : *Le roman policier ou la modernité*. Nathan, Paris.
- EISENBERG, J. (1970): *Une histoire de juifs*. Livre de poche. Paris.
- EKAMBI-SCHMIDT, J. (1974): *La percepción del hábitat*. Gustavo Gili. Barcelona.
- EZINE, J. L. (1997): *Ailleurs*. Ed. Arléa. Este libro recoge las conversaciones que mantuvieron Le Clézio y Jean-Louis Ezine en noviembre de 1988 y que fueron difundidas en «À voix nue» en *France-Culture*.
- FIGUEROA y MELGAR, A. (1971): *Viajeros románticos por España*. Escuelas Profesionales Sagrado Corazón. Madrid.

- FISCHER, Ch. (1985): *La solitude dans l'œuvre romanesque de Le Clézio*. Thèse de 3<sup>ème</sup> cycle. Université de Metz.
- FLIEDER, L. (1998): *Le roman français contemporain*. Seuil. Paris.
- FONKOUA, R. (éd.) (1998): *Les discours de voyages. Afrique-Antilles*. Karthala. Paris.
- FOSTER, E.M. (1983): *Aspectos de la novela*. Debate. Madrid.
- GARCÍA CASTAÑEDA, S. (coord.) (1999): *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*. Castalia. Madrid.
- GARCÍA GUAL, C. (1985): *Mitos, viajes, héroes*. Taurus. Madrid.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1996): *El texto narrativo*. Ed. Síntesis. Madrid.
- GENETTE, G. (1972): *Figures III*. Éditions du Seuil. Paris VI.
- (1983): *Nouveau discours du récit*. Éditions du Seuil. Paris VI.
  - (1989): *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. (Traduc. Celia Fernández Prieto). Taurus. Madrid.
- GNISCI, A. (dir.) SINOPOLI, F. (et al.) (2002): *Introducción a la literatura comparada*. Crítica. Barcelona.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G. (1974): *Los viajeros de la Ilustración*. Alianza. Madrid.
- GÓMEZ-GÉRAUD, M. Ch. (1990): *Les Modèles du récit de voyage*. Présenté par Nanterre: Centre de recherches du département de français de Paris-X. Nanterre.
- GOURDEAU, G. (1993): *Analyse du discours narratif*. Éditions Magnard. Paris.
- GROUPE DE RECHERCHE SUR LA LITTÉRATURE DES VOYAGES DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV (1986): *Métamorphose du récit de voyage: actes du colloque de la Sorbonne et du Séant*. Champion: Slatkine. Genève.
- GULLÓN, R. (1980): *Espacio y novela*. Antoni Bosch. Barcelona.
- HAMON, F. (1991): *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Bs.As. Edicial.
- JANKÉLÉVITCH, VI. (1989): *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Taurus Alfaguara, S.A. Madrid.
- JAPPERT, Th. (1983): *Le thème de l'enfance dans l'œuvre de Le Clézio*. Thèse 3<sup>ème</sup> cycle Université d'Aix-Marseille I.

- JARLSBO, J. (2003): *Écriture et altérité dans trois romans de J.M.G. Le Clézio. Désert, Onitsha et La quarantaine*. Thèse doctorale.
- JERUSALEM, Ch. (2005): *J. Echenoz: géographies du vide*. P.U. St. Etienne.
- KADT, E. de (1991): *Turismo: ¿pasaporte al desarrollo?* Ed. Endymion. Madrid.
- KINDER, H. & HILGEMANN, W. (1979, 9<sup>a</sup> ed.): *Atlas histórico mundial. De los orígenes a la Revolución Francesa*. Ediciones Istmo. Madrid.
- KINDER, H. & HILGEMANN, W. (1979, 8<sup>a</sup> ed.): *Atlas histórico mundial. De la Revolución Francesa a nuestros días*. Ediciones Istmo. Madrid.
- KNEBEL, HANS J. (1984): *Sociología del turismo, cambios estructurales en el turismo moderno*. Editia Mexicana, S.A. México.
- KRISTEVA, J. (1981, 2<sup>a</sup> edic.): *Semiótica I*. Editorial Fundamentos. Madrid.
- LANQUAR, R. (1985): *Sociologie du tourisme et des voyages. Que sais-je?*, Presses Universitaires de France (PUF). Paris.
- LEBRUN, J. C. (1992): *Jean Echenoz*. Éditions du Rocher, Paris.
- LHOSTE, P. (1971): *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*. Mercure de France. Paris.
- LIMAT-LETELLIER, N. MIGUET-OLLAGNIER, M. (1998): *L'intertextualité*. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Paris.
- LIPOVETSKY, G. (2002): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Editorial Anagrama. Barcelona.
- LORANT, A. et BASSIÈRE, J. (dir.) (1999): *Littérature comparée, théorie et pratique: actes du colloque international tenu à l'Université de Paris XII-Val de Marne et à la fondation Gulbenkian*. Honoré Champion. Paris.
- LÓPEZ-LAND, R. (1979): *El espacio novelesco en la obra de Galdós*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid.
- MACÉ, M.A. (1995): *Le roman français des années 1970*. Presses Universitaires de Rennes.
- MARINO, A. (1988 1<sup>re</sup> éd.): *Comparatisme et théorie de la littérature*. Presses Universitaires de France (P.U.F.). Paris.
- MARTÍN NIETO, E. (Dir.) (7<sup>a</sup> ed.1967): *La Santa Biblia*. Ediciones Paulinas. Madrid.

- MARTÍNEZ, F. (2000): *El viajero y la memoria: un ensayo sobre la cultura colombiana visto a través de la ficción literaria*. Universidad Pontificia Boliviana. Medellín (Colombia).
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001): *La intertextualidad literaria*. Ed. Cátedra. Madrid.
- MARTÍNEZ ISLA, J. (1990): *Héroes, viajes y aventuras*. Disgrafos. Alicante.
- MASSOUMON, O. (2004): *L'image de l'autre dans la littérature française*. Éd. L'Harmattan. Paris.
- MATORÉ, G. (1976): *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*. Nizet. Paris.
- MAYRAND, M. A. (1988): *Le Rapport de l'homme au monde dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio*. Thèse.
- MAZÓN, T. (2001): *Sociología del turismo*. Ed. Centro de Estudios Ramón Areces. (CERA). Madrid.
- MENDOZA FILLOLA, A. (2001): *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- MESNARD, J. (1986): *Les Récits de voyages*. Nizet. Paris
- MICHEL, J. (1986): *Une mise en récit du silence: Le Clézio, Bosco, Gracq José Corti*. Paris.
- MOLES, A. A. (1990): *Psicología del espacio*. Circulo de Lectores. Barcelona.
- MOLINA, S. (1998): *El pos turismo*. Ed. De los centros turísticos industriales a las ludópolis. México.
- MORALES LADRÓN, M. (1999): *Breve introducción a la literatura comparada*. Universidad de Alcalá. Alcalá de Henares (Madrid).
- MORAND, P. (1966): *El viaje: ayer y hoy*. Editora Nacional. Madrid.
- MOUREAU, F. (1986): *Métamorphoses du récit de voyage. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat*. Champion-Slatkine. Paris-Genève.
- MUÑOZ ALONSO, A. (1959): *La formación del espacio*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza.
- ONIMUS, J. (1994): *Pour lire Le Clézio*. Ed. PUF. Paris

- PÉREZ HENARES, A. (2001): *Un sombrero para 7 viajes*. Plaza & Janés Editores. Barcelona.
- PÉREZ PRIEGO, M. A. (2002): *Viajeros y libros de viajes en la España Medieval*. UNED. Madrid.
- PICHOIS, Cl. et ROSSEAU, André M. (1971, 3<sup>o</sup> éd. rev. et mise à jour): *La littérature comparée*. Librairie Armand Colin. Paris.
- PIEN, N. (2004): *Le Clézio, la quête de l'accord originel*. L'Harmattan. Paris.
- PORRÚA, M<sup>a</sup> del C. (ed.) CALVELO, O. e alii (1999): *Lugares: estudio sobre el espacio literario*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires (Argentina).
- PRÉVOST, C., LEBRUN, J.C. (1990): *Nouveaux territoires romanesques*. Messidor. Paris.
- PULIDO TIRADO, G. (ed.) (2001): *La literatura comparada: fundamentos teórica y aplicaciones*. Publicaciones de la Universidad de Jaén. Jaén.
- RAJOTTE, P. (1997): *Le Récit de voyage au XIXe siècle: aux frontières du littéraire*. Tryptique. Montréal.
- REAL, E. y JIMÉNEZ, D. (eds.) (1992): *J. M. G. Le Clézio*. Actes du Colloque International, Universitat de València. Departament de Filologia Francesa i Italiana. Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- REVUE TEXTE 2 (VV.AA) (1984): *L'intertextualité, Intertexte, Autotexte, Intratexte*. Les Éditions Trintexte. Toronto. Canadá.
- REY HERRERO, A. (1991): *El espacio del secreto*. Universidad de Oviedo. Oviedo.
- RICHARD, J. (1981): *Les récits de voyages et de pèlerinages*. Brepols. Turnhout. Belgium.
- RIDON, J. X. (1995): *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio: L'Exil des mots*. Kimé. Paris.
- (2002): *Le voyage en son miroir*. Kimé. Paris.
- RIFFATERRE, M (1991): *Compulsory reader response: the intertextual drive*, en M. Worton y J. Still, pp. 56-78.
- RIGAU CAÑARDO, M. (1986): *Lugar y espacio*. P.P.U. Barcelona.

- RIPOLL, M. (2001): *De turista a viajero: Lecciones magistrales del Doctor Rocaviva*. Barcelona. Planeta.
- ROOS, J. (1979): *Études de littérature générale et comparée*. Ophrys. Paris.
- RUBIO TOVAR, J. (1986): *Libros españoles de viajes medievales: selección/ estudio preliminar*. Taurus. Madrid.
- (1990): *La narrativa medieval: los orígenes de la novela*. Grupo Anaya, D.L. Madrid.
- SALINAS BELLVER, S. et alii. (1969): *Atlas de Geografía Universal*. Editores de obras propias. Madrid.
- SANTANA, A. (1997): *Antropología y turismo ¿Nuevas hordas, viejas culturas?* Ariel, S.A. Barcelona.
- SEMINARIO LATINOAMERICANO DE LITERATURA COMPARADA. BLOCK DE BEHAR, L. (coord.) (1991): *Términos de comparación: los estudios literarios entre historias y teorías*. Academia Nacional de Letras. Montevideo.
- SIEGFRED, A. (1955): *L'âge du tourisme*. Paris.
- SILVA, L. (2000): *Viajes escritos y escritos viajeros*. Anaya. Madrid.
- SIMMEL, G. (1988): *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Península Barcelona.
- SIMPOSIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA DE VIAJES (1999): *Literatura de viajes: el viejo mundo y el nuevo*. Castalia. Madrid.
- SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LITERATURA GENERAL Y COMPARADA. Simposio. (9º) (1994): *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Madrid.
- SOLAR, J. D. (1975): *El conflicto de Oriente Medio*. Editorial Prensa Española- Editorial Magisterio Español. Madrid.
- SOUBEYROUX, J. (Dir.) (1993): *Lieux dits: recherches sur l'espace dans les textes hispaniques (XVIe –XXe siècles)*. Cahiers. Groupe de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Saint- Étienne (Cahiers du G.R.L.A.S. ; 1). Université de Saint-Étienne. Saint-Étienne.
- (1994): *Lire l'espace: littératures et arts d'Espagne et d'Amérique latine*. Cahiers. Groupe de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Saint- Étienne (Cahiers du G.R.L.A.S. ; 2). Université de Saint-Étienne. Saint-Étienne.

- TODOROV, Tz. (1978): *Les genres du discours*. Edit. du Seuil. Paris.
- (1998): *El hombre desplazado*. Ed. Taurus. Madrid.
- TURNER, L. y ASH, J. (1991): *La horda dorada*. Endymion, Turismo y Sociedad. Madrid.
- TORBADO, J. (1998): *Viajeros intrépidos*. Planeta. Barcelona.
- TORRE, O. de la (1980): *El turismo fenómeno social*, Fondo de cultura económica. México.
- UNAMUNO, M. de (1975) (10ª edic.): *Andanzas y visiones españolas*. Ed. Espasa Calpe. Madrid.
- VASQUEZ DE PARGA, L.; LACARRA, J.M.; URÍA RIU, J. (1948): *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. Madrid.
- VALETTE, B. (1993): *Esthétique du roman moderne*. Nathan. Paris.
- VALLES CALATAVA, J. R. (1999): *El espacio en la novela: el papel del espacio narrativo en "La ciudad de los prodigios" de Eduardo Mendoza*. Universidad de Almería. Almería.
- VEGA, Mª J. y CARBONELL, N. (1998): *La literatura comparada: principios y métodos*. Gredos. Madrid.
- VIART, D. (2002): *La novela francesa contemporánea*. ADPF. Ministerio de Asuntos Exteriores. París.
- VIEL, A. (1985): *L'espace dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio. La dialectique du réel et de l'imaginaire*. Thèse 3<sup>ème</sup> cycle. Université de la Sorbonne. Paris.
- VIELLARD, J. (édit. et trad.) (1963) : *Guide du pèlerin de Saint-Jacques-de-Compostelle*. Mâcon.
- VIERNE, S. (2000): *Rite, roman, initiation*. (Nouv. Ed) Presses Universitaires de Grenoble. Grenoble.
- VIEUILLE, Ch. (1983): *Le féminin dans l'œuvre de Le Clézio*. Thèse 3<sup>ème</sup> cycle Université d'Aix-Marseille.
- VILLENEUVE, E. (1985): *L'Écriture mauricienne*. Thèse.
- VOGELER RUIZ, C. y HERNÁNDEZ ARMAND, E. (2000): *El mercado turístico. Estructura, operaciones y procesos de producción*. Ed. Centro de Estudios Ramón Areces. Madrid.

VOGLER, Ch. (2000): *El viaje del escritor*. Ma Non Troppo. Barcelona.

*Voyages et voyageurs à l'époque de la Renaissance: à travers les collections de la Bibliothèque Mazarine*. (1996). Exposition organisée par la Bibliothèque Mazarine, Paris, 14 septembre-20 octobre 1996. Fédération française de coopération entre bibliothèques.

WAEELTI-WALTERS, J. R. (1981): *Icare ou l'évasion impossible, étude psychomythique de l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*. Naaman, Québec.

WEISSTEIN, U. (1975): *Introducción a la literatura comparada*. Planeta. Barcelona.

WHITE, K. (1978): *La figure du dehors*. Grasset. Paris.

WORTON, M. y STILL, J. (1991): *Intertextuality: Theories and practices*. New York. Manchester University Press.

#### **6.4. Artículos**

ALBERT, Ch. (1992): «L'enfance chez Le Clézio» in REAL, Elena y JIMÉNEZ, Dolores (eds.): *J. M. G. Le Clézio*. Actes du Colloque International, Universitat de Valencia, Departament de Filologia Francesa i Italiana. Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia.

AMÉZAGA, A. (de) (2003): «El comienzo de un nuevo libro siempre resulta humillante» in *Pérgola*.

ARGAND, C. et MONTRÉMY, J. M. (de) (1992): «Entretien à Jean Echenoz» in *Lire*.

ASSOULINE, P. (1991): «Le Clézio» in *Lire*, n° 186, pp. 48-54.

AUGÉ, M. (1993): «Espacio y alteridad» in *Revista de Occidente*, n° 140, pp.13-34. Madrid.

- (1999): «Sobremodernidad del mundo de hoy al mundo de mañana» in *Memoria*, n° 129.

BARBÉ, B. (2002): «Monsieur Lindon, Président-Directeur Général des Éditions de Minuit» in *Critiques*.

BERTI, E. (1999): «La novela de la memoria» in *La Nación* (Suplemento Cultural).

BESSARD-BANQUY, O. (1996): «Le parti pris d'Echenoz» in *Critique* n° 595, pp. 1056-72.

- BIASI, P. M.(de) (2001): «Jean Echenoz: Flaubert m'inspire une affection absolue» in *Magazine littéraire*, nº 401.
- BONA, D. (1986): «Le Clézio, chercheur de chimère» in *Les Nouvelles Littéraires*.
- BORGOMANO, M.: «Lire Le Clézio: l'extase du vivant» in *le français dans tous ses états*, nº 35.
- BOURNEUF, R. & OUELLET, R. (1985): «El espacio» in *La novela*. Ariel. Barcelona.
- BOSQUET, A. (1997): «Les Mexique de Le Clézio» in *Magazine littéraire*, nº 360.
- BOURMEAU, S. et WEITZMANN, M. (1995): «Jean Echenoz» in *Les Inrockuptibles*, nº 27 pp. 60-65.
- BRUNEL, P.: «Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui» in *Transparences du roman, le Romancier et ses doubles au XXème siècle*. José Corti. Paris, pp. 239-304, (sur *Lac*).
- BULLO, S. (1999): «La fuga según Echenoz» in *Actualidades*. Cultura.
- BUTOR, M. (1974): «L'espace du roman» in *Répertoire IV*. Editions de Minuit. Paris, pp. 42-50.
- (1974): «Le voyage et l'écriture» in *Répertoire IV*. Editions de Minuit. Paris.
- CANTÓN RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> L. (1996): «L'espace segmenté: quelques considérations à propos de l'espace narratif dans *Onitsha* de Le Clézio. Aproximaciones diversas al texto literario. Universidad de Murcia, pp. 65-71.
- (1997): «La espera y el camino: movimiento espacio-temporal en *Étoile errante* de J.M.G. Le Clézio» in *Revista de Filología Francesa*, nº 11. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. Madrid, pp. 149-156.
  - (2001): «Funcionamiento del espacio en *Onitsha* de J.M.G. Le Clézio. Creación espacial y narración literaria». Grupo de investigación temático estructural. Universidad de Sevilla, pp. 148-153.
  - (2004):«La isla como espacio narrativo en la obra de J.M.G. Le Clézio». Universidad de Almería, pp. 321-36.
  - (2004): «Espacios y elementos intertextuales en la obra de Le Clézio» in XIII Congreso APFUE. *Intertexto y Polifonía*. Palacio d Congresos de Oviedo «Príncipe Felipe».
- CARRIEDO LÓPEZ, L. (2003): « Poeticidad y narratividad en *Désert* de J.M.G. Le Clézio» in *El texto como encrucijada*. Universidad de La Rioja. Logroño.

- CASANOVA, P. (1992): «Jean Echenoz, nous trois et quelques autres» in *Artpress*, n° 175.
- CAVALLERO, Cl. (1993): «Dire et débats: Les marges et l'origine. Entretien avec.
- COMMUNICATIONS, 8 (1966): «L'analyse structurale du récit». Seuil. Paris.
- CLOONAN, W.: «Jean Echenoz» in THOMPSON, W (ed.): *The Contemporary Novel in France*, pp. 200-214.
- COURRIBET, A. (1992): «Figures féminines dans *Le chercheur d'or*» in REAL, Elena y JIMÉNEZ, Dolores (eds.): *J. M. G. Le Clézio*. Actes du Colloque International, Universitat de València. Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- CZARNY, N. (1997): «Echenoz, trajectoire noire» in *La Quinzaine Littéraire* n° 712, pp. 16-31 (sur *Les Grandes Blondes*).
- CHANDA, T. (2001): «La langue française est peut-être mon seul véritable pays» in *Label France*, n° 45.
- CHÉREL, G. (1997): «Voyageur immobile» in *Regards*, n° 26.
- DE CORTANZE, G. (1998): «J.M.G. Le Clézio, errances et mythologies. Une littérature de l'envahissement» in *Magazine Littéraire*, n° 362. Paris, pp. 17-62.
- (2003): «J.M.G. Le Clézio: la révolution des âmes» in *Magazine littéraire*, n° 418.
- DELOUCHE, H. (1997): «L'accélérateur de sens» in *Regards*.
- DEL PRADO BIEZMA, J. (1996): «Apuntes para una poética existencial del viaje literario» in *Revisa de Filología Francesa*, n° 9. Publicaciones Universidad Complutense. Madrid, pp. 185-200.
- (1996): «Apuntes para una poética existencial del viaje literario (2)» in *Revisa de Filología Francesa*, n° 10. Publicaciones Universidad Complutense. Madrid, pp. 209-27.
- DÍAZ, L. (1986): «El viaje en la literatura» in D'AULNOY, M.C.: *Relación del viaje de España*. Akal. Madrid.
- DIS, Cl. (1983): «Echenoz, Cherokee» in *Nouvelle Revue Française*, n° 371, pp. 105-106.
- (1986): «J.M.G. Le Clézio: Voyage à Rodrigues» in *Nouvelle Revue Française*, n° 401, pp. 72-74.
- DONALONSO GALÁN, J. (1996): «Cherokee: roman-film» in *Revista de Filología Francesa*, 10. Serv. Publ. UCM. Madrid.

- ENTHOVEN, R. (2001): «Je suis un mécano de la phrase» in *Le Nouvel Observateur*, nº 1921.
- EZINE, J. L. (1989): «Echenoz prend la mouche» in *Le Nouvelle Observateur*, pp. 14-20 (sur *Lac*).
- FOUCAULT, M. (1964): «Le langage de l'espace» (Le Procès Verbal). *Critique*, nº 203.
- GARCÍA-GUAL, C. (1999): «Viajes y libros», in *Revista de Occidente*, nº 218 y nº 219, pp. 81-91. Madrid.
- GAUDEMAR, A. (de) (1989): «Jean Echenoz fait mouche» in *Libération*, nº 14 (sur *Lac*).
- GAZIER, M. (1995): «L'aventurier de nulle part» in *Télérama*, nº 2395.
- GAZIER, M. et LACAVALERIE, X. (2000): «L'étonnant voyageur» in *Télérama*, nº 2657, pp. 64-70.
- GENETTE, G. (1966-1969): «Espace et langage» y «La littérature et l'espace» in *Figures I et II*. (respectivam.) Seuil. Paris.
- GIL LÓPEZ, E. (1983): «El espacio en *El otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*.
- GOURONNEC, S. (1992): «Le tragique du pop'art» in *Magazine littéraire*, nº 303.
- GUELBENZU, J.M. (2005) : «La profunda levedad de Jean Echenoz» in *Babelia*. El País.
- GUERRERO ALONSO, M<sup>a</sup> L. (1998): «Lo trágico en un relato de J.M.G. Le Clézio: *La ronde*» in *Thélème*, nº 13. UCM.
- (1999): «*La réticente* de Jean-Philippe Toussaint: el detective que no sabe que la curiosidad mató al gato» in *Thélème*, nº 14. UCM.
  - (2003): «Discontinuidad y engaño: en torno a *La televisión* de J.P. Toussaint, in *El texto como encrucijada. Estudios franceses y francófonos* (Vol. I) Ed. M<sup>a</sup> Jesús Salinero e Ignacio Iñarrea. Universidad de La Rioja.
- GRISOLIA, M. (2004): «Le grand blond aux semelles de vent» in *Lire*. Avril.
- HARANG, J. B. (1992): «Jean Echenoz, lui et nous» in *Libération*, «Les auteurs de nos 25 ans».
- (1992): «Jean Echenoz, Arctique de Paris» in *Libération*.
  - (1999): «Echenoz, Goncourt accéléré» in *Libération*.

- (1999): «La réalité en fait trop, il faut la calmer» in *Libération*.
  - (2000): «Rencontre avec Jean Echenoz. Goncourt 1999» in *Libération*.
- HELIOS, J. (2001): «El viaje: camino a lo fantástico», in BRUGUERA, M<sup>a</sup> L. y otros (2001): *Aventura del viaje: aventura del arte*. Universidad Jaume I de Castelló.
- HERNÁNDEZ, P. J. (2000): «Sense perdre el nord» traducido por GINÉS, María (de). Proa. Barcelona.
- HOLTZ, G. (2001): «Le démon de Minuit» in Éditions de Minuit.
- HONTAAS, S. (2000): «A pesar de haber recibido el premio Goncourt mi vida no ha cambiado» in *Euskonews & Media*, n° 70.
- HOUPEMANS, S. (1994) (2<sup>ème</sup>. Éd.): «Pleins et trous dans l'oeuvre de Jean Echenoz» pp. 77-94 in ANMOUCHE-KREMERS, M. et HILLENAAR, H. (éd.): *Jeunes auteurs de Minuit*.
- HURTIN, J. (1995): «Fantasmes plâtrés» in *Magazine littéraire*, n° 338.
- JACOB, D. (2002): «Minuit la nouvelle vague» in *Le Nouvelle Observateur* n° 1951.
- JEANCARD, P. (1966): «J.M.G. Le Clézio» in *Arts*. Paris.
- JERUSALEM, Ch. (2000): «Des particules peu élémentaires» in *Critique*, n° 634, pp. 179-190, (sur *Je m'en vais*).
- JOSSELIN, J. F. (1995): «Echenoz préfère les blondes» in *Le Nouvelle Observateur*.
- (1997) «Sans toi ni loi» in *Le Nouvelle Observateur*, (sur *Un an*).
- LANDEL, V. (1989): «Attention, écrivain méchant» in *Le Magazine littéraire*, (sur *Lac*).
- LEBRUN, J. Cl. et PRÉVOST, Cl. (1990): «Jean Echenoz. L'accélérateur des particules» in *Nouveaux territoires romanesques*, pp. 95-110.
- (1996) «Jean Echenoz: l'image du roman comme moteur de la fiction» in *L'Humanité*.
  - (1997) «Jean Echenoz resserre son objectif» in *L'Humanité*.
- LEGUEN, B. (2004): «Réflexions sur le roman contemporain français: une littérature de rupture» in *Thélème*, n° 19. UCM.
- LEPAPE, P. (1995): «L'irrégulier» in *Le Monde*.

- (1999) «Jean Echenoz, le paysagiste cartographe» in *Le Monde*, (sur *Je m'en vais*).
- MAGAZINE LITTÉRAIRE n° 402, (2001): «Alain Robbe-Grillet, la Reprise du Nouveau Roman».
- MARTÍ, O. (2005): «El pesimismo sin ironía es de mal gusto» in *El País*.
- MARTÍN, D. (2003): «sur *Au Piano*» in *Magazine littéraire*, n° 417.
- MARTÍNEZ GARCÍA, P. (2002): «Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre» in *Théleme* n° 17. UCM.
- MASSET, M. Ch.: «Voix entrecroisées dans les romans de J.M.G. Le Clézio: *Désert, Onitsha, Étoile errante, La Quarantaine*» in *le français dans tous ses états*, n° 35. *Le Clézio*.
- MAURY, P. (1986): «Le Clézio: retour aux origines» in *Magazine Littéraire*, n° 230, pp. 92-97.
- MELTZ, R. (2000): «À propos de la sortie de *Je m'en vais* de Jean Echenoz» in *Critique de la critique*. Volumen B.
- MILLAT, A.: «Étoile errante, une histoire dans l'Histoire» in *Le français dans tous ses états*, n° 35. *Le Clézio*.
- MOLLE, F. (2001): «Un domingo perpetuo» in *Suplemento Cultura y Nación*.
- MONTREMY, J.M. (de) (1999): «L'équipée val-de-marnaise» in *La Croix*, (sur *Lac*).
- MORAN, J. (2000): «J.M.G. Le Clézio, un étonnant voyageur au cœur de Dublin» in *L'Humanité*.
- MURCIA, Cl. (1992): «Décalage et hors-champ» in *Artpress*, 175.
- NIETO, L. (1984): «Tiempo y espacio en el relato» in *Lingüística española actual*, VI.
- PAGÁN LÓPEZ, A. (1995): «Errante, rêverie et mythe dans l'oeuvre leclézienne» in *Anales de Filología Francesa*, 7. Universidad de Murcia. Murcia.
- PEDROSO FERNÁNDEZ, A. P. (1987): «L'enfant et le cosmos chez Le Clézio» in *Ariane*, 5.
- PÉREZ GIL, V. (1993): «*El relato fantástico desde el romanticismo al realismo: estudio comparado de textos alemanes y franceses*». Universidad Complutense. Madrid.

- PLOUGASTEL, Y. (1987): «Jean Echenoz ne connaît pas la Malaisie, et alors?» in *L'événement du jeudi*, pp.80-81.
- POBEL, D. (1991): «Un long voyage dans l'immobilité du regard: Variations autour d'*Onisha* et de quelques autres livres de J.M.G. Le Clézio» in *Nouvelle Revue Française*, n° 464, pp. 76-80.
- POIROT-DELPECH, B. (1989): «Ellipses» in *Le Monde*, 1989, (sur *Lac*).
- QUEFFÉLEC, L. (1991): «Personnage et héros» in GAUCHO, P. & REUTER, Y. (ed.) (1990): *Personnage et histoire littéraire. Actes du Colloque de Toulouse 16/18 mai*. P.U.M.
- REAL, E. (1989): «Un espace pour le vide» in *Sud* n° 85 y n° 86, pp. 181-184.
- REGALES SERNA, A. (1983): «Para una crítica de la categoría literatura de viajes» in *Castilla*, 5 pp. 63-85.
- REID, M. (1992): «Echenoz en malfaiteur léger» in *Critique*, n° 547, pp. 988-994.
- RENTERGHEM, M. (1988): «L'espion de l'humanité» in *Le Monde*.
- REVERTE, J. (1997): «El viaje como creación», in *Revista de Occidente*, n° 193, pp. 37-46. Madrid.
- REVISTA DE FILOLOGÍA ROMÁNICA (1991): «Los libros de viajes en el mundo románico». UCM. Madrid.
- REVISTA DE FILOLOGÍA ROMÁNICA. ANEJOS (1992). Facultad de Filología, Departamento de Filología Románica. UCM. Madrid.
- RILLY, Cl. (2001): «La civilisation de Méroë» in *Clio*.
- ROCHLITZ, R. (2000): «Affres du cœur» in *Critique*, n° 634, pp. 191-201, (sur *Je m'en vais*).
- SALGAS, J. P. (1985): «J.M.G. Le Clézio: lire s'aventurer dans l'autre» in *La quinzaine littéraire*, n° 435.
- (1989): «Jean Echenoz, Lac» série *Écrire en Val-de-Marne*», Service culturel départemental.
- SORG, Ch. (1997): «L'homme qui perdait les femmes» in *Télérama* n° 2468, (sur *Un an*).
- SOU-YEUL, L. (1992): «Le voyage dans l'œuvre de Le Clézio» in REAL, Elena y JIMÉNEZ, Dolores (eds.): *J. M. G. Le Clézio*. Actes du Colloque International,

- Universitat de València. Servei de Publicacions de la Universitat de València, pp. 245-254.
- TABERNA, A. (comp.) (1997): «Diez reflexiones sobre el viaje», in *Revista de Occidente*, n° 193, pp. 130-151.
- THOMAS, N. (2001): «Le sens de la fête chez Le Clézio» in *Écrire, traduire et représenter la fête*. Universitat de València, pp. 505-518.
- THÉRON, A. (1983): «Jean Echenoz, piéton de Paris» in *Libération*.
- TISON, J. P. (1999): «Un cœur bien accroché» in *Lire*.
- VANTROYS, C. (1994): «Je suis un peu sauvage» in *Lire*, n° 230, pp. 26-30.
- VAQUIN, A. (1992): «Les femmes de Le Clézio» (*Printemps et autres saisons*) in *La Quinzaine Littéraire*, n° 534. Paris.
- VELÁZQUEZ, J. I. (2001): «Del trayecto al tránsito: El laberinto como figuración de la postmodernidad» in CONDE MUÑOZ, A. et alii (ed.): *Matices del siglo XX: signos precursoros de la postmodernidad*. UCM. Madrid.
- VERAN, J. P.: «Les lecteurs ont la parole. Lire le Clézio: la force de l'écriture» in *Le français dans tous ses états*, n° 35.
- VILLAR DÉGANO, Juan (1995): «Paraliteratura y libros de viajes» in *Compás de Letras. Literatura de viajes*, n° 7 dirigido por ENA BORDONADA, Ángela. Servicio de Publicaciones UCM. Madrid.
- ZELTNER, G. (1971): «Jean-Marie Gustave Le Clézio: le roman antiformaliste» in MANSUY, M. *Positions et oppositions sur le roman contemporain*. Klincksieck. Paris.

## **6.5. Recursos electrónicos**

Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages sur le site [www.crlv.org](http://www.crlv.org)

DERAMOND, S. (2003): «Les cercles concentriques de l'espace décrit chez Jean Echenoz» sur le site [www.remue.net](http://www.remue.net).

ELRAZ Kh. (2000): «Le Clézio et la quête des origines» sur le site [www.afrik.com](http://www.afrik.com)

HORVATH, Ch.: «La surabondance spatiale et le vide: Lieux et non-lieux dans la fiction urbaine de Jean Echenoz» sur le site [www.glane.cicv.fr](http://www.glane.cicv.fr).

HUGON, J. Cl.: «Jean Echenoz, à la croisée des genres» in *Les français dans ses états*, n° 31, sur le site [www.crdp-montpellier.fr](http://www.crdp-montpellier.fr).

JÉRUSALEM, Ch.(2004): «Sections urbaines l'aller et le retour, la nostalgie» in *Au Piano* de Jean Echenoz sur le site [www.remue.net](http://www.remue.net).

JÉRUSALEM, Ch. (2003): «Géographies de Jean Echenoz» sur le site [www.remue.net](http://www.remue.net).

*Le Monde* sur le site [www.lemonde.fr](http://www.lemonde.fr)

*Libération* sur le site [www.liberation.fr](http://www.liberation.fr)

*Lire* sur le site [www.lire.fr](http://www.lire.fr)

MAUREL, P. (1998): «Jean Echenoz habla de mujeres aterradoras en *Rubias peligrosas*» in [www.wl-mundo.es](http://www.wl-mundo.es).

SEMSCH, Kl.:«Un polar polaire» in *Je m'en vais* sur le site [www.remue.net](http://www.remue.net).

WESTERLUND, F.(2002): «Jean-Marie Le Clézio» in [www.multi.fi/fredw/index.html](http://www.multi.fi/fredw/index.html).  
[www.voixdecrivains.com](http://www.voixdecrivains.com)

## **6. Dictionarios**

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1969): *Dictionnaire des symboles*, Ed. R. Laffont/Jupiter.

Diccionario de la Lengua Española (1992, edic. 21ª). R.A.E. Tomo I y II. Madrid.

Dictionnaire de la Langue française (1978): *Petit Robert*. Société du Nouveau Littré. Paris.

Dictionnaire Moderne (1967): *Français-Espagnol/Espagnol-Français*. Libraire Larousse. Paris.

VALLES CALATRAVA, J. R. (2002): *Diccionario de Teoría de la Narrativa*. Editorial Alhulia, S.L. Granada.