

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA

**NARRACIÓN Y MITO: DIMENSIONES DEL VIAJE EN
LE CHERCHEUR D'OR Y *LA QUARANTAINE* DE J. M.
G. LE CLÉZIO**

Et c'est dans le temps que je marche

TESIS DOCTORAL

MARÍA LUISA BERNABÉ GIL

GRANADA, 2005

**NARRACIÓN Y MITO: DIMENSIONES DEL VIAJE EN
LE CHERCHEUR D'OR Y *LA QUARANTAINE* DE
J.M.G. LE CLÉZIO**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:
MARÍA LUISA BERNABÉ GIL

DIRIGIDA POR:
DR. D. LUIS GASTÓN ELDUAYEN
CATEDRÁTICO DE UNIVERSIDAD

Vº Bº
EL DIRECTOR

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA
UNIVERSIDAD DE GRANADA

*A Juan, por su constante apoyo,
y a mi hijo Luis*

Quiero testimoniar mi gratitud:

Al profesor, **Dr. D. Luis Gastón Elduayen**, Director de esta tesis, por la orientación, consejos y ánimo que me ofreció desde el comienzo hasta el final de este trabajo.

A mis compañeros de Departamento, **Rafael Guijarro García, Lina Avendaño Anguita** y **Nathalie Bléser**, por sus consejos y valiosas sugerencias.

A mi amiga **M^a Carmen Martín Caro**, por su inestimable ayuda con las nuevas tecnologías.

A mis padres y a todos aquellos, familiares y amigos, que ofrecieron su apoyo para poder finalizar este trabajo.

I. INTRODUCCIÓN

L'écrivain du *Procès-Verbal* a donc un repère terrestre, le voyageur un port d'attache (J. Garcin)

J. M. G. Le Clézio es un viajero y escritor infatigable; su enorme producción puede ser considerada como un viaje literario, viaje en el que el propio autor deja entrever su búsqueda personal y estética. El viaje, omnipresente en sus escritos, nos ha llevado a la elección del tema de este trabajo, que se enmarca en una presentación del autor y su obra. Aunque J. M. G. Le Clézio es un escritor bien conocido en el ámbito universitario, nos ha parecido de gran utilidad comenzar nuestro estudio con una aproximación a su obra, su técnica literaria y estilo, así como a su biografía, bastante reveladora de su trayectoria literaria; es lo que constituye el primer capítulo de nuestra investigación, una introducción que culmina con un recorrido establecido bajo el prisma del viaje.

Este primer capítulo nos ayudará a entrever las dimensiones del viaje; dimensiones simbólicas y míticas que desarrollaremos de manera más concreta a partir del corpus objeto de estudio, corpus cuya justificación explicamos en el capítulo II. Nos centraremos en dos novelas, *Le Chercheur d'or* y *La Quarantaine*, ya que nuestra hipótesis preliminar es que ambas obras forman un díptico del viaje al origen; se trata de dos versiones distintas de la historia de los antepasados del autor.

El viaje al origen adquiere una significación particular gracias a las técnicas temporales y a la temática del tiempo y el viaje subyacentes. A lo largo del análisis demostraremos que Le Clézio crea un género bastante original, por un lado, por el recurso al género de viajes, los narradores organizan los relatos con un aparente orden cronológico y espacial, que se revela mediante la forma de diario escogida, por otro lado, una lectura más profunda demuestra un desorden cronológico debido al uso particular de anacronías, ritmo narrativo y frecuencia; el tiempo y el espacio adquieren dimensiones simbólicas: el género de viajes se ve subvertido.

Ello justifica la metodología narratológica elegida, con especial atención a las categorías temporales, que expresan en nuestro díptico un viaje hacia atrás, en el tiempo, para recuperar un tiempo de origen, un tiempo mítico.

Nuestra hipótesis de partida es, pues, que, a través de la técnica temporal, el narrador busca borrar las barreras temporales en una lucha contra el tiempo

Introducción

cronológico para desembocar en un No-Tiempo, un tiempo de dimensiones míticas y sagradas.

Junto a las técnicas temporales, cuyo análisis constituye el núcleo central de nuestro estudio (capítulo IV), y basándonos fundamentalmente en los presupuestos de G. Genette, M. Bal y J. Lintvelt (lo que justificamos en el capítulo III), iremos entreviendo ya una temática del tiempo, y, asociado a ella, una dimensión simbólica y mítica. Esto último constituye el capítulo V, capítulo de transición entre el análisis narratológico y las conclusiones. Intentaremos demostrar que la técnica narrativa va íntimamente unida al mito del retorno al origen, tanto por la carga simbólica de ciertos temas como por la constelación isotópica creada alrededor del viaje, hilo conductor de nuestro díptico, y, finalmente, por la estructura circular que se pone de manifiesto en ambas novelas. Nos basaremos aquí en las tesis de P. Ricoeur, G. Bachelard, G. Durand y M. Eliade.

El último capítulo (VI), constituido por las conclusiones, nos permitirá comprobar la hipótesis general formulada supra; conclusiones en las que seguiremos el recorrido de nuestro trabajo.

APROXIMACION AL AUTOR

1. Nacimiento de una obra singular

J.M.G. Le Clézio, escritor “inclassable” (T. Chanda, 2003:2; G. Zeltner, 1971:215), considerado barroco por unos (R.M. Albérès, 1974:171; J. Onimus, 1994:183), místico por otros (G. Althen, 1989:141; O. Fayet, 1989:189), cuya obra, como vamos a tener ocasión de constatar en estas páginas, constituye un intento singular y único en la literatura contemporánea francesa, es la razón que nos ha llevado a dedicar este trabajo a su producción, cuyo estudio se nos plantea como un reto¹. Nosotros queremos con este trabajo, añadir una aportación más a la obra del que será considerado, sin duda, como uno de los grandes autores de la literatura francesa de los siglos XX y XXI.

Escritor y viajero infatigable, en el que la pluma y los viajes corren destinos paralelos, cuyo fruto es una obra que está constantemente recorrida por el tema del viaje, tema que adquiere dimensiones diferentes desde sus primeros escritos hasta las obras más recientes.

Nos ha llevado largo tiempo seguir a escritor tan prolífico, que comenzó a publicar en 1963, con *Le Procès-Verbal*, novela que recibió el célebre premio Théophraste Renaudot, y que continúa publicando al menos un libro por año. Abundante producción, de difícil clasificación, que hemos leído y seguido con gran interés.

Aunque J. M. G. Le Clézio es un autor hartamente conocido en el mundo universitario, nos ha parecido interesante profundizar en su producción, que ha planteado desde sus comienzos múltiples interrogantes. La primera fase de nuestro análisis y aproximación a Le Clézio ha consistido precisamente en la recopilación de información sobre el autor y la obra.

¹Hasta ahora, en España se han realizado tres tesis doctorales: Thomas Vanderlinden, N. (1996), *L'Oeuvre de J.M.G. Le Clézio: la quête d'une sagesse* (Universidad de Barcelona), Arráez Llobregat, J.L. (1998), *Análisis de la obra literaria de J.M.G. Le Clézio a través de sus principios intelectuales y de su universo material y sensible* (Universidad de Alicante), Cantón Rodríguez, M.L. (1999), *Análisis narrativo de la obra de J.M.G. Le Clézio: Onitsha y Étoile errante* (Universidad de Granada).

Los estudios sobre el escritor han ido proliferando en las últimas décadas, y es muy abundante la crítica en forma de artículos a los que hay que añadir algunas actas de coloquios y congresos celebrados sobre el novelista. En los libros de literatura francesa se le concede un breve espacio para comentar sus primeras obras, fundamentalmente desde *Le Procès-verbal* a *Le Livre des fuites*.

Teresa Di Scanno (1983:7-8) observa a este respecto que los críticos franceses se interesaban sólo, en un principio, por las primeras obras de Le Clézio puesto que responden más claramente a los intereses lingüísticos de éstos: el análisis de las nuevas tendencias formales y técnicas novelescas del “Nouveau Roman” así como a las entonces actuales investigaciones en el campo de la lingüística. En efecto, la primera obra de Le Clézio, *Le Procès-verbal*, nace paralelamente al desarrollo del “Nouveau Roman”.

Los historiadores de la literatura francesa a que haremos referencia, coinciden en “clasificar” la producción de Le Clézio al margen del “Nouveau Roman”². Sin embargo, en sus primeras obras hay una clara influencia de este movimiento, fundamentalmente en el hecho de que el lenguaje es el interés principal del autor, como lo afirman G. Brée (1990) y R. Holzberg (1981). G. Brée, observa, con respecto a *Terra Amata* y *Le Livre des fuites*, que, en estos dos libros “[Le Clézio] reprend, parodie, multiplie les débats critiques chers au “nouveau roman”, s’attaquant lui aussi aux procédés narratifs du roman «réaliste»” (1990:54).

Ruth Holzberg, por su parte, analiza varios procedimientos visuales, más que lingüísticos, utilizados por el escritor; para Holzberg, algunos de ellos están directamente influenciados por los “Nouveaux Romanciers”, al estilo de Robbe-Grillet, que concibe la novela con la participación activa del lector, sin el que la novela no está hecha; así sucede, por ejemplo, con el final del libro de Adam Pollo, que no se sabe muy bien dónde lo terminó, y el lector tiene que formar sus propias opiniones. Por procedimientos visuales, entiende Holzberg, por ejemplo, el tachado sobre las palabras en *Le Procès-verbal* (Éd. Gallimard, Paris, 1963:164), y que interpreta como un sueño que nunca se hará realidad.

²Véase, por ejemplo: Albérès, R.M. (1974), *Littérature, horizon 2000*, Éditions Albin Michel, Paris. Cfr. chap. X, pp. 171-188, y : Nadeau, M. (1970), *Le roman français depuis la guerre*, Éd. Gallimard, coll. «Idées», Paris. Cfr. chap. XIV, pp. 218-228.

Introducción

El “Nouveau Roman” se caracteriza - a grandes rasgos - por ser un movimiento (no homogéneo) de búsqueda, de rechazo de la novela tradicional, de una verdadera investigación formal y escritural; está representado por obras de los novelistas más jóvenes: Jean Ricardou, Philippe Sollers, J.L. Baudry, Jean Thibaudeau, Rottenberg, M. Roche; estos se agrupan en las Éditions du Seuil, en la revista *Tel Quel*, fundada en 1960. Se trata de una empresa de producción textual (textos que llaman aún novela) y un trabajo crítico y teórico en profundidad. Es fundamentalmente J. Ricardou quien aparece como teórico principal del grupo, con sus obras *Problèmes du Nouveau Roman* (Seuil, Paris, 1967) y *Nouveaux problèmes du roman* (Seuil, Paris, 1978).

Sin embargo, Le Clézio está considerado bajo el epígrafe “En marge du Nouveau Roman et parallèlement à lui” (N. Bothorel, F. Dugast Portes, J. Thoraval, 1976:5).

J. Bersani establece una oposición entre estas obras “críticas” del “Nouveau Roman”, y lo que denomina el “nouveau réalisme” de Le Clézio; aunque la escritura tiene un lugar privilegiado en la obra de Le Clézio, sin embargo es una:

Écriture naturelle et non plus “textuelle”, écriture panique ou sismographique qui enregistre les moindres secousses d’une sensibilité ouverte, offerte au tumulte du monde. Car “le monde est vivant”. Fragment de matière incendié de lumière ou bousculé de vent, faisceau d’énergies cachées, insondable galaxie, n’importe quel objet vivra, si nous savons ouvrir sur lui des yeux illimités. [...] Pour l’écrivain que se veut Le Clézio, ce n’est pas l’expression qui importe, c’est l’acte même d’exprimer (J. Bersani, 1980: 623).

G. Zeltner define al autor como “scandaleusement inclassable” (1971:215); para Zeltner, el Nouveau Roman es una violenta reacción contra la novela de postguerra, se trata de novelas comprometidas en su representación, en su contenido, introduciendo así el valor auténtico del lenguaje y de la forma textual, siendo el lenguaje un instrumento de búsqueda; los sucesores del Nouveau Roman, los autores “Tel Quel” , siguiendo en esta línea, erigen una verdadera ciencia de la elaboración textual. Junto a las dos actividades literarias francesas más importantes, siempre según Zeltner, se sitúan talentos aislados, entre los que cita a Samuel Beckett, Queneau y J.M.G. Le Clézio.

En cuanto a su estilo, Zeltner lo califica de barroco, incluso retórico, por la violencia que crean sus repeticiones y pleonasmos, a pesar de que es imposible

describir un método propio del escritor, aparentando más sus textos con la música “pop”:

[...] Tout ce qu’écrit cet auteur, il est pareillement impossible de le ranger dans le roman conventionnel de nos jours. A cette écriture étrange, il faudrait donc chercher une parenté ailleurs. Et il est possible qu’elle se trouve auprès d’une avant-garde extralittéraire. Par exemple la musique pop de nos jours. Non pas la peinture avec ses tendances positivistes qui manquent totalement à Le Clézio, mais la musique avec ses inventaires innombrables de rythmes extatiques (1971: 222).

Y compara la escritura de Le Clézio con un paseo: de la misma manera que pasea Adam Pollo , el escritor pasea con su pluma; no es, según G. Zeltner novela, puesto que, para ello es necesario que sus libros tuviesen un final, y no lo hay; se trata de un lenguaje total, con el que el escritor se propone protestar, especialmente contra la muerte.

En parecida línea de pensamiento se sitúa la tesis de R.M. Albérès, para quien el arte barroco se manifiesta durante todo el siglo en la poesía y el teatro y aparece hacia 1954 en la novela, con Robbe-Grillet y Claude Simon; este arte novelesco se caracteriza por crear los mismos efectos de sorpresa y de ilusión que el arte barroco. En cuanto a los temas, el “sentimiento trágico de la vida”, que había predominado en la primera mitad de siglo, se sustituye por una polivalencia en la que la multiplicidad del universo responde a la multiplicidad de la existencia humana, que ya fue evocada por Robbe-Grillet en *Le Labyrinthe*; con respecto a Le Clézio, sigue diciendo Albérès:

Le thème d’un monde à la fois compact et divers, aux structures apparentes mais sans cesse changeantes, sera, chez Le Clézio, dépassant les artifices du nouveau roman, une transposition cosmique de la sensibilité humaine. (1974:178)

Según Albérès, el arte de Le Clézio se puede definir como puramente barroco al presentar universos totalmente diferentes, apareciendo así una complejidad que proviene de unir la ciencia, la tecnología y la sociología actuales, y es que Le Clézio ha comprendido que la ciencia actual ha dejado de ser ya una visión unitaria, para ser construida a partir de imágenes complejas, incluso de imágenes contradictorias. Termina Albérès:

La science actuelle, en somme, est de structure baroque, et le mariage de la science et de l'art littéraire, si rare, mais qui doit bien être un des buts de l'avenir, passe par les voies qu'indique Le Clézio (1974: 188).

Sirva de ejemplo de lo que afirma Albérès, la siguiente descripción que realiza el narrador de *Le Procès-verbal* de una jaula de lobos contemplada por Adam Pollo, en el jardín zoológico en el que se encuentra:

On était tout à coup gelé, fixé dans une raideur insoutenable, alentour, jusqu'à cette cloche de barres de fer et de bois qu'était la cage des loups; on ressemblait à un cercle lumineux, vu d'un microscope, où seraient placés, teints de couleurs vives, les éléments de base de la vie, tels que, cellules à bâtonnets, globules, trypanosomes, hexagones moléculaires, microbes et fragments de bactéries. Une géométrie structurale de l'univers microcosmique, photographiée à travers des douzaines de lentilles; vous savez, ce rond blanc, éblouissant comme une lune, colorié par des produits chimiques, qui est la véritable vie, sans mouvements, sans durée, tellement éloignée dans le deuxième infini, que plus rien n'est animal, plus rien n'est apparent; il n'y a plus que, silence, fixité, éternité; car tout est lenteur, lenteur, lenteur.³

2. J.M.G. Le Clézio. Aproximación a su obra, su técnica, su concepto de escritura

Según M. Nadeau (1970:218-228) la irrupción de Le Clézio en el momento en que se desarrolla el Nouveau Roman y las teorías de *Tel Quel*, es una de las aportaciones más significativas. El éxito de Le Clézio radica precisamente en conseguir tentativas que el Nouveau Roman no pudo realizar, a pesar de sus esfuerzos: terminar con una visión antropocéntrica del mundo:

[...] le Nouveau Roman s'est finalement borné à évacuer l'individu d'un monde qui reste [...] imprégné de toute l'activité industrielle des humains et qui demeure son seul horizon, le «roman structuraliste» (s'il faut ainsi l'appeler), en niant la réalité au profit des réseaux d'écritures qui la constitueraient ramène le problème à celui des seules activités de notre espèce. La vue du monde [...] que nous offre Le Clézio, toute intuitive certes, serait celle d'un habitant de Sirius momentanément intéressé par nos microscopiques agitations (1970: 220-221).

Así pues, siempre según M. Nadeau, Le Clézio había de aparecer en escena tras Robbe-Grillet o Butor, que habían despojado a la novela de su estructura

3

J.M.G. Le Clézio (1963), *Le Procès-verbal*, Éd. Gallimard, coll. «Le livre de poche», Paris, pp. 87-88.

tradicional: una historia, unos personajes, una(s) situación(es); y llega a denominar su escritura como “métaphysique-fiction” (1970: 222) ya que ve en ella la influencia del modelo de la ciencia ficción, en forma de un viaje exploratorio entre lo real y lo fantástico, escritura, pues, que solamente se puede relacionar con el género novela por lo que este crítico denomina “le fil mince et constamment rompu du récit” (*ibidem.*).

Hemos comprobado, pues, que son varias las influencias atribuidas a Le Clézio (de la música pop a la ciencia-ficción), y es que, para el escritor, no se trata ya de géneros, sino de arte, un arte que “tend vers une expression unique”, que “doit être comme une approche de la conscience humaine” (M. Nadeau, 1970: 223). O, como afirma el propio Le Clézio -lo que condensa de alguna forma lo que la crítica ha puesto de relieve-:

La poésie, les romans, les nouvelles sont de singulières antiquités qui ne trompent plus personne, ou presque. Des poèmes, des récits, pour quoi faire? L’écriture, il ne reste plus que l’écriture, l’écriture seule, qui tâtonne avec ses mots, qui cherche et décrit, avec minutie, avec profondeur, qui s’agrippe, qui travaille la réalité sans complaisance. C’est difficile de faire de l’art en voulant faire de la science. J’aimerais bien avoir en quelque sorte un ou deux siècles de plus pour savoir.»⁴

De esta breve aproximación a la obra del escritor, hemos de extraer la conclusión de que se trata de una obra fuera de toda escuela, y así se pone de manifiesto en una reciente entrevista realizada al escritor, en la que T. Chanda afirma, al que denomina también “écrivain inclassable”, “Un peu comme l’oeuvre d’un Rimbaud ou d’un Segalen, des auteurs que la critique littéraire française a toujours eu beaucoup de mal à situer” (2003:2):

Dans le paysage littéraire français, Jean-Marie Gustave Le Clézio occupe une position singulière, en marge des clans, des écoles, des modes [...] ce romancier hors norme se réclame de Lautréamont, de Zola, mais aussi de Stevenson et de Joyce. La critique a toujours eu beaucoup de mal à le cerner, à le cantonner dans une sensibilité particulière. D’ailleurs, depuis son premier roman, *Le Procès-Verbal* (1963), qui lui a valu à vingt-trois ans le prestigieux prix Theophraste Renaudot, son écriture comme sa thématique ont beaucoup évolué (2003: 1).

De esta forma, su concepción de la literatura y su experimentación provocan que su obra esté considerada como una obra individual, completamente al margen; en este sentido, podemos citar también la tesis de R. Holzberg:

⁴J.M.G. Le Clézio (1965), *La Fièvre*, Éditions Gallimard, Paris, p. 8.

[...] on aboutit à la synthèse qui réunit les deux branches de la dialectique et qui permet de considérer Le Clézio en dehors de toute école ou de tout groupe contemporain. Si d'autres avant lui ont rejeté les mots et ont cherché à nettoyer le langage, Le Clézio en tant qu'écrivain semble adapter et critiquer en même temps (1981: 11).

3. Evolución de la obra de Le Clézio

Si los primeros escritos de Le Clézio se caracterizan por sus innovaciones técnicas y por la experimentación con el lenguaje, concediendo una importancia de primer orden a una multiplicidad de juegos que M. Nadeau sintetiza de la siguiente manera:

Les innovations techniques auxquelles il se livre: collages, textes raturés, citations d'articles de journaux ou de prospectus, descriptions qui sont au paysage ce que la carte postale est au tableau, monologues se transformant en dialogues doublement imaginaires, actions qui tournent court et nous laissent en plan dans le vague et l'indéfini, passages d'une typographie à une autre, narration indirecte qui tourne brusquement à la confidence, substitutions du "je" au "il" et au "nous", passages brusques chez le même individu de l'enfance à l'âge adulte et réciproquement, relations de situations invraisemblables [...] cette licence qui se donne l'auteur dans la façon dont il conçoit et mène son récit n'a d'autre but que de multiplier les points de vue sur son objet: la peinture du vivant, comme si, de tous les horizons convergeaient les rayons susceptibles d'illuminer ce point focal (1970: 222-223).

dicha experimentación no desaparecerá totalmente, y se manifestará incluso en sus últimas obras; la mezcla de géneros, las voces que se entrecruzan, la tipografía que diferencia unas historias de otras, son algunos de los procedimientos que podemos poner de relieve en obras como *Désert*, *Onithsa*, *La Quarantaine*, entre otras. Sin embargo, a pesar de este rasgo común que provee de una cierta homogeneidad a una extensa y abundante producción literaria, la crítica ha señalado la presencia de dos periodos en esta prolija producción, que se extiende desde 1963 a 2004, abarcando cuatro décadas, escritor incansable en busca de una nueva escritura. Y ello a pesar de que Le Clézio negase tal evolución en la entrevista concedida a J.-L. Ezine y publicada con el título *Ailleurs*, en la que el escritor responde así a la pregunta planteada:

- *Est-ce que vos habitudes, vos rituels ont évolué avec votre oeuvre? Au début, vous avez été un écrivain de la ville, du monde moderne, de la civilisation mécanique, de l'électricité, de l'automobile, du fer et du béton, de l'agression, aussi, de l'agression urbaine, d'une certaine forme de guerre. Puis, insensiblement, vous êtes devenu l'écrivain du silence, du désert, de la transparence, de l'harmonie. Pas*

Introducción

une de vos phrases, aujourd'hui, en tout cas dans les romans, qui ne soit une célébration d'une certaine fusion de l'écriture et de la nature. Je ne sais pas si cette évolution part du moment où vous avez publié Voyages de l'autre côté mais on pourrait aussi bien voir ce tournant avec Le Livre des fuites, par exemple. Est-ce que quelque chose a changé dans votre façon d'écrire?

J.M.G. L.C. - [...] Je ne crois pas avoir changé. Peut-être que j'écris moins sur la ville parce que, justement, j'ai beaucoup écrit sur elle; je me dis que ça suffit, aujourd'hui. Mais je ne me sens pas fondamentalement différent. Je crois que j'aimais beaucoup le monde naturel. J'aimais marcher. C'est la seule activité de l'être humain qu'on peut prétendre naturelle [...] je ne crois pas avoir changé. Simplement, je crois qu'en vieillissant il y a des choses qui se précisent [...] Mais il me semble que je suis resté assez fidèle à moi-même. Je ne pense pas avoir tellement changé (1995: 13-15).

El giro en la obra lecleziana lo marca la novela *Voyages de l'autre côté*, según la mayoría de los críticos, que coinciden así con J.-L. Ezine, y no sólo porque el espacio urbano se transforma en espacio abierto y natural, sino que atañe a diversos elementos de las obras; así, J. Waelti-Walters, en su excelente análisis sobre el mito de Ícaro en Le Clézio, llega a la siguiente conclusión en lo que se refiere a los personajes:

Jusqu'aux *Voyages de l'autre côté*, l'oeuvre de Le Clézio présente au lecteur une situation polarisée où les personnages s'opposent toujours les uns aux autres, jouant comme ils le font les rôles de victime et d'agresseur [...] Dans *Voyages de l'autre côté* cette tension et cette polarisation n'existent plus. Composé des mêmes éléments que les livres précédents, ce dernier roman révèle une transformation d'attitude de la part des personnages, transformation qui modifie la structure et le centre de gravité de l'oeuvre. Le but que poursuivent les personnages demeure toutefois le même que dans les autres romans: atteindre le soleil. La fuite est changée en quête: chaque départ devient une exploration de l'inconnu, une recherche de la compréhension du monde et du cosmos. L'action maintenant est positive: mouvement en avant, reflété dans la structure même du roman, dans son récit qui commence au plus profond des mers primordiales pour aboutir, après une exploration de la terre et de ses éléments, dans un paysage desséché, dénudé -«solaire». La chute, cette fois, n'aura pas lieu (1981: 92-93).

Según J. Waelti-Walters este cambio observado culmina con el ensayo *L'Inconnu sur la terre* y el libro *Mondo et autres histoires*:

Dans ce pays nouveau et qui fait peur, un guide surgit -la lune- qui nous rappelle Naja Naja, elle aussi une nocturne. Comme dans *Voyages de l'autre côté*, Le Clézio, narrateur de *L'Inconnu sur la terre*, et les héros de *Mondo*, tous, une fois ou l'autre, aidés par une fille, éprouvent le besoin de comprendre le côté féminin du monde avant de pouvoir s'évader. Où qu'ils aillent, ils se trouvent aux prises avec cette femme toute-puissante (visage de femme, symbole de toute la terre, ciel nocturne, profondeurs de la mer) devant qui, autrefois, ils ressentaient une violente terreur (1981: 124).

De esta forma, a la visión adulta sucede la mirada ingenua de los niños que recorren las páginas de estas obras; la imagen negativa de la mujer es sustituida ahora por esta nueva visión femenina y protectora, de connotaciones maternas; y, en definitiva -en terminología de G. Durand- la constelación de imágenes solares y violentas de las primeras obras es sustituida ahora por las imágenes nocturnas, en el citado estudio de J. Waelti-Walters.

D. Pobel, por su parte, coincide en señalar la misma obra para indicar el cambio de rumbo que toma la producción lecleziana, a pesar de observar que el tema de la guerra y la violencia sigue presente en el segundo período:

parce qu'il y a dans l'oeuvre de cet écrivain la permanence de la guerre (y compris depuis ce qu'il est pourtant convenu d'appeler sa «période apaisée» dont le début correspondrait à la parution de *Voyages de l'autre côté* ou à celle de *Désert*), la guerre dans ce qu'elle a d'intimement mêlée à la vie quotidienne [...] (1991: 78).

Violencia que C. Michel describe en términos apocalípticos, centrándose principalmente en los escritos de su primera etapa, violencia de la escritura que se manifiesta en la profusión de géneros; sin embargo, para C. Michel el cambio experimentado en su producción se sitúa en otra parte, en una “révélation” que proviene de una tradición o un “chant ancien”:

Jusqu'au début des années 80, Le Clézio accumule les éléments et les livres blancs de l'apocalypse. Chaque livre emblématise et thématise cette opération qui vise à annuler le réel, la pensée et écriture et, en fin de compte, à désintégrer dans l'anonymat et le silence cette masse profuse et prolyxe par quoi la littérature a le dernier mot mais, par la même occasion, n'a plus raison d'être. Romans nouvelles et essais de Le Clézio sont vie et mort de Le Clézio et vie et mort de l'écriture, littérature certes, par excellence, et par là même crime de la littérature [...] Il n'est en outre pas surprenant que ce soient les traductions des livres sacrés, les médiations sur les récits ésotériques et du voyage d'après la mort (Chilam Balam, Popol Vuh...) qui aient amorcé le tournant de l'oeuvre (1989: 162-163).

Desde la perspectiva de O. Fayet, el encuentro con los indios Embera cambia radicalmente la concepción de la literatura del autor, cambio que cristaliza en las obras a las que nos estamos refiriendo aquí:

Après une longue errance, c'est au sein de la culture des Amérindiens que renaît l'écrivain du terreau d'un art magique, qu'il tente de s'approprier toujours plus. «Le langage est une magie: c'est-à-dire un pacte associant l'homme et l'univers». L'acte magique, parole opératoire, rend l'être présent et accomplit l'union. Ainsi les

Introducción

«voyages de l'autre côté» mènent-ils enfin le narrateur leclézien à «être d'être», désir d'Adam Pollo, son double.

L'Inconnu sur la terre inaugure une nouvelle étape car apparaît le désir de renouer avec la narration pure, interrompue avec *Le Procès-verbal* par défaut de langage (1989: 188).

En parecida línea de pensamiento se sitúa la tesis de T. Di Scanno, para quien la evolución se aprecia tras los sucesivos viajes a Panamá y Méjico y el descubrimiento de culturas milenarias:

L'Extase matérielle semble bien constituer une pierre de touche pour la pensée de l'auteur, une transition entre les oeuvres qui ont précédé et celles qui ont suivi. Une halte, avant d'entreprendre le chemin du sacré, les voyages initiatiques, avant d'arriver au livre paru en 1978 chez Gallimard, *L'Inconnu sur la terre* qui selon le critique Robert Kanters «est la littérature à ce niveau superbe, qui offre un choix de civilisation» (1983: 35).

De esta forma, y desde diferentes ángulos, los críticos hasta ahora citados convergen en un mismo punto en el que la obra de Le Clézio evoluciona hacia diferentes dimensiones, abandonando la violencia del ambiente urbano de los primeros escritos en los que los personajes se sentían prisioneros en un ambiente hostil y del que desean evadirse; así lo ha observado R. Holzberg, quien, centrándose en el tema del viaje, insiste a lo largo de su estudio en la idea de que el viaje se realiza dentro del ser y representa un “mouvement immobile” (1981:141) en sus primeras obras; sin embargo, con *Voyages de l'autre côté*,

qui n'est qu'un recommencement de direction, développe l'idée du voyage à l'intérieur de l'individu et en même temps à travers les pays de l'imaginaire. L'extra-linguistique sert de mieux en mieux à ponctuer le texte, s'intercalant au milieu du déluge de mots. La progression de l'oeuvre leclézienne se dirige vers de nouveaux voyages qui proposent non pas de résoudre le problème des mots en les éliminant totalement, mais plutôt de profiter du langage pour atteindre le but de description du monde réel qui nous entoure, et l'idéal de communication universelle de l'absolu (*ibidem.*).

G. Brée, a pesar de coincidir en señalar *Voyages de l'autre côté* y *L'Inconnu sur la terre* como el comienzo de una nueva etapa en su producción, defiende la tesis de que es a partir de *Le Chercheur d'or* cuando Le Clézio parece haber conseguido una vía definitiva, tesis que compartimos:

Avec *Le Chercheur d'or*, Le Clézio a trouvé, semble-t-il, le mythe qui unifie son univers romanesque et lui fournit ses dimensions, sa place dans l'espace sans limites du monde où il le situe; et son insertion dans la continuité du temps humain (1990: 116).

4. Cuadro sinóptico de la obra de Le Clézio

El tema del viaje, presente a lo largo de toda la producción del escritor, es el que sirve, precisamente de hilo conductor en la totalidad de su obra; es el motor de arranque de las acciones de los personajes, y sirve de temática de base que unifica y da homogeneidad a tan prolija creación. Es, precisamente, en esta temática en la que nos vamos a centrar en nuestro trabajo, y la que nos ha servido para realizar un recorrido y aproximación a las obras; y ello lo haremos poniendo en relación su perfil biográfico de viajero y la evolución de su producción.

Aunque estamos de acuerdo con la división en dos períodos propuesta por la crítica, y a pesar de que en las obras de su denominado segundo período vuelve a la civilización occidental aunque sólo sea para contraponerla a espacios naturales, míticos o sagrados, sin embargo, y desde la óptica en la que queremos abordar nuestra investigación, cabría hacer una clasificación de la obra de Le Clézio en función de sus viajes realizados y de su propia experiencia; de esta forma, intentaremos establecer una clasificación de su obra teniendo en cuenta los espacios en los que se desarrollan las ficciones. Es difícil mantener una distancia entre la vida y la obra del autor, a pesar de que se mantenga el carácter de ficción en sus narraciones. Así, obtendríamos el siguiente cuadro⁵ en el que, junto a cada obra, añadimos las abreviaturas que utilizaremos en nuestro trabajo:

⁵Otras clasificaciones son posibles. Véase la que realiza G. Brée (1990:8-9), o M.L. Cantón Rodríguez en su tesis (1999:51-52), que subdivide la obra en función de los géneros, división que nos parece bastante interesante, aunque hemos de dejar constancia de la concepción que posee Le Clézio de los géneros literarios, como pone de manifiesto, por ejemplo, G. Brée:

Les indications traditionnelles, “roman”, “essai”, “nouvelle”, semblent devoir faciliter la tâche qui est la mienne du critique-présentateur de l'écrivain. Mais les textes ne se conforment guère à ces cloisonnements, portés par un flot de langage qui passe de la prose au poème, se désarticulant par moments pour faire place au chaos de mots en vrac, de dessins, de schémas, de chiffres, de panneaux publicitaires, etc. (1990:11).

Introducción

Europa (espacio urbano)
<i>Le Procès-Verbal</i> (1963) [PV] <i>La Fièvre</i> (1965) [F] <i>Le Déluge</i> (1966) [LD] <i>Terra Amata</i> (1967) [TA] <i>L'Extase matérielle</i> (1967) [EM] <i>Le Livre des fuites</i> (1969) [LF] <i>La Guerre</i> (1970) [G] <i>Les Géants</i> (1973) [GE] <i>La ronde et autres faits divers</i> (1982) [Ro] <i>Printemps et autres saisons</i> (1989) [P]

Méjico / América Central
<i>Hai</i> (1971) [H] <i>Les Prophéties du Chilam Balam</i> (1977) [CB] <i>Trois villes saintes</i> (1980) [TVS] <i>Relation de Michoacan</i> (1984) [RM] <i>Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue</i> (1988) [RMPI] <i>Pawana</i> (1992) [Pa] <i>Diego et Frida</i> (1993) [DF] <i>La Fête chantée</i> (1997) [FC] <i>Hasard suivi de Angoli Mala</i> (1999) [HAM] <i>Coeur brûlé</i> (2000) [CB]

Marruecos - Desierto del Sáhara
<i>Mondo et autres histoires</i> (1985) [M] <i>Désert</i> (1980) [D] <i>Poisson d'or</i> (1997) [PO] <i>Gens des nuages</i> (1997) [GN]

Islas Mascareñas
<i>Le Chercheur d'or</i> (1985) [CH] <i>Voyage à Rodrigues</i> (1986) [VR] <i>Sirandanes</i> (1990) [S] <i>La Quarantaine</i> (1995) [Q] <i>Révolutions</i> (2003) [R]

África / Jerusalem
<i>Onitsha</i> (1991) [O] <i>Étoile errante</i> (1992) [EE] <i>L'Africain</i> (2004) [A]

Espacios fantásticos
<i>Mydriase</i> (1973) [My]
<i>Voyages de l'autre côté</i> (1975) [V]
<i>L'Inconnu sur la terre</i> (1978) [I]
<i>Vers les icebergs</i> (1978) [Vi]
<i>Voyage au pays des arbres</i> [Vpa]

La siguiente ilustración, extraída del nº 362 de *Magazine littéraire* (“J. M. G. Le Clézio. Errances et mythologies”, 1998, p. 20) puede reflejar nuestra clasificación:



Para apoyar la clasificación que proponemos, citemos las palabras del editor de Gérard de Cortanze (1999), quien ha elaborado una biografía bastante extensa de Le Clézio a partir de sus entrevistas personales con el escritor en la que vida y obra se ponen en paralelo; leemos en contraportada:

Attiré par le désert parce qu'il en attend quelque chose d'humain, et par les Indiens parce que nous avons tant à apprendre d'eux, J.M.G. Le Clézio est un nomade immobile. Depuis qu'un matin de 1948 un cargo hollandais le mena jusqu'au Nigéria pour retrouver un père qu'il n'avait jamais vu, il sait que vie et écriture ne font qu'un. Depuis l'époque où il est allé chez les Emberas, il est à la recherche d'une cohérence et d'un équilibre philosophique. Des maisons sans mur, un temps qui revient, du bonheur à conquérir, Le Clézio n'est pas un rêveur. Sa littérature dénonce, provoque, combat [...] En suivant à la trace un écrivain qui «n'invente pas mais transmet», [...] [G. de Cortanze] évoque les étapes d'une vie et d'une oeuvre qui s'apparentent à *une longue quête: celle d'une maison familiale*. [la cursiva es nuestra]

Es también G. de Cortanze (1998) quien recoge, en una entrevista publicada en el número de *Magazine Littéraire* consagrado a Le Clézio, elementos de su biografía que darán lugar al desarrollo de ficciones; así, por ejemplo, de su etapa inmóvil, su deseo de huida y su posterior evolución, nos explica el propio escritor:

Pendant longtemps, quand j'étais immobile, j'avais envie de fuite. Maintenant, j'ai simplement le sentiment de l'impérieuse nécessité d'entendre d'autres voix, d'écouter des voix qu'on ne laisse pas venir jusqu'à nous [...] (1998: 24).

O el nombre del personaje de *Le Déluge*: “Mon personnage s'appelle François parce que mon ancêtre qui est allé à Maurice s'appelait aussi François” (1998: 32); incluso las anécdotas familiares que contribuyen a la creación de obras como *Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues* - “Quand j'utilisai le journal de mon grand-père pour écrire *Retour à Rodrigues*, il n'était pas plus à moi qu'à quelqu'un d'autre...”- y *La Quarantaine*:

Le Clézio utilise une «anecdote familiale»: celle de son grand-père mis en quarantaine au large de l'île Maurice. Le grand-père médecin rencontre Rimbaud, dans un bar à Paris. Tel est le point de départ du roman tout au long duquel la généalogie joue un grand rôle: «Si mon grand-père n'avait pas choisi de revenir en France, après cette expérience de quarantaine au large de l'île Maurice, il ne se serait pas marié, et je ne serais sans doute pas né...» (1998: 33).

También la ruina que se cierne sobre su familia, y que forma parte de la trama de las ficciones que se desarrollan en las islas Mascareñas, tiene su origen en su propia biografía:

je descend d'une richissime famille de gros propriétaires terriens de l'île Maurice, et qu'à la suite de toutes sortes de dissensions, une branche de ma famille a été ruinée et a dû s'expatrier. Il y a deux générations. Mon père s'est retrouvé au Nigeria, mon oncle à la Trinité-Tobago, un autre oncle à la Réunion. Mon grand-père maternel s'est retrouvé médecin à Paris... Une véritable diaspora... Toutes les filles de cette branche ont été ruinées -mariées, non mariées, ayant par malheur perdu un mari à la guerre-, et se sont retrouvées dans une situation que j'aurais du mal à vous décrire... Mourant de faim, ne survivant que grâce à l'aide de proches parents. Je pense à des exemples très précis; peut-être un jour aurai-je envie d'écrire sur cela... (1998: 34).

Estas palabras ilustran también nuestro interés en centrarnos en las obras que se refieren directamente a dicha "longue quête: celle d'une maison familiale", obras en las que la utilización de la primera persona ("Je") y la intención autobiográfica son esenciales, y ello junto al tema del viaje como hilo conductor de la trama que hace que la ficción alcance la dimensión del mito del retorno al origen, como veremos a lo largo de nuestro análisis.

Pero antes de pasar al desarrollo de las premisas elaboradas hasta aquí, incluimos una breve biografía del autor, para pasar luego a hablar de su obra, desde la perspectiva del viaje, tema que encontramos desde la primera novela, *Le Procès-verbal*.

5. Breve biografía

J.M.G. Le Clézio proviene de antepasados británicos paternos instalados en la isla Mauricio. Sin embargo, Le Clézio nace en Niza en 1940 y pasa una gran parte de su vida en esta ciudad, en la que vivió los horrores de la Segunda Guerra Mundial, lo que reflejará en su obra *Étoile errante*. Educado por su madre y su abuela, lejos de un padre desconocido para él y con el que se encontrará tras un largo viaje a Nigeria en el que el escritor, a la edad de siete años, escribirá la historia que luego será *Onitsha*; la estancia en África, de un año de duración, le marcará profundamente. De vuelta a Niza y con el regreso de su padre, la educación y principios mauricianos de éste transformarán al joven Le Clézio.

Tras los estudios de Bachillerato, en 1959, se instala en Inglaterra como profesor. Contrae matrimonio a los veinte años; su primera hija nace en 1961. Al año siguiente obtiene el Certificado de Gramática y Filología.

En 1963, a la edad de veintitres años obtiene el célebre Prix Renaudot con la novela *Le Procès-verbal*. En 1964 obtiene el Diplôme d'Études Supérieures con un

estudio sobre la obra de Henri Michaux. Comienza una tesis sobre Lautéamont que no podrá terminar porque le fue robada la maleta con toda la documentación sobre la investigación realizada en el aeropuerto de Albuquerque.

En 1965 publica *La Fièvre*, colección de “nouvelles”, *Le Déluge*, en 1966, novela en la que inserta el texto *Oradi Noir* escrito a la edad de siete años. En el mismo año publica el ensayo *L'Extase matérielle* y al año siguiente *Terra amata*.

Paralelamente cumple su servicio militar, primero en Bangkok (1966) y luego en Méjico. La experiencia en Méjico marcará profundamente su vida y el giro de su obra, con la lectura de los Códex y Crónicas antiguas que serán las fuentes para la posterior publicación de *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue* (1988).

Entre tanto escribe *Le Livre des fuites* (1969), “roman d’aventures” en donde incluye un texto del diario del antepasado que viajó a Mauricio (cfr. pp. 154-157). En 1970-1974 comparte la vida de los indios Emberas, pueblo amerindio panameño, verdadero choque para el escritor, que declara: “dès l’instant où j’ai touché ce monde-là, j’ai cessé d’être purement cérébral et intellectuel. Ce grand changement, cette non cérébralité ont par la suite nourri tous mes livres” (G. de Cortanze, 1998: 27). Durante este período publica *La Guerre* (1970) y *Les Géants* (1973), y, este mismo año, *Mydriase*. El ensayo *Hai* (1970) deriva directamente de la experiencia con los Emberas.

Vuelve a casarse en 1975 con Jemia, que proviene de los pueblos nómadas del desierto del Sáhara. Publica *Voyages de l’autre côté* (1975), novela con la que comienza la ya señalada segunda etapa de su producción. Inicia la traducción de los grandes libros de la tradición amerindia, *Les Prophéties du Chilam Balam* (1976) en una época en la que vive en Méjico (en la ciudad de Jacona), y es profesor de literatura en el Centro de Estudios de la Tradición; comenta *La Relation de Michoacan*, tesis presentada en Perpignan.

En 1978 publica *Vers les icebergs*, *L’Inconnu sur la terre* y *Mondo et autres histoires*. En 1980 recibe el premio Paul Morand, año en que publica *Trois villes saintes* y *Désert*. En 1981 viaja a las islas Mauricio y Rodrigues, en busca de las huellas de su legendario abuelo y de sus orígenes.

En 1982 publica la colección *La Ronde et autres faits divers*, en 1984, *La Relation de Michoacan*, y, en 1985, *Le Chercheur d’or* seguido, al año siguiente, de

Introducción

Voyage à Rodrigues, ambos sobre la leyenda de su antepasado buscador de oro, el primero en forma de ficción novelesca, el segundo es su propia relación del viaje que realizó en 1981, al tiempo que explica la génesis de *Le Chercheur d'or*:

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 dans laquelle il me semblait reconnaître ma propre écriture, s'il n'y avait eu cette amorce à mes rêves, ces fragments comme extraits d'un livre que je ne pouvais retrouver tout entier qu'en l'écrivant à mon tour? (VR, 133).

En 1988 publica *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, y, al año siguiente, *Printemps et autres saisons*, nueva colección de cinco “nouvelles”.

En 1990 publica *Pawana*, breve obra teatral que se representará en español, en Méjico. *Sirandanes*, publicado en el mismo año, escrito con Jemia, representa el juego mauriciano de adivinanzas e incluye un léxico criollo. En 1991 lanza en Gallimard la colección “L'aube des peuples”, en colaboración con Jean Grosjean, y publica la novela *Onitsha*, inspirada en el viaje que realizó a Nigeria. En 1992 publica *Étoile errante*, seguida, al año siguiente, de *Diego et Frida*, basado en la historia de amor de los pintores revolucionarios mejicanos.

En 1995 publica *La Quarantaine*, novela que presenta otra versión sobre sus antecedentes familiares y sus orígenes mauricianos. En 1997 publica *Poisson d'or*, cuya protagonista, Laïla, al igual que Lalla en *Désert*, procede del desierto y viaja a Francia.

Viaja con Jemia hacia el Sur de Marruecos, hacia los escenarios de los orígenes de ésta, y publica *Gens des nuages*: “Jemia peut remonter très loin puisqu'elle descend de la fille aînée du prophète et peut ainsi, de génération en génération, remonter jusqu'en l'an 620 [...] J'allais vers l'inconnu, elle retrouvait vers son passé” (G. de Cortanze, 1998: 35).

Le Clézio termina la década con la publicación de *La fête chantée* (1999), libro en el que vuelve a evocar su experiencia con los Indios en Panamá, y *Hasard suivi de Angoli Mala*, compuesto de dos novelas en el mismo volumen, la última de

Introducción

ellas citada ya en *La Quarantaine* (“le bandit qui coupait les doigts des gens dans la forêt et que Bouddha a guéri de sa folie” (Q, 327-328).

Inicia el milenio con la publicación del volumen titulado *Coeur brûlé et autres romances*, compuesto por siete historias breves (“romances”), una de las cuales retoma el tema mauriciano (*Trois aventurières*). En 2003 publica *Révolutions*, una extensa novela que vuelve, una vez más, a la búsqueda de su identidad y sus orígenes mauricianos. En 2004 publica *L’Africain*, biografía de su padre.

Tras esta breve biografía obtenemos un perfil bastante complejo, escritor incansable, viajero infatigable, con el sentimiento de exilio permanente, en busca de su propia “tierra prometida”; Le Clézio escribe el libro de su vida, su propio recorrido exterior e interior en busca de su identidad. En este sentido son bastante evocadoras las palabras de G. Brée:

La parole, chez Le Clézio, “voyage”, et ne se laisse pas facilement saisir ni soumettre à des schémas. A vingt-trois ans, l’écrivain était au début de son voyage. Ce voyage intérieur autant que géographique n’a pas été sans heurts, excès, violence [...] “Lire” Le Clézio, c’est suivre une aventure en train de se dérouler, où “l’écriture” est l’instrument qui permet de cerner de toujours plus près la “réalité” obscure vécue. La lecture se déroule donc sur plus d’un plan et nous invite à la décrypter, “plaisir du texte”, du jeu et des découvertes. Plaisir aussi de confronter maintes mises en question (1990 : 17).

6. De la realidad a la ficción: el viaje en la obra de Le Clézio. Recorrido por un “viaje literario”

le voyageur par excellence, le chercheur d'or est l'écrivain. Sous le masque de ses personnages, il avance d'étape en étape vers une connaissance jamais achevée du monde et de lui-même (G. Clézio).

En este recorrido que intentaremos trazar por toda su obra, queremos poner de relieve que, junto al viaje, tema que consideramos central, afloran toda una serie de constelaciones isotópicas (en terminología de G. Genette, 1972) a él asociadas y que sólo se pueden apreciar si consideramos la producción de Le Clézio en su conjunto. Sólo así es posible percibir la riqueza que sugieren las imágenes acuáticas, el simbolismo del círculo y del ciclo que dibujan sus novelas y que funcionan como prolepsis y anuncios de obras posteriores o, al contrario, como analepsis y “rappels” (G. Genette, 1972: 95 de las precedentes; la red intertextual que crean las alusiones a la Biblia, a las creencias hindúas e hindús, los mitos y leyendas proceden al viaje de una dimensión iniciática y sagrada. Es la aventura literaria del escritor.

Viaje, estructura de una obra en espiral: libros que no acaban, que anuncian los que publicará más tarde, es lo que algunos críticos han denominado “le voyage littéraire de Le Clézio” (G. Clézio, 1990: 127) o “le grand voyage de la littérature” (G. de Cortanze, 1999: 4). Estamos de acuerdo con Rulzberg cuando afirma:

Le voyage traduit sa pensée et son idée plus que tout autre chose parce que la hantise du figé, de l'immobile et de la mort n'a cessé de le tourmenter. De plus en plus, languisse le quitta, lui permettant d'apprécier le paysage qui l'entoure. C'est alors que réapparaît le rêve de voler, de s'élever au-dessus des horizons pour créer un langage unissant les hommes et traduisant leurs sentiments. L'espoir semble avoir remplacé la panique et le déluge de mots (1981: 160-161).

Estas palabras resumen el recorrido literario de Le Clézio; el tema del viaje es uno de los principios básicos para interpretar su obra; se trata de una producción no terminada en la que la metáfora del círculo y del ciclo y la simbología a ella asociada desde la imagen del mito del eterno retorno; el viaje adquiere así dimensiones diversas: del vagabundeo de los personajes a los desplazamientos y las aventuras marítimas, y la búsqueda de una identidad y unos orígenes perdidos, contenidos en

Introducción

una obra cíclica que el autor nos propone interpretar en clave de un eterno recomenzar. Desde sus primeros escritos, se trata de un viaje al momento inicial de la creación de resonancias míticas en donde las catástrofes apocalípticas (*Le Diluge* , *Les Éclats* , *La Terre*) simbolizan ese estado caótico de antes de la Creación y prefiguran el desarrollo y evolución posteriores de la obra.

Las imágenes acuáticas y las similitudes y asociaciones con el barco aparecen desde el principio como anuncios o insinuaciones de lo que será, más tarde, las aventuras marítimas de Alexis (*Le Archipel d'or*), de Léon (*La Quarantaine*) o de Hatan (*Qitsh*).

El viaje en sí, como deseo de evasión, forma parte de los sueños y obsesiones de los personajes desde las primeras novelas; los protagonistas quieren escapar del entorno violento, caótico, que los envuelve; en algunos casos, se llega incluso a una subversión del género de viajes (*Le Livre des fuites* ¹). Desde caos y nacimiento poco a poco una creación literaria cuyo hilo conductor es el tema del viaje; es significativo a este respecto que sean personajes niños, misteriosos, casi diábolos, los que nos guíen hasta la orientación definitiva de la obra; la búsqueda del origen se desarrolla de una manera particularmente interesante en el corpus objeto de estudio de nuestro trabajo (*Le Archipel d'or* y *La Quarantaine*), en donde percibimos, escondida en la ficción novelesca, la imagen autobiográfica del propio Le Clézio, escritor errante exiliado del mundo, que busca su propia identidad. El viaje al origen, en estas dos novelas, adquiere unas dimensiones particulares; por un lado, constatamos la influencia de los libros de viajes (la forma de “journal de bord”, el uso de la primera persona, un aparente orden cronológico y espacial, entre otros elementos); por otro, se esconde un juego con el tiempo, coniriendo al viaje en un auténtico retroceso hacia atrás, llegando a aniquilar las barreras temporales, cronológicas, e instalando la ficción en un not tiempo, en un momento eterno, el momento primordial de la creación, sueño obsesivo de los héroes también observado desde sus primeros escritos.

¹En este sentido, las palabras de Bhabha ilustran esta hipótesis: “on peut dire que *Le Livre des fuites* poursuit léclatement du journal de voyage et du roman exotique amorcé par Cendrars et par Sgalen au début de ce siècle. *Le Livre des fuites* vise à produire une image mate et brute, immédiate et pourtant sans cesse différée, du monde. Le Clézio a créé un nouveau genre de voyage. L'originalité du *Livre des fuites* repose d'une part sur l'affinité profonde, étroite, recherchée, entre le traitement du décor (la vitesse, la variance, la île, la zone) et l'ascèse de la fuite. Elle repose d'autre part sur la technique de l'hyperréalisme. A l'exotisme traditionnel basé sur le déplacement, le dépaysement, la description des paysages, l'étude des moeurs et des nations, Le Clézio substitue un nouvel “exotisme” fondé sur le fragment, la présence, la répétition, le monde entier” (1992: 42).

6.1. El espacio urbano de sus primeras obras: decorado apocalíptico

Le Pocs *Verbal* (1963) presenta a un personaje al que el narrador demiurgo nombra como “*Am Billo*” (P12), la alusión a Marco Polo nos hace concebir a *Am* como su primer “viajero”; que deambula y vagabundea, contempla el mar o sigue a un perro, y que desea viajar: “*J e pourrais aussi voyager*” (P134) o compara la muerte con “*ce long voyage de solitaire à travers l’âme*” (P162). *Am* da comienzo a su creación literaria con la que arranca la espiral: anuncia, desde el Prefacio, un nuevo relato, la siguiente novela, *Le Duge* : “*un autre récit, beaucoup plus étendu, racontant avec le maximum de simplicité ce qui se passe le lendemain de la mort d’une jeune fille*” (P11).

Entre las dos novelas se intercala *La Fée* (1965), colección de “*Quif histoires de petite folie*” (F8), historias que describen estados de dolor o fiebre de los personajes que pueden metamorfosear el *Y* y permiten la confrontación con el *O*, historias en las que el viaje está presente: *Baumont* compara el dolor con un viaje, sueña con una barca y una isla; también es significativo el título de la tercera historia: *Il m’semble que le bateau se dirige vers l’île* (F87), en la que se alude al *Bateau ivre* de *Rimbaud* (motivo que desarrollará *La Quarantaine*); en *Ariège* el protagonista imagina un viaje en tren, la máquina lo engulle hasta llegar a fusionarse con ella: “*le train, c’est moi*” (F100) o se identifica con “*la coque d’un grand paquebot*” (F102) que se desliza sobre el mar; del movimiento imaginado a la inmovilidad, preludio de muerte: “*Et puis, en route vers l’espèce de mort. Année Zéro*” (F106). La analogía del barco está presente también en la quinta historia del volumen, *L’homme qui marche* , en que un ciego avanza “*mécanique et puissant comme un naire*” (F115). *Martin*, el protagonista de la sexta historia que lleva por título su nombre, niño prodigio que comenzó a escribir a la edad de siete años (como el propio autor) es comparado con un naufrago en una isla, y, en la noche, “*Il était brisé, emporté, embarqué dans un bateau invisible*” (F13).

En *Le Duge* (1966), el mito del cataclismo universal está presente desde el título; a ello hay que añadir la alusión a sus orígenes mauricianos. El libro se abre con un proverbio criollo en forma de dedicatoria y la lista de la Montagne des Trois Mamelles desde Port Louis, en Mauricio (LD11). Ambos motivos dan paso a la historia de *François Besson* que se desarrolla en trece capítulos. En esta novela

Introducción

incluye un texto de *Qui di noir* (LD12813), texto que Le Clézio escribió a la edad de siete años. El juego intertextual que se manifiesta con la puesta en escena del Génesis bíblico de la Creación del universo: “Au commencement, il y eut des nuages” (LD9), “Le huitième jour, la tempête souffla sur la ville” (LD19), contribuye a crear todo un simbolismo de fin y comienzo de un mundo, simulación de una creación literaria que prefigura la estructura circular: “l'éternel est là non pas caché, mais omniprésent [...] à l'intérieur, au centre du centre du temps” (LD24). Los trece días de la existencia de Fanouïsson contienen también referencias al viaje, narrándose, por ejemplo, el desplazamiento “real” del protagonista en autobuses (cap. KLD229), el héroe termina ciego y sin esperanza, aunque se anuncia un nuevo comienzo:

Le Élu [...] serait selon Le Clézio la réalisation d'un rôle d'adolescent, le rôle de recréer le monde. *Le Élu* est lié par ses thèmes et préoccupations linguistiques et culturelles aux deux premières œuvres de jeunesse de Le Clézio et à *L'Élise matérielle* (1967). Cet essai trace le cheminement de la pensée qui les soutient et jette un pont entre les premiers écrits et ceux qui suivront (G. Bèze: 1990: 4).

El ensayo *L'Élise matérielle* (1967) comienza antes del nacimiento, comparándolo con un viaje: “l'éternel voyage, du voyage qu'on n'a pas commencé, et qu'on ne finit pas” (EM, 20), “ce voyage qui ne s'arrête pas” (EM, 22), en el que la ida es asociada al viaje, un viaje alegórico: “l'être vivant est une chose sérieuse [...] Si l'on fait ce voyage, il ne faut pas que ce soit en touriste, qui passe vite et se dépêche de ne retenir que l'essentiel” (EM, 3132). Localizado espacialmente en Na (EM, 390), la imagen del “naire” (EM, 97) y la “ÉNE” (EM, 11), la pregunta de qué es el hombre: “Est-ce cet exilé du voyage?” (EM, 13), contexto en el que aparecen aventureros, exploradores del mundo y la muerte como el “grand voyage” (EM, 13), este viaje se concibe como comunicación entre lo real y lo imaginario (EM, 10); el viaje es, pues, la literatura, la escritura. La muerte, el final del viaje, es el “retour à sa mère” (EM, 192), “Retour espéré vers le ventre de la mère” (EM, 202). El viaje literario por el que nos conduce el narrador corre paralelo al viaje de la ida, cuya última etapa es ese “long voyage de retour”, “long voyage religieux” (EM, 222).

En *Terra Alta* (1967) se presenta el recorrido por una ida, la de Chancelade, desde su infancia hasta su muerte, y se evoca, al final, un jardín paradisíaco: “Dans le petit jardin méticuleux, aux limites irréelles [...]” (A239); tras esta fábula se esconde la concepción de la ida como un viaje, y la del hombre, *hmiator*. Comienza con la “Histoire de la terre” (A1), como principio de su creación, hasta presentarnos a su protagonista. El recorrido por la ida del personaje

Introducción

desde su nacimiento esconde a un personaje mítico que personifica el movimiento cíclico de la vida humana. Se trata de un viaje imaginario en donde vemos reflejada la influencia que los libros de viajes han ejercido sobre Le Clézio (inserta un relato de viaje, A167). Chancelade pasea por la ciudad labirinto; la imagen del espejo que reproduce las mismas imágenes, refleja los mismos rostros, se ve la obesidad. Al final, el protagonista envejecido y la descripción de su físico vuelven a plantearse de manera paralela a la escritura: “sur le corps du petit garçon devenu vieux, il y avait des phrases et des phrases, des pages, des chapitres qui racontaient l'histoire, la seule histoire authentique, celle qu'on écrit avec sa vie” (A206), reflexión en la que encontramos la alusión al viaje alegórico de la vida: “Et un jour, on se retrouvait là au but de tous les voyages, assis sur le fauteuil” (A207).

Con *Le Livre des fuites* (1969) el espacio europeo es abandonado, incluso rechazado; las aventuras de Jeune Homme Hégan y su huida constante le llevan a recorrer diferentes espacios. Desde el comienzo, el narrador nos instala en la ficción: “Il y eut un jour où celui qui s'appelait Hégan [...]” (LF14); Hégan camina, huye, en perpetuo movimiento; pero también el libro representa una huida de la creación literaria, del género novelesco “comment échapper au roman?” (LF13). Las partes de la ficción alternan con partes tituladas “E” en las que el narrador considera la escritura como “dernière chance de fuite” (LF4). Mientras tanto, Jeune Homme Hégan comienza su aventura en un autobús (LF 4, comparado a un barco: “L'autobus flottait sur elle [la route] comme un bateau” (LF 6)); nos ofrece incluso su concepto de viaje en un juego de palabras:

Ceux qui sont immobiles sur la terre errante: les voyageurs.
Ceux qui fuient sur la terre immobile: les sédentaires.
Mais ceux qui fuient sur la terre errante, et ceux qui sont immobiles sur la terre immobile: comment les appeler? (LF3)

La localización espacial carece de importancia: “C'était en Italie, en Yougoslavie, ou bien en Turquie” (LF8) y tampoco importa el tiempo porque “Je suis un naufragé de la terre” (LF70). El sueño del viaje a los orígenes se encuentra ya presente desde estas páginas:

J'ai envie de ce lieu que je reconnaitrai comme ayant toujours été le mien, mais je ne le sais pas. Choisir une terre, avec soin, avec passion. Je voudrais bien que le voyage serve à cela, à trouver, à hériter. Je voudrais tant que le mouvement, celui,

Introducción

pareil au déroulement d'une belle histoire, qui m'entraîne heureux d'un point à l'autre de ma vie.

Signé:

John Hawker (LF112).

Incluso llega a insertar el “journal d’un voyage”, el diario de su antepasado François Le Clézio, el primero que viajó a la isla Mauricio en el siglo XVIII para fundar la casa soñada, casa que aparecerá con distintos nombres a lo largo de su producción, pero que responden a aquel paraíso perdido: el Ducan en *Le Cercheur d’or*, Euréká en *Voyage à Rodrigues*, Ana en *La Quarantaine* o Bazilis en *Évolutions*.

El personaje se va diluyendo: Jeune Homme Hegan es, a veces, Jeune Homme Hegan, o J. Hegan, incluso J. Hegan su huída sin un fin determinado, en tren o en barco, “I n’allait nulle part. I était arrêté dans le temps, quelque part entre deux siècles, sans rien attendre” (LF119).

“L’exotisme est un vice” (LF140), y por esta razón, en Agde asistimos a la minuciosa descripción del “joueur de flûte” (LF144); el narrador no describe la ciudad; lo que le interesa es el descubrimiento del flautista, y el sonido de su flauta “voix de femme en quelque sorte éternelle” (LF147).

En su recorrido incesante, obsesivo, Hegan llega a imaginar el paraíso, como una ciudad sin nombre (LF 208) y, esperando llegar allí, continúa sus desplazamientos. Es el viaje por la vida, un viaje errante. Es un libro que proviene “du fond du voyage vers la conscience” (LF 269), y que no tiene final; Hegan espera el autobús, y afirma: “Les vraies vies n’ont pas de fin. Les vrais livres n’ont pas de fin. (Avenir)” (LF285). Estamos de acuerdo con G. Bécque cuando afirma:

Hegan et ses voyages semblent ainsi à cheval entre le “monde réel” et le mythe. Au niveau, *Le Livre des fuites* rappelle les nombreuses histoires mythiques ou “réelles” qui, de l’Odyssée à la science-fiction, racontent les péripéties de voyages vers l’inconnu. De ces histoires, Le Clézio en rappelle au moins deux: l’histoire du disciple du Buddha, le moine Hien-Tang, qui se rendit en pèlerinage aux Indes à la recherche des textes sacrés et traversa le désert de Gobi. Et d’autre part les expéditions à la recherche des fabuleuses “terres heureuses” des mers tropicales [...] La fuite de Hegan devient alors recherche, aventure spirituelle. Mais la recherche n’aboutit pas (1990: 6970).

Introducción

En este “roman d’aventures”, la ficción del viaje, la huída del personaje está montada sobre los pensamientos de un narrador que se autocritica continuamente. Las palabras, las frases, son las que están “en fuite”; se trata de un intento más del escritor de destruir el lenguaje a través de esta ficción del viaje, en la que encontramos alusiones a los libros de viaje, desde la cita, en la primera página de Marco Polo, como elemento paratextual; la huída de sus propias raíces escondida tras la reproducción del diario de su antepasado; la ficción del viaje se convierte, en suma, en un viaje interior hacia las profundidades de la conciencia, una conciencia aquí instantánea atormentada (“Voyager, voyager par haine”, LF139) y que no puede encontrar la paz en ninguno de los sitios recorridos.

Abandonando aquí el espacio urbano de su París natal, en los años en los que Le Clézio viaja primero a Bangkok luego a Méjico, el paralelismo entre vida y obra se pone de manifiesto. Le Clézio, *hémionaire*, escribió el libro de su vida, un continuo viaje de huída interior. Con la publicación de *Le Livre des fuites* la topografía de París termina. La vida del autor que partió a Islandia en 1966 y de allí a Méjico, y su mundo literario y ficticio se van uniendo.

Las tres novelas que siguen: *La Terre* (1970), *Les Éclats* (1973) y *Voyages de l'autre côté* (1975) alternan con tres ensayos: *Inde* (1971), *Mydriase* (1973) y “Le Génie datura” (1973) que describen aspectos de la iniciación de Le Clézio al mundo indio. En *Inde* el contraste entre la cultura occidental: “Avez-vous des murs?” (H14) con la cultura india: “une incantation, une musique” (H16) le hacen exclamar “Je suis un Indien” (H5); el hombre occidental está “en exil” (H36). *Mydriase*, escrito bajo los efectos de las drogas alucinógenas, describe el cuerpo humano como un microcosmos que contempla imágenes, y cuyos ojos lo ven todo; es la mirada la que “vous fait voyager” (My, 61).

En *La Terre*, la imagen del viaje hacia la tierra prometida está presente desde el comienzo: “Là n’y avait plus d’air, plus de sentiment en forme d’eau” (G, 9), “Qu’est-ce, celui qui va enfin comprendre la route de la multitude? Il est le chemin” (*ibid.*). La guerra es el instante y el acto mismo de nacer, que continúa asimilándose a un viaje, viaje esta vez rodeado de violencia, de acción: “Le regard a cessé son voyage de retour” (G, 15-16), “Maintenant, on le sait, les voyages n’ont pas de but” (G, 16). La imagen del barco aparece dibujada sobre el rostro de la protagonista, *Elle* “le vent glissait autour de sa proue” (G, 16).

Introducción

En esta novela *vele* a aparecer, en in tertexto, el episodio *hico* de la Creación: “La jeune fille *qi* s'appelait *En B* *avit* *u* la *ille* se former autour de sa *té* [...] Le premier jour [...] Le huitième jour [...] Le trentième jour [...]” (G, 232). La novela se construye sobre el diario de la protagonista, al *qe* denomina “*SMERRE*”, diario *qe* diri *ge* a Monsieur *Xal* tiempo *qe*, como *hgan*, recorre el espacio: “*En B* *conti* *nua* à errer au hasard dans le hall du magasin” (G, 5), *initación* al *iaje* incluso en el largo listado de las secciones del gigantesco supermercado, *qe* termina con la palabra “*oyage*” (G, 3): “C'était le programme. *Q* *pouvait* partir à l'aventure. *Q* *allait* suivre les mouvements des autres, et *isiter* le monde” (*ibid.*). *Mje* imaginario o imaginado. El gran almacén, este “temple” (G, 3) es lugar de refugio de la guerra, lugar de olido, aunque el mal también está en el interior, por la *iv* olencia de elementos como altaoces o publicidad; *En B* contempla extasiada a un cruce, descripción cargada de simblismo, ante la *blleza* de esta intersección en forma de cruz, lugar en el *qe*, sin embargo, ha comenzado la lucha:

«Carrefour... Carrefour...»

C'est mille fois plus *bau* *qe* la mer, mille fois plus grand, *avec* des profondeurs insensées, et des éclats de lumière *qòn* ne peut pas regarder en face. I y a tant de mouvement, tant de détails *qe* la jeune fille *tomb* dans un gouffre très long, et puis tout d'un coup remonte à la surface. Elle se noie. Elle *vle* au centre de làir, suspendue à un nuage gris. La mer, *ce* n'est rien. *Pr*sonne ne là jamais *ve*. L'infini noir, les *for*s, les déserts, cela ne peut plus exister. *T*ut est dans ce carrefour, l'intersection magique de ces *qatre* *allées* *venues* de l'inconnu, ayant abuti ici, en ce lieu, sur cette place en forme de croix.

La lutte a commencé en cet endroit, sans aucun doute. *T*us les *dé*pts du monde et *d*ailleurs ont choisi ce paysage parmi tant d'autres, pour en faire leur champ de *btaille* (G, 63).

*N*son *má* *qe* unos *he*vs instantes *para* la contemplación y la meditación; la *iolencia* *qe* genera el relato continúa en un tono apocalíptico en el *qe* la imagen de caos y fin continúa aún presentes: “ce sera comme au centre du cyclone” (G, 66) *eiclón* *qe* será protagonista en *Le Archur d'or* y *qe* será *evocado* en *La Quarantaine* -

La contemplación de una *bmbla* *inita* al *iaje*, un *iaje* imaginario *qe* *vele* a tener dimensiones de *hqueda* de l centro imagen materna: “*N*us *vulons* *qil* y ait un *oyage*, un passage. *N*us *allons* *comme* *q*, d'une *bmne* à l'autre, et à chaque fois, nous disons: c'est le centre, oui , *q* doit *être* ici, le *nombil*” (G, 83); el recorrido marítimo conduce hasta la muerte: “La mer [...] *B*ue, *p*te, gonflée, étendue, mouvement *qi* monte et desce nd, *qi* *arri*e jusqu'au fond de la conscience, jusqu'à la mort, mais o'iest la mort? (G, 93).

Introducción

La “errance” de la protagonista a través de la ciudad adquiere tintes de eternidad: “Tout ce qui voulait dire qu'elle ne marchait pas ici, ou ailleurs; mais qu'elle marchait sur le temps” (G, 166), y la ciudad adquiere dimensiones cósmicas, se transforma en un océano en el que los edificios son brcos: “Tous ces monuments fuyaient ensemble sur la mer grise, emportant leurs populations d'insectes vers des destins inintelligibles” (G, 167). En medio de la guerra y la violencia, Ba B mantiene una vida interior, provista de su “sac de voyage” (G, 178 y *passim*) y su “SMBRE” (*ibid.*) avanza por las calles de la ciudad labrinto en busca del centro. En este contexto interiere ne la presencia de mitos y leyendas: “LÉGENDE LA RMÈ CGRE”, “LE MÈ D LACÈ”, “LE MÈ D MÈ” (G, 192-193) “Is sont là tous les mythes, autour de moi” (G, 194), mitos que Ba B descubre y los cuenta a Monsieur X. Este se conierte en un profeta que anuncia un fin catastrófico: es la guerra del lenguaje, los “noms des prophètes” (G, 221), “enfants de Benjamin, fuyez hors du centre de Jérusalem” (G, 222).

El lenguaje es una ciudad en la que hay signos por todas partes, amenazada por la guerra de las palabras que llevará a la destrucción. Los grandes almacenes, gigantescos, y las referencias al rayo anuncian la novela siguiente (G, 233, 234 y *passim*); asistimos a la destrucción de libros (G, 24) y la feroz crítica a la sociedad de consumo, en la que los “marchands ont tout vendu, même le langage” (G, 24). La muerte es, una vez más, el final de este recorrido en el que está implicados con el uso del pronombre “on”-no sólo la protagonista, sino también el narrador y el lector: “Maintenant, on voyage à l'intérieur des galeries [...] c'est comme si on voyageait à l'intérieur d'un éclair [...] c'est comme cela qu'on disparaît” (G, 282).

El último capítulo es el comienzo del mundo, la creación, y junto a ello, el comienzo de la guerra, cataclismos y catástrofes: “Le monde a commencé. Personne ne sait où ni comment, mais c'est ainsi, il vient de naître” (G, 284), creación en la que también está presente el viaje: “On voyage sans arrêt, dans les villes, à travers les espaces neufs, on monte, on descend sur tous les escaliers roulants. On vole dans l'air [...]” (G, 288).

La primera frase del libro: “La guerre a commencé” (G, 7) y la del último capítulo: “Le monde a commencé” (G, 284) ponen de manifiesto la estructura circular de la novela e ilustran un ciclo de destrucción y nacimiento, un fin y un comienzo, un marco atemporal en el ciclo cósmico en el que se enmarca la pequeña historia de Ba B situada cronológicamente durante la guerra del Vietnam.

Introducción

En *Les Écarts* (1973) se repite el mismo escenario violento de la gran ciudad moderna centrado ahora en “Hyperpolis”, el supermercado gigantesco, enorme torre de ~~bl~~ construida tras *el diluvio*; las alusiones bíblicas de los comienzos siguen acompañando el itinerario de la creación literaria; alusión bíblica y mitos que se confunden, evocando las luchas entre los dioses, los gigantes fabulosos y los hombres, decorado fantástico en el que el hombre siente una constante amenaza: “Le langage des Mafres traverse le monde [...] Les géants ne parlent pas avec des mots, comme les hommes. Ils parlent avec les éclairs et avec le tonnerre. Ils ouvrent leurs yeux invisibles et l'électricité parcourt le ciel” (GE, 161). El símbolo del rayo (título que Le Clézio hubiese querido dar a la novela), la electricidad y el peligro de muerte, junto con las armas de la sociedad de consumo, son las fuerzas contra las que el hombre ha de luchar: los “Mafres”, cuya ~~s~~ voces se unen a las del narrador y los protagonistas, Tranquillité y Machines, en una novela polifónica:

le “je” n'est pas une entité; il remplit une fonction grammaticale signalant l'origine subjective de voix qui émanent d'une ~~s~~ subjectivité multiple à laquelle s'offre un faisceau de ~~r~~tes. Les émotions instables de ces entités nourrissent une représentation imagée du monde ambiant, instable et imprévisible (G. ~~E~~e, 1990: 95).

Tras el grito “Librezous! Il est temps, il est grand temps” (GE, 15) con que se inicia el texto, aparece la imagen del nacimiento, concebido como un viaje imaginario del ser, unido de otro planeta a “après avoir voyagé pendant des éternités” (GE, 23). Los siguientes capítulos comienzan con una voz “Que voyezvous?” (GE, 35y *passim*) para presentarnos a los personajes, Tranquillité, que se aventura en la gran superficie Hyperpolis, al niño silencioso, ~~De~~go le Muet, que decidió que no hablaría más (GE, 134) y se dedica a contemplar el mar, los “Mafres du langage” (GE, 127), Machines (GE, 137) que visita la gasolinera GUF

El tono profético: “Un jour, ils tomberont, les masques, tous les masques, et alors on sera libres” (GE, 93) y el mito del comienzo siguen presentes: “ce sera comme s'il n'y avait plus qu'un seul homme et une seule femme” (GE, 95), así como el viaje: “l'électricité voyage sans cesse” (GE, 197). Todo el movimiento se dirige hacia el centro: Hyperpolis, hacia la violencia. Machines comprende que “LA ~~LE~~ LESMS Les mots? ~~Q~~ les morts?” (GE, 213), y busca otro espacio, un lugar en donde encontrar la paz, la estación de gasolina, con su nombre mágico, es una “île dans la mer” o “un nuage dans le ciel” (GE, 218), el único sitio

Introducción

en el que las personas que iban allí “habían llegado al borde del miraje, al borde del desierto. No viajaban pas, ellos; ellos habían nacido en el mundo del viajero” (GE, 220).

El viaje se transforma esta vez en un proceso de comprensión; los personajes no necesitan viajar porque en este lugar mágico no es necesario comprender, no hay que pensar en la fuerza violenta de la electricidad o de los mensajes publicitarios, se han metamorfoseado en la misma materia de la propia estación de servicio. El viaje adquiere así dimensiones cósmicas. “Il faut arriver de l'autre côté du temps. Bivillezous” (GE, 22), que se traduce en la predicción de un cataclismo: “Il faudrait s'échapper, le plus loin qu'on peut [...] et commencer un voyage sans retour” (GE, 26).

La verdadera amenaza está en el lenguaje: “Mais les hommes restent nains” (GE, 323), en las formas violentas que toma en la sociedad actual y que son representadas en el libro; sin embargo, al final, el narrador vuelve la mirada a la infancia, a un niño, Bego le Muet, que anuncia *L'Inconnu sur la terre* y *Voyages de l'autre côté*:

Il était mieux de ne pas trop parler de tout cela. Il était mieux de parler des rûs, ou bien des champs de houblon, ou bien de la masse bûbe des cailloux devant la mer, où un petit garçon est assis comme sur le bord d'une plante, en train de regarder l'espace. Mais on peut aller de l'autre côté de ses peurs, s'il y a un autre côté, pour être libre (GE, 320).

6.2. La transición: la infancia y los viajes imaginarios.

Con *Voyages de l'autre côté* (1975), el tono apocalíptico y la agresión de la guerra presentes en sus primeros escritos desaparecen para dar paso a los viajes imaginarios de los personajes, conducidos por Nja Nja, personaje femenino mágico y misterioso, fuerza suprema que puede atravesar “de l'autre côté” de las cosas, y metamorfosearse, a través de las páginas del libro, en una diosa; descrita como una serpiente mítica: “Nja Nja m'érite bien son nom. Elle glisse froidement entre les pierres, les herbes et les gens [...] Elle voyage dans son pays à elle, un pays de salamandres et de serpents” (V4), esta imagen proporciona a la novela una gran riqueza simbólica y mítica, clave para comprender el texto y el giro en la obra cleziana, puesto que:

il n'est guère de mythologie qui nait son Grand Serpent, à peu près toujours marin et d'un caractère constamment ambigu [...] Comme le soleil, dont il est justement l'antagoniste déclaré, il ne peut être regardé en face car son oeil ne cille pas [...] il a

Introducción

tous les sortilèges d'attraction-répulsion qui définissent [...] les grandes pulsions qui nous mènent: inexplicables, comme lui irrésistibles [...] il assume les grands éléments dont, par excellence, se nourrit la Terre: la terre qui est aussi le séjour des morts et s'enrichit de leur substance [...] l'Eau de l'océan qui, Hésiode le disait déjà [...] est la mère de tous les monstres.» Ala terre, il s'assimile par son corps perpétuellement en contact avec l'élément chthonien, à l'eau, il reste lié par les écailles qui l'assimilent au poisson, par des reptations qui évoquent l'ondulation des vagues et par toute une gamme des connivences qui le rendent aussi familier des flots que de la lande. Il est libre qui se joue de nos catégories spatiales; rien d'étonnant à ce que certaines mythologies l'aient doté d'ailes (Rohrer, in P. Binet, 1988: 12724273).

En efecto, esta novela de viajes imaginarios se abre con un breve capítulo, *Masenia*, que describe una especie de caos acuático, origen de la vida, también de la historia que se inicia en el capítulo segundo, *Ni Ni*, en la que la mujer-serpiente inicia a sus compañeros, Agator, Ark, Louise, Srsun Corda, GinEz, Ymaha y Léon, y los introduce en el mundo fantástico que les hace descubrir en velos mágicos, hacia el sol: “Ni Ni part dans le soleil. Ni Ni, c'est un peu le serpent à plumes” (V3), o hacia las estrellas, que realizan también los otros personajes (V70). Este personaje mítico, que se transforma en humo, luz, viaja en el interior de los ámbulos o en medio de las constelaciones, consigue luchar contra el tiempo cronológico: “Ni Ni sait ablier les jours [...] Elle glisse à travers le temps, elle traverse les jours. Quelquefois même elle parcourt le temps à l'envers, et personne ne peut la suivre dans ces voyages” (V73).

En este relato fantástico podemos observar ecos de lo que será sus obras posteriores como la descripción de las estrellas y la enumeración de sus nombres (V 21215), que aparecerá por ejemplo, en *Le Archur d'or*; aquí se prefigura ya la imagen del Argo en la constelación celeste: “Adelà de l'Orse, Ni Ni aperçoit les lumières éloignées, comme des visseaux dans la nuit” (V217218); las analogías del barco poseen una función proleptica, prefigurando los grandes viajes relatados en *Atsh*, *Le Archur d'or*, *La Quarantine* o *Solutions*: “Quelquefois les gens sont grands comme des bateaux” (V81), “Le grand naire grand avance” (V83), el autobús que “tangué et roule come un naire” (V93), “Ni Ni voudrait être un bateau pour suivre plus vite la route du soleil” (V13).

Las aventuras de Ni Ni se sitúan en el centro del texto, entre dos breves capítulos; el primero ya lo hemos visto es eminentemente acuático y protagonizado por un monstruo femenino, “animal lumineux aux dix bras écartés et flottants, au centre du cerveau de la mer” (V18); el capítulo titulado *Archaur* cierra la novela, con la descripción de un paisaje mineral y desértico, “le pays de l'autre côté de la naissance” (V306), preludio de muerte, fin del ciclo, imagen simbólica del

Introducción

círculo y del eterno retorno; este último capítulo responde al primero, y en él vuelve a aparecer el monstruo metamorfoseado²:

C'était comme au début, souvenez-vous, lorsque dans la mer du sommeil le rêve était en train de naître [...] Mais les serpents s'unissaient par un noeud, et la terre, l'espace, le soleil et même la lune qui nageait dans son eau n'étaient plus que les régions circulaires, aujourd'hui: le serpent à dix têtes était au centre (N308) .

L'Inconnu sur la terre (1978) se presenta como un ensayo meditación en el que contemplamos la belleza de las cosas sencillas y de la naturaleza a través de los ojos de un misterioso niño desconocido y sin nombre: “A bord des nuages, comme sur une dune de sable, un petit garçon inconnu est assis, et regarde à travers l'espace” (I 7). El viaje se vuelve a presentar en estas páginas como un recorrido fantástico hacia el reino de la luz, en el que el simbolismo del velo ascensional juega un papel de primer orden:

Tout est si calme, si vaste, le silence est si profond, à travers lui passent les vols d'oiseaux blancs, lentement, voyageant le long du ciel. C'est là qu'il faut aller, oui, c'est par ici qu'il faut entrer [...] Nous allons vers les régions claires, vers la lumière jaune qui enivre et bête le corps, vers la lumière qui fait luire la peau (I 1041).

En el mismo año, Le Clézio publica la colección de cuentos titulada *Mondo et autres histoires*, en el que vuelve a aparecer, como protagonistas, los niños. La vuelta a la infancia marca profundamente esta etapa que hemos denominado de transición, puesto que “Les enfants sont magiques” (I 225). En este sentido, Tdi Sanno afirma: “*Mondo et autres histoires* et *L'Inconnu sur la terre* [...] se complètent; tous deux orchestrent sur un même registre les mêmes thèmes: celui de l'enfant roi, et celui de la recherche du bonheur” (1983: 3). Esta herencia de la

²La tesis que defiende Niren, en la que explica el espacio descrito y sugerido en estos capítulos desde la perspectiva de G.achelard, nos ayuda a apoyar los presupuestos planteados hasta aquí sobre las dimensiones físicas y míticas de la producción de Le Clézio: “[...] Nada Nada [...] ou du moins son corps, peut confondre intériorité et extériorité. Dans *La Bétique de l'espace*, G.achelard précise que ces deux pôles, autour desquels l'Être cherche à se fixer, sont, avant tout, de vives intimités à l'intérieur de l'écriture. L'écriture doit devenir le lien entre ces deux intimités, le mouvement qui doit amener l'immensité du monde à conforter le sentiment de l'Être. C'est pourquoi *Rechcaux* est un lieu exclusivement ouvert [...] La révolution, inaugurée dans *Voyages de l'autre côté*, est importante. Le dialogue se crée. La dissolution des deux espaces, intérieur et extérieur, dans un même infini est la preuve d'une dialectique désormais établie et qui peut emmener l'Être vers la profondeur, vers ce que G.achelard nomme les *primitivités*» I faut entendre ce terme, dans la poétique clézienne, comme l'expression du lieu où la naissance peut surgir, où elle peut à nouveau se labrer. Le seul mot qui vient à l'esprit pour qualifier ce lieu est celui, hébreu, de *Ense*” (Niren, 2004207208).

Introducción

felicidad que sólo es posible, por el momento, a través de la mirada de un niño, ya que el mundo adulto, violento y feroz, no puede descubrir la belleza contenida en las cosas más simples, ni su dimensión infinita y sagrada: “dès qu'on regarde au fond de soi, dès qu'on regarde vers le centre des choses, on voit l'espace, l'espace, plus grand que la mer, plus grand que le ciel” (I 2). El sueño de la aventura marítima sigue presente: “C'est comme si on voyageait, c'est cela. Mais la mer n'est pas une route, elle ne conduit nulle part. Seulement elle vous prend en elle, elle vous allonge sur elle” (I 127), movimiento que mece, y que también traduce la imagen del barco a la deriva, reflejo del ritmo que describe la escritura de Le Clézio, y es que el mar es “le pays qui est peut-être le paradis” (I 134). Esta dimensión imaginaria responde, por otro lado, a los viajes de Nja Nja:

I faut voyager à travers l'invisible [...] Ce sont de grands voyages que vous faites comme cela, sans bugar, seulement avec votre peau, avec vos yeux, votre langue, vos oreilles [...] Un petit peu plus haut, un petit peu plus à gauche, c'est l'infini. Pendant quelques secondes, vous êtes celui qui est à côté (I 144).

y da paso a los recorridos de los personajes de *Mondo*, pequeños héroes a la vez reales y maravillosos que buscan ansiosamente la libertad, cada uno protagonista de su pequeña historia. El niño misterioso de *L'Inconnu sur la terre* parece reencarnarse en Mondo, protagonista de la primera historia, del que sólo sabemos su nombre; Mondo vagabundea por las calles, o camina hacia el mar (M, 145), contempla los barcos (M, 22), iniciación al viaje; en su caminar errante encuentra, sobre una colina, la “Maison de la Lumière dorée” (M, 4) a la que podemos considerar como una variación de la casa mítica y legendaria de los antepasados de Le Clézio; casa en la que, junto a la mujer vietnamita, en momentos mágicos, le enseña el nombre de las estrellas, y en su jardín edénico, Mondo siente que “le jardin bugait lentement, lentement, comme le pont d'un bateau” (M, 66); junto a ello, el hecho de que Mondo contemple el barco *Don* (M, 4) y la llegada de esta “lumière dorée”, preludia la llegada de Alexis en *Le barreur d'or*.

Lullaby, la protagonista de la segunda historia, decide no volver a la escuela y emprende su camino hacia el mar: “C'était comme d'être sur un bateau” (M, 86), experiencia que podemos considerar iniciática: la penetración en una especie de gruta, el mensaje “*OMI*” (M, 87), el baño purificador (M, 90), hasta llegar a una casa descrita como un “temple en miniature” (M, 93) de nombre griego, “*AMA*” (*ibid.*) de nueva proyección de la casa mítica; cuyo nombre mágico encierra un secreto: “C'était cela, le secret de la maison. C'était l'arrivée vers le haut de la mer, tout à fait au sommet du grand mur bleu, à l'endroit où l'on va enfin voir

Introducción

ce qíl y a de làutre cê [...]” (M, 99); Lullay se transforma, y, como Na Na, puede verlo todo desde el jardín de la casa (M, 99100).

En la tercera de las historias (*La montagne du dieu iant*, M, 121), Jon emprende la ascensión al monte “Byda rbrmur”, atraído por una fascinación mosaica. En él tiene lugar una experiencia iniciática en la que juega un papel importante el simbolismo del círculo: “ il it ce grand cercle noir dont il était le centre, et il comprit qíl était arrié. Le sommet de la montagne était ce plateau de lae qi touchait le ciel” (M, 131); en este reino de la luz se instala junto a un arbsto y Jon se transforma al contacto con una piedra que reproduce la forma de la montaña: “C’était le huit lourd qi entraînait vrs un autre monde, comme au jour de la naissance” (M, 135); es entonces cuando tiene lugar el encuentro con un niño, como una aparición, un niño dios que le da a bbr agua: “C’était une eau qi rassassiait la soif et la faim, qi bugea it les vines comme une lumière” (M, 14), y que le enseñ a contemplar las estrellas; tras el sueño de Jon, el niño ha desaparecido.

Las imágenes marinas y el simbolismo del círculo en *La roue d’eau* (M, 14), localizada espacialmente en el desierto, transforman a Jub, que ió un sueño, un espejismo en el que contempla una ciudad junto al mar; llega a oír su ruido, “Le lent mouvement circulaire trace la ligne pure de l’horizon, et la voix monotone des vagues résonne contre les rochers” (M, 18); con su “isage couleur de cuire” (M, 18) como Lalla-se transforma en un “jeune dieu” (M, 19) y es aclamado por la multitud como un rey. En la historia juega un papel crucial el movimiento circular de “la roue d’eau” y el sol; en el crepúsculo, se van disolviendo ciudad, gentes, voces, sonidos, hasta desaparecer, al mismo tiempo que cesa el movimiento circular de los beyes.

Diel, el protagonista de *Elui qi n’avit jamais u la vr* (M, 165), quería llamarse Sdbd (M, 167), “prisionero” en un internado, lejos de su familia, al que abrren las clases, las conversaciones, la ciudad, sólo piensa en escapar para ver el mar, planea, como Alexis (M, 168169), en la soledad de la noche en el internado, su viaje, que realiza, consiguiendo su objetivo, viendo a la Blinson en una playa, y desapareciendo definitivamente al final de la historia.

Haran (M, 189) es el nombre de un reino paradisíaco, fuera de esta tierra, de una de las historias que cuenta Martin el único personaje que no es niño; La, la protagonista (que prefigura a Lalla), ió con su tía en una de las cabas que

Introducción

componen “la *Dieux des Français*” (M, 191) ;rodeados de pobreza, sin embargo, los habitantes se sienten felices, y cuando el gobierno decide arrasar la ciudad y llevarlos a la “*Me future*” (M, 211), huyen todos en la noche, siguiendo a Martin, una especie de guía espiritual, que los conduce como en el éxodo, hacia el río. Petite Croix, la protagonista de *Duple du ciel* (M, 219), personaje mágico, como Nana Nana, intenta descubrir la razón del color azul del cielo. Y finalmente, la historia que cierra el volumen, *Les bergers* (M;24), presenta a un niño, Gaspar, que también ha huído y que no recuerda nada de su pasado; el desierto y el encuentro con los pastores nómadas, niños también, han provocado el olvido. Eludio de los personajes nómadas de *Départ*, la historia se centra principalmente en el lugar denominado “Genna” que los niños descubren y en el que se instalan con la manada, un lugar paradisíaco en el que interviene a través de elementos mágicos, como el pájaro blanco, el rey de la laguna, que “*brillait comme lécume de la mer*” (M, 275), que se presenta como una aparición, o el sabio Hrous, “*buc noir*” (M;278) que tantas cosas enseña a Agustín; en este lugar edénico el tiempo parece detenerse: “*A Genna, le temps ne passait pas de la même façon qu’ailleurs*” (M, 274), “*Il avait l’impression que c’était tout le temps la même journée qui recommençait, une très très longue journée qui n’en finirait jamais*” (M, 274-75). La noche es el tiempo fuerte en el que contemplan las estrellas, y Agustín, como Alexis, las nombra una a una, descubriendo las formas que dibujan en el cielo, “*au centre des signes magiques*” (M, 283).

Los pequeños héroes de estas historias vuelven al punto de partida, excepto Mondo y Daniel, que desaparecen, al lugar del que huyeron, simulando así una estructura circular. Por otra parte, los niños tienen una función crucial en el cambio de rumbo de la obra de Le Clézio, significando un renacimiento del caos del comienzo de sus escritos, y una transición a lo que será la continuación de la producción le cleziana. Los niños tienen ese carácter misterioso y sagrado, cuyo poder restablece el orden y la armonía del comienzo.

6.3. En busca del tiempo perdido. El viaje al origen

El tema del viaje nos permite señalar una nueva etapa en la obra de Le Clézio; a partir de aquí, la búsqueda del origen, de las raíces, adquiere una mayor relevancia. El caos y la violencia del comienzo, y los personajes errantes que sueñan con la evasión dan paso a un renacer en el que la infancia y los viajes imaginarios devuelven la armonía al universo de ficción. El escritor en exilio permanente, el

Introducción

viajero infatigable, puede, al fin, enfrentarse a sus fantasmas personales; los personajes reflejan ahora la pérdida de su propia identidad, y el encuentro con el Otro que le proporcionan los desplazamientos les hacen descubrir su Yo más íntimo. La memoria adquiere así una importancia capital, una memoria cargada de leyendas y mitos que permite remontar en el tiempo para hallar una memoria ancestral.

Así pues, tras la etapa de transición en la que hemos visto que la infancia aparece en primer plano, y el viaje adquiere connotaciones mágicas y místicas, comienza una nueva etapa en la que los personajes, adolescentes que maduran con el aprendizaje, con la experiencia de la vida, emprenden largos viajes de dimensión iniciática en muchos casos, en busca de sus raíces.

Si embargo, hay elementos que siguen presentes, lo que contribuye a la coherencia del conjunto de la obra, como la denuncia de la sociedad occidental, mediante la confrontación de la historia personal y ficticia de los personajes con la Historia, las alusiones bíblicas, fundamentalmente al Génesis, entre otros.

Bert (1980) presenta dos historias que transcurren paralelas: en la primera, los nómadas del desierto que avanzan hacia el norte de África, guiados por Ma el Aine, su jefe religioso “l'envoyé de Dieu” (D64), en éxodo, hacia “les terres que le cheik a promises [...] où ce sera comme le royaume de Dieu” (D231), para luchar contra los soldados franceses a principios del siglo XIX. Xepopeya que presenta una tipografía diferente, es la Historia, bien localizada espacial y temporalmente (“*Siguiet el Hha, l'ar 1901/1910*”, D7; “*Wed Adla, 18 juin 1910*”, D373; “*Enit, 30 octobre 1910*”, D397, “*Adir, Mars 1912*”, D24), que avanza paralelamente a la historia de Lalla, descendiente de aquellas tribus nómadas, “les hommes beaux” del desierto sahariano. La historia de Lalla se divide en dos partes cuyos títulos son bastante significativos: “*Le bonheur*” (D73) narra la historia de Lalla en el desierto, asimilado desde el principio al mar: “l'étendue de sable couleur d'or et de soufre, immense, pareille à la mer, aux grandes vagues immobiles” (D97), unido a la canción que Lalla canta, y que puntúa la narración “Méditerranéenne...” (D77 y *passim*), preludio de viaje; allí vive feliz junto a su tía Anna, transmisora de su pasado (le cuenta la historia de su madre (D8889), la historia de “*Araq l'homme Bu*” (D12142). Enamorado de le Htani, un pastor que “ne sait pas lire ni écrire, il ne connaît même pas les prières, il ne sait pas parler, et pourtant c'est lui qui sait toutes ces choses” (D113), “un enfant trouvé, un étranger” (D112); las leyendas de Aman alimentan en Lalla un deseo de evasión (“Cela, c'est le jeu d'Aman qui le raconte, quand il dit aussi les noms étranges, Agésiras,

Introducción

Madrid (il dit: *Madris*), Marseille, Lyon, ~~Paris~~, Genève”, D81), a la ~~vez~~ que tiene ~~varias~~ experiencias místicas, con la ~~visión~~ del ~~que~~ ella llama “Es ~~Sr~~, le ~~Secret~~” “celui dont le regard est comme la lumière du soleil, ~~qi~~ entoure et protège” (D91), “l’homme ~~beau~~ du désert” (D95), con ~~quien~~ se reúne en un lugar solitario, y, tras la aparición de este personaje misterioso, ~~que~~ la transforma, Lalla tiene una ~~visión~~: “elle ~~voit~~ la forme d’une ~~ville~~, un palais de ~~gran~~ pierre et d’argile, des remparts de ~~buen~~ bois sortent des troupes de guerriers. Elle ~~voit~~ cela, car ce n’est pas un ~~réel~~, mais le souvenir d’une autre mémoire dans laquelle elle est entrée sans le ~~savoir~~” (D98); Lalla rememora, en su caminar errante, el primer ~~viaje~~ realizado, en el ~~que~~ la ~~llegada~~ del elemento acuático está asociado a la imagen materna:

Lalla aime ~~bien~~ les sentiers, près des dunes. Elle se souvient des premiers jours, après son arrivée à la Cité, après ~~que~~ sa mère était morte dans les ~~fièvres~~. Elle se souvient de son ~~voyage~~ dans le camion ~~bloqué~~ [...] Le ~~voyage~~ avait duré plusieurs jours [...] un jour, par ~~l’ouverture~~ de la ~~barrière~~, elle ~~avait~~ vu la mer très ~~bleue~~, le long de la plage ~~bordée~~ d’écumée [...] Chaque fois ~~que~~ Lalla marche sur le sentier, au ~~bord~~ de la mer [...] elle sent les larmes dans ses yeux, parce ~~que~~ c’est un peu le regard de sa mère ~~qui~~ vient sur elle, ~~qui~~ l’enveloppe, la fait frissonner (D143).

Nada de esto le impide su exilio en Marsella, huyendo del matrimonio de ~~conveniencia~~ que trata de imponerle su tía (D192). “ *La vie chez les esclaves* ” (D25) narra la llegada de Lalla a Marsella, en ~~barco~~; allí ~~trabaja~~ primero en un hotel (D289) y luego se ~~convierte~~ en modelo ~~publicitario~~; irá refugiarse al puerto (D294), contemplando los ~~barcos~~ (“elle ~~re~~ ~~qu’elle~~ glisse dans un ~~bateau~~ sur la mer plate, jusque de l’autre ~~côté~~ du monde” (D295), alimentando su sueño del desierto (“Elle ~~voudrait~~ tant s’en aller, marcher ~~à~~ ~~travers~~ les rues de la ~~ville~~ jusque ~~qu’il~~ n’y ait plus de maisons, plus de jardins, même plus de routes, ni de ~~rixe~~, mais un sentier, comme autrefois, ~~qui~~ irait en ~~s’am~~ ennuisant jusque ~~au~~ désert”, D273; “ici c’est la peur du ~~vide~~, de la détresse, de la ~~faim~~, la peur ~~qui~~ n’a pas de nom et ~~qui~~ semble [...] parcourir ces grandes ~~avenues~~ où les hommes sans ~~s’arrêter~~ marchent, marchent, s’en ~~ont~~, se busculent, comme cela sans fin”, D279). Mientras ~~que~~ una elipsis recubre el ~~viaje~~ de ida, el de ~~vuelta~~ es relatado completamente, el trayecto en ~~barco~~ hasta ~~T~~ger, el autocar (D843), donde ~~se~~ dará luz a la hija de le ~~H~~tani, en el mismo lugar en el ~~que~~ su madre ~~la~~ ~~tuvo~~ a ella, un ~~árbol~~ protector, “comme l’arbre ~~qui~~ a aidé autrefois sa mère, le ~~jour~~ de sa naissance [...] elle retrouve les gestes ancestraux” (D20), el ciclo de ~~ida~~ ~~vuelta~~ a comenzar con el nacimiento de la niña “~~Hy~~, fille de ~~H~~ ~~aw~~” (D23), el nombre de su madre (cf. D88). Lalla ha encontrado sus raíces. Al mismo tiempo, la ~~epopeya~~ de los “hommes ~~beus~~” se termina, con el caminar de los ~~últimos~~ ~~hom~~ ~~bres~~ ~~libres~~ hacia las rutas del sur; la misma historia ~~abre~~ y cierra el libro, con la misma imagen, figura circular: “Is sont

Introducción

apparus, comme dans un rê” (D7), “Is sèn allaient, comme dans un rê, ils disparaissaient” (D9).

Trois îles saintes, publicado el mismo año, presenta un breve relato que cuenta el viaje de un grupo de indios a través de tres ciudades mejicanas, Chanchah (S7), Kacacal (S37) y Chun Om (T S61), ciudades fantasmas, desiertas, “C’est comme si on naissait à nouveau, ici, dans une clarté, étouffé entre les arbres et couché tout de suite sur un lit de brindilles et de poussière [...] C’est pour cela qu’on marche sur cette route, peut-être, pour trouver le lieu de la naissance” (S11), aquí se situaban las ciudades santas maya, destruidas a consecuencia de la conquista de Méjico. La narración alterna con citas del libro sagrado *Les Populations du Kamblam*; es un doble recorrido, espacial (“On avance, lentement [...] On avance, peut-être à reculons, pour entrer dans un autre monde sans souvenirs [...]”, S16) y por la memoria de aquellos espacios sagrados (“Il n’y a pas d’herbes, pas de fleurs, rien qui soit doux et qui apaise la mémoire”, S24), engullidos por las marcas, reclamos, de la sociedad actual, aunque “Le rê oscille de l’autre côté” (S26), “Les rês sont interrompus” (S4).

Los once relatos cortos que componen *La ronde et autres faits divers* (1982), basados en noticias “reales” (un accidente de moto, como en el primero, que abre el volumen, en el que la circularidad se refuerza con el sustantivo “ronde” o el verbo “tourner”, incluso con el itinerario que siguen las protagonistas), hechos en apariencia banales, que esconden, en adolescentes esta vez, los motivos recurrentes en su obra o anuncian las siguientes publicaciones: las alusiones bíblicas (la historia de David y Goliat, en el título de los relatos, *David*, R, 23), los personajes que caminan sin rumbo fijo, para huir de situaciones angustiosas (como Christine en *Aiane*, R, 87), el mar y el viaje (“la mer, la plage, les pins parasols et les vitres lanches des bateaux”, R, 138; “au bord de la mer, au port, pour regarder les bateaux”, R, 166; “Oubliait tout le monde, on devenait très lointain, comme une île perdue dans la mer”, R, 170), el éxodo de los inmigrantes en busca de “la terre promise” (R, 208), que anuncia novelas como *La Quarantaine*, la ieja casa y su “nom magique” (R, 115), nombre griego, “Ciel” (R, 113), que significa “ciel” en griego (R, 114), nueva extensión de la casa familiar, que tiene el poder de resucitar la memoria y la infancia del narrador:

Ensuite, il y a comme un grand vide dans ma vie, jusqu’au moment où par hasard, j’ai retrouvé le jardin de la villa d’ore [...] C’était comme si une longue maladie m’avait séparé de l’enfance, des jeux, des secrets, des chemins, et qu’il n’y avait plus été possible de faire la jonction entre les deux morceaux séparés. Celui qui avait

Introducción

disparu en moi, où était-il? Mais pendant des années, il ne s'était pas rendu compte de la rupture, frappé d'amnésie, rejeté à jamais dans un autre monde (R116).

Estos motivos tienen una función de prolepsis, y anuncian las novelas siguientes. Es precisamente esta memoria y esta nostalgia de los orígenes los que forman la trama de *Le Chercheur d'or* (1985), que presenta el viaje y aventura iniciática de Alexis, en busca de un tesoro supuestamente escondido en la isla Rodrigues por un Corsario; Alexis pretende así volver a recuperar la casa del Ducan y volver a los tiempos felices de la infancia. El doble recorrido de Alexis (realiza dos veces el mismo itinerario) le permitirá descubrir la infinitud del espacio marítimo, elemento acuático que le proporcionará un regreso atrás en el tiempo, itinerario que corre paralelo al de los héroes del *Agos*, elemento intertextual por excelencia, aunque destacan las alusiones a otros mitos y leyendas, así como a pasajes bíblicos. Se trata de su primer relato autobiográfico, como él mismo confesará en *Voyage à Rodrigues* ("le roman du chercheur d'or -le seul récit autobiographique que j'aie jamais eu envie d'écrire", R133), una autobiografía especial, como demuestra Niren, es la primera ficción sobre la historia familiar y sus orígenes mauricianos:

Dus voyons que l'auteur contribue à redéfinir la notion d'autobiographie. En effet, Le Clézio s'empare d'histoires et de territoires dans lesquels il projette certains éléments de sa vie. Il crée, ainsi, un tissu textuel que le lecteur doit savoir décomposer pour y retrouver l'écriture d'un sentiment autobiographique plus pertinent, peut-être, que la simple relation d'une vie (20049).

Nostalgia de los orígenes y nostalgia de una infancia idílica y de una felicidad perdidos, y nostalgia también de los orígenes de la humanidad, la creación y el paraíso que el protagonista como ocurrirá también en otras novelas, *Atsh*, *La Quarantaine* -intentará hacer resurgir con la búsqueda queda de un paraíso terrestre y el descubrimiento del *Go* y de su cultura.

La aventura marítima, en la que el mar (mermère) adquiere una importancia capital, y el mítico barco *Za*, son la manifestación, el cumplimiento de algo que se ha venido anunciando, un sueño obsesivo que recorre la mente de los protagonistas de las historias anteriores.

Un año más tarde, Le Clézio publica *Voyage à Rodrigues*, designado "journal", especie de diario íntimo que de sola la realidad sobre el antepasado mítico, en el que no se relata el viaje, sin embargo, sino que constituye una relación de la investigación llevada a cabo en los archivos, tras la pista dejada por su abuelo, y una explicación de la génesis de *Le Chercheur d'or*; es la puesta en escena de

Introducción

viajeros, de los grandes navegadores reales y legendarios a la vez, exploradores y corsarios y aventuras fabulosas; Le Clézio descubre, tras las huellas del antepasado, la belleza de la isla Rodrigues y el verdadero tesoro (“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 pas cela, ce silence, cette dureté minérale, cette beauté de l’oubli de la création, en suspens au fond de cette vallée?”, R23), la constelación Argo y la leyenda de Jason: “La fin de toutes les aventures est là figée dans l’éternité, et Jason est sans doute le seul qui ait trouvé ce qu’il cherchait, l’ordre de l’immortalité” (R13); Le Clézio encuentra esta unidad espacio-temporal del origen, un espacio y un tiempo primordiales, los que se encuentran en la base de su propia creación literaria, esta creación en forma de espiral, que ya hemos puesto de relieve:

je ne suis pas venu à Paris aux Anglais pour laisser une trace, même si ces pages que j’écris maintenant, ces cahiers du chercheur d’or sont la dernière phase de cette quête (cette enquête) commencée par mon grand-père il y a plus de quatre-vingts ans. La trace? Fut-elle l’effacement d’une trace. En écrivant cette aventure, en mettant mes mots là où il a mis ses pas, il me semble que je ne fais que continuer ce qu’il a commencé, boucler une ronde, c’est à dire recommencer la possibilité du secret, du mystère (R133).

G. Cortanze confronta así la realidad de este “journal” y la ficción novelística del *Archiver d’or* :

Le “je” du *Journal* nous réfère à l’écrivain lui-même, absorbé par sa quête et s’interrogeant sur elle. Le “je” du roman de format autobiographique, est celui du grand-père qui imagine son petit-fils, à partir de documents qu’il a en main, de la légende encore vivante dans les îles et la famille, et des recherches, nous dit Le Clézio, qu’il a faites sur place dans les archives des îles. Les deux personnages s’éclairent l’un l’autre, “réels” et mythiques à la fois” (1990: 133).

El referente mítico (Jason) contribuye a crear su propio mito personal, el de su antepasado, que permanece en sus escritos como una leyenda, antepasado al que aquí parece reprochar la pérdida de la casa, del paraíso cuyo nombre real es el nombre griego “Euréká” (“C’est cette maison à laquelle il faut que je revienne maintenant, comme au lieu le plus important de ma famille [...] Maison pour moi mythique” (R117); este “journal” sirve al lector asiduo de Le Clézio, no sólo a iluminar la lectura de *Le Archiver d’or*, sino a esclarecer igualmente las innumerables referencias a su pasado, las citas del diario de su abuelo, las casas cuya imagen es la “maison mythique”, en definitiva, la búsqueda del propio origen, sueño y obsesión de los personajes, imagen del propio escritor; en este sentido, G. de Cortanze afirma:

Introducción

Un jour, le désir est entré chez un homme, appelé J. M. G. Le Clézio, de retourner
là, chez lui, dans son île, à Maurice, et ne l'a plus depuis quittée. Lors l'idée
s'est installée en lui, comme ça, et tout à coup a enflé: celle d'un voyage perpétuel
qui serait un voyage de mots (1999: 18).

Con el ensayo *Le Récitain ou la pensée interrompue* (1988), Le Clézio nos hace asistir a otro tipo de viaje, un viaje a través de las fuentes históricas que explican la Conquista de Méjico y el final de la civilización azteca y otras civilizaciones mejicanas; apoyándose en los cronistas españolesernal Díaz del Castillo y Bernardino de Sahagun, los textos del siglo XVI sirven de base para poner de relieve y rendir homenaje a un pensamiento, arte, saber y mitos, “ce lieu privilégié des mythes” (MP133), ensayo en el que “s'entrecroisent les voix des témoins divers” (Dgastartes, 1991: 15), procedimiento que Le Clézio utiliza con frecuencia, provee a la obra de una pluralidad de perspectivas para acercar al lector a aquellas civilizaciones perdidas.

Anteps et autres saisons (1989) presenta cinco relatos cortos, cinco estaciones (una de ellas de lluvia), cuyas cinco protagonistas (Libe, Zélie, la niña bhemia, Gab y Zina) encarnan, una vez más, al personaje tipo de la obra de Le Clézio, en busca de sí mismas, de la memoria o del olvido de un pasado, y tienen también una función de prolepsis, anunciando obras por venir, como *La Quarantaine*. Libe recuerda su ida en África (Mehdia) en la casa Nightingale (nombre que aparecerán en *La Quarantaine*. La protagonista de *La saison des pluies* (P167), Gab, a punto de embarcar para Francia, evoca el tiempo que ha vivido en la isla Mauricio, a Tcoco y a su amiga Aanta (nombre de uno de los personajes femeninos de *La Quarantaine*): “Aanta, une Indienne en sari rose [...] Aanta, elle a mis des fleurs sur l'autel de la déesse Lakhmi” (P170); este momento será evocado por el narrador ³:

³Y responderá en eco, en *La Quarantaine*, el instante en el que el narrador imagina el momento en que Giribla y Aanta embarcan hacia la isla Mauricio, desde la India:

C'est elle que je pense, maintenant, à la petite fille qui tient serrée très fort la main de sa mère, au moment de franchir la coupée et de monter à bord du bateau gris [...] qui doit partir pour Mirich Apu, Maurice, le pays d'où ne rient pas (Q280)
Je pense à Aanta comme à quelqu'un que j'aurais jamais connu, une aëule dont je porterais le sang et la mémoire, dont l'âme serait encore vivante au fond de moi. (Q281)
C'est elle que je veux voir, encore, Aanta, comme si c'était par elle que tout commençait (Q268).

Introducción

C'est elle que je veux voir, encore. Gaby, sur le pont du *Etannia*, appuyée à la lisse, regardant le sillage qui s'écarte sur la mer sans fin. Elle emportait avec elle l'éclatante sur le bord des feuilles des cannes, le crépuscule qui commence à l'est, au-dessus de la Mare aux Micoas, les tempêtes dans la baie de Récécé (P 178).

Gaby se marcha a Bredos a bordo del *Etannia*, para olvidar la pobreza, la muerte de su padre (como Alexis en *Le Varchur d'or*): "Maintenant, elle est comme devant la fenêtre du temps, ouverte sur un ciel sans limites, sur une mer sans fin" (P 169); en Francia, se casa con Jean (protagonista de *Revolutions*), cuya familia no acepta a esta joven pobre y criolla (como a Natalia en *La Quarantaine*); no faltan tampoco las analogías que se refieren a la travesía marítima, "Entre les mains de Gaby, la Dédge était plus qu'une automobile. C'était un naire qui traversait les mers, qui voguait dans la nuit" (P177), "La vieille maison en bis grinçait comme un naire secoué par la mer" (P201). Mediante retrocesos en el tiempo, el narrador evoca la ida en la isla, el huracán que les sorprendió en Récécé (el mismo que se narra en *Le Varchur d'or* y *La Quarantaine*). Tras la ocupación alemana y Jean que parte a la guerra, Gaby ha de enfrentarse sola a la crianza de su hijo, a las enfermedades y las penurias; su hijo, Hi, que no habla, la primera palabra que logra articular es "Lumière" (P190). Tras la enfermedad de Gaby, vuelven a la isla Mauricio: "Elle écoutait le bruit, un bruit à la fois très doux et violent, qui venait de l'autre bout du monde, un froissement incessant qui grandissait au fond d'elle, réveillait sa mémoire [...] c'est alors que Gaby avait décidé de retourner chez elle, coûte que coûte, pour retrouver Aanta" (P 192-193); Gaby, ciega (al igual que la tía Catherine en *Revolutions*), guiada por su hijo, intenta buscar a Aanta, aunque ha muerto; la situación ha cambiado, parece no haber sitio para ellos en Micoas, la casa de tía Emma fue vendida; su hijo marcha a Londres con una barca (igual que Jean, en *Revolutions*) y Gaby muere. La muerte de la protagonista se relata en clave de mitología hindú y recuerda a la travesía de Giribla y Aanta por el río sagrado *La Yuma*:

Elle était déjà ailleurs, sur un chemin d'autrefois, du côté des Quinze Cantons [...] Sur le chemin, Gaby voyait la silhouette d'une jeune fille, qui l'attendait. Elle reconnut le visage de la jeune fille [...] Gaby avait pris sa main, et ensemble elles marchaient sur le chemin jusqu'à une rivière, qui coulait lentement entre les rives chargées de plantes. Sur le ruisseau elles lâchaient des brèches de pétales, puis elles entraînaient jusqu'à ce que leurs cheveux flottent autour d'elles comme des algues. Puis, elles suivaient un chemin sur l'autre rive, à travers les collines silencieuses, et au bout du chemin, il y avait le grand arbre Peuplier où la déesse (P202).

Introducción

En 1990 publica, en colaboración con Jean-Michel Le Clézio, su mujer, un pequeño libro titulado *Sirandanes*, “cet art des questions et des réponses” (S11), en el que recogen algunas de las adinanzas que aún perduran en la tradición Mauriciana; con la apariencia de juego, esconden la sabiduría antigua: “cela se fait à l’imaginaire sacré des mythes, aux récits fableux de la première histoire” (S11), una tradición oral que aún hoy sigue transmitiéndose, y rinde así un pequeño pero profundo homenaje a una población de esclavos marginal es, pero que saben encontrar el tesoro escondido detrás de cada palabra:

En venant de la grande terre de Madagascar, d’Afrique-sur les bateaux négriers, les esclaves ont apporté avec eux le goût de l’étrange, le pouvoir de l’imaginaire. Leur sens de l’humour, leur malice, leur tendresse aussi ees armes contre le malheur, ils les ont mis dans un genre qui est propre à l’île de France, et qu’ils appellent *sirandanes* [...] Sntelles vraiment des deinettes? Elles sont plutôt des mots clés, qui permettent à la mémoire de souvenir, et de révéler le trésor caché (S 13)

Ôtsha (1991), novela considerada por algunos críticos como autobiográfica (NREN, 2004; J. Jarlsb, 2003), el elemento esencial es el viaje que realiza Éntan junto a su madre, Maou, a la ciudad de Ôtsha, en África, a bordo del *Srabaya* (“Le *Srabaya* était [...] une île”, Ø33, prefigurando los relatos centrados en las islas Mascareñas y la aventura marítima) nótese, por otra parte, el parecido fonético con Sryaxti, personaje de *La Quarantaine* - viaje realizado con la finalidad de encontrarse con un padre desconocido, Geoffroy Aen; el viaje hacia África y el año que permanecen en Ôtsha constituyen la parte más amplia de la novela. Éntan, de doce años, se encierra en la cabina del barco para escribir un relato, “NEN NE” (Ø9), cuya función se puede explicar con las palabras de G. de Cortanze: “Prallement à ce voyage, il en est un autre que le jeune garçon entame, lui qui depuis l’âge de huit ans a commencé à écrire des romans d’aventures, des poèmes: le grand voyage de la littérature” (1999: 4). La protagonista de esta historia, Esther, como el personaje de la siguiente novela, *Étoile errante*, también viaja a África. Pero Maou también escribe cartas, y es que, “L’écriture est associée par le narrateur à la remontée d’un fleuve sans fin» mais elle équilibre aussi au récit anticipant ainsi la rencontre avec l’Afrique” (J. Jarlsb, 2003: 13).

Recordemos a este propósito que este viaje fue efectivamente realizado por Le Clézio, a la edad de ocho años, para descubrir un padre y un continente completamente desconocidos para él (G. de Cortanze, 1999: 43). Esta experiencia le marcó profundamente, como pone de manifiesto la tesis defendida por NREN

Introducción

(2004), que articula su estudio alrededor de esta obra, de la que irradian elementos autobiográficos dispersos por el resto de los textos del escritor:

Ce n'est qu'assez tard dans sa vie décrivain [...] que Le Clézio a pu s'inspirer des événements de son enfance pour en faire la matière d'un roman: il s'agit d' *Ôtsha*, publié en 1991. L'auteur, à l'occasion de cette publication, s'est répandu dans divers entretiens sur ce voyage africain qui reste une expérience fondamentale pour l'homme et pour l'écrivain. Ces entretiens, ajoutés à la lecture d' *Ôtsha*, ont permis au lecteur de Le Clézio de comprendre que des textes tels que *Erra Ata*, publié en 1967, *Le Chevalier d'or*, publié en 1985 ou la nouvelle *Mondo*, publiée en 1978, sont parcourus d'allusions, le plus souvent dissimulées, à ce temps d'enfance, allusions qui se retrouvent dans toute l'œuvre [...] À en des égards, notre réflexion consistera à déterminer en quoi l'ensemble de l'œuvre est un chemin pour redécouvrir ce qui a été ressenti, en 198, en Afrique (Nen, 2004:13).

Miando a la ficción, un año más tarde, la familia deb abandonar el continente africano y regresar a Europa. Vinte años más tarde, Éntan descubre que el mundo que conoció ha sido destruido por la guerra de África. Aernando con este primer relato, un segundo relato, diferenciado del anterior, como en *Bert*, por márgenes tipográficos más amplios, presenta la historia de la última reina de Meroë al mismo tiempo que la búsqueda que Geoffroy Aen lleva a cabo para encontrar el lugar exacto en el que la reina fundó el nuevo reino de Meroë Es el portavoz del universo ficticio, y al mismo tiempo, hace su regir la naturaleza espiritual de la búsqueda del personaje: tal es la interpretación de J. Gimus que nosotros podemos atribuir igualmente al personaje de Alexis en *Le Chevalier d'or*⁴:

⁴De hecho, encontramos bastantes coincidencias entre Éntan y Alexis niño, por un lado, Geoffroy y Alexis adulto, por otro; con respecto a las primeras, observamos que la educación corre a cargo de la figura materna en ambas novelas (O92), el gusto por la aventura en piragua (O100-104), el sueño de la aventura marítima: “Éntan [...] voulait partir, embarquer dans une pirogue, et glisser n'importe où comme si la terre n'existait plus” (O107); compárense estas referencias con el primer capítulo de *Le Chevalier d'or* consagrado al relato de la infancia feliz de Alexis en el Ducan. El segundo tipo de referencias de las que hablamos, ponen en paralelo a los dos personajes adultos y su búsqueda de una utopía: “I [Geoffroy] parlait comme [...] s'il était venu là, au terme du voyage, sur le bord du fleuve Geir, dans cette île mystérieuse qui était devenue la nouvelle Meroë comme si le fleuve qui coulait devant Ôtsha était la voie vers l'autre versant du monde” (O118); ambos personajes se introducen, a lo largo de su iniciación, en la mitología y en la búsqueda de realidades transcendentales, mediante la descodificación de signos y lenguajes misteriosos: el signo *itsi* para Geoffroy, los planos del Corsario para Alexis: “il répète le salut rituel, comme les mots d'une formule magique, les mots anciens de Ginuwa [...] portant gravés dans la peau, à la poussière de cuire, le signe de l'éternité” (O123), “Sur un cahier, j'ai noté les signes que j'ai trouvés au fil des jours [...] Terre marquée de la lettre M selon les clauses de Salomon, pierre marquée d'une croix [...]” (CH200), “I semble sur le rocher un oeil mystérieux qui regarde de l'autre côté du temps, contemplant éternellement l'autre versant de la vallée [...] Je suis entré dans un secret plus fort, plus durable que moi” (CH194).

Introducción

Voyage initiatique, voyage fictif qui hante l'imagination de Geoffroy, voyage sacré qui a laissé des traces à Oitsha. Il pourrait retrouver la nouvelle Meroë quelque chose, pense Geoffroy, s'arrêterait dans le mouvement inhumain, dans le glissement du monde vers la mort (O37). C'est ni plus ni moins le *Slut* qu'espère Geoffroy, une nouvelle vie dans un monde sauvé, ce qu'on appelait jadis une *palingénésie* telle est la double personnalité de cet honnête et médiocre employé de commerce, qui cache un prodigieux rêve! (1994:125).

El lector asiste a la iniciación de los personajes al mundo africano, en contacto con el *Do* (*Dny, Oa*), distanciándose de la sociedad Occidental lo que constituye una denuncia por parte del narrador, situación que encontraremos en *Le Tchur d'or*, *La Quarantaine*; y presenta paralelamente la leyenda del pueblo errante en busca de la tierra prometida, el sueño de Geoffroy ha sido que descubre que la tierra en que murió la última reina es *Oitsha*, y su descendiente es *Oa*. Los temas recurrentes de los escritos de Le Clézio puestos de relieve hasta aquí, velan una vez más, como leitmotifs: el espacio infinito del mar⁵ y el tiempo que se dilata enormemente (“Le temps n'a pas de fin, comme le cours du fleuve”, O216), los mitos y el misterio que encierra un país y una cultura desconocidos, el descubrimiento del *Do*, que conlleva, en un itinerario iniciático, a la manifestación de otra identidad:

L'air résonnait de ces noms que l'on répétait à voix basse, une litanie, comme si en les disant il pouvait saisir leur secret, la raison même du mouvement du naire avançant sur la mer en écartant son sillage (O31)

Il y avait le soleil et la mer. Le *Srabaya* semblait immobile sur la mer infiniment plate, immobile comme un château d'acier contre le ciel presque blanc, vide de oiseaux, tandis que le soleil plongeait vers l'horizon.

Immuable comme le ciel. Il y avait des jours et des jours, avec seulement cette mer dure, l'air qui bugeait à la vitesse du naire, le cheminement du soleil sur les plaques de tôle, un regard qui appuyait sur le front, sur la poitrine, qui était au fond du corps (O324).

Émile errante (1992) forma un díptico con la novela anterior (L. Cantón Rodríguez, 1999), basada también en datos autobiográficos, la novela arranca con la ocupación alemana durante la cual Le Clézio tuvo que refugiarse con su madre:

⁵ “L'eau est la matière propre à Le Clézio, puisqu'elle est liée à ce voyage durant lequel il a dû lui être réélé, consciemment ou inconsciemment, l'image de l'attachement maternel contenue dans la contemplation de la mer. La lecture d'*Oitsha* nous fait comprendre que l'image de l'eau permet à l'auteur de réinventer et de réécrire toutes les sensations de ce premier voyage qu'il considère comme le seul qu'il ait jamais fait” (Nen, 2004:29).

Introducción

J'étais précédemment la nationalité du père de J. M. G. Le Clézio et la conséquence de celle-ci pour sa femme. Anglaise réfugiée à Nice parce qu'elle ne pouvait pas vivre dans la France occupée, elle finit par devoir se cacher dans l'arrière-pays niçois: *«Dire de et nous avons dû quitter très vite Nice lorsque les Allemands sont venus prendre la place des Italiens. Nous nous sommes alors réfugiés dans la montagne, à Beuil, non loin d'ailleurs du ghetto juif de Saint-Martin-Vésubie»* (G. de Cortanze, 1999: 25).

Es en este espacio, "*Saint-Martin-Vésubie, été 1943*" (EE, 15) donde arranca la ficción, que se encarna en la protagonista femenina *Elie*, niña de trece años, que se convertirá en Esther a lo largo de la historia; vuelve a *Nina* en 1982 (tras 39 años de "errancia"): "*Nice, été 1982, Hiel de la Slitude*" (EE, 319), transformada por las continuas huídas y viajes, el sufrimiento, la experiencia de la guerra y la muerte. En la tierra prometida encuentra a su alma gemela, *Njma*, *hab*, por tanto, "enemiga", sin embargo, se consideran hermanas, dos es trellas errantes. La cita que precede al texto explica el título del libro: "Estrella errante / Amor pasajero / Sigue tu camino / Por mares y tierras / Quitá tus cadenas (*Enson péruienne*)" (EE, 11) y se adapta al contenido del libro. *Elie* descubre, desde su niñez, lo que significa ser judío en tiempo de guerra: el miedo, la humillación, la huída a través de las montañas, la muerte de su padre. Terminada la guerra, *Elie* viaja con su madre a *Israel*, su tierra prometida. *Ardo* del barco descubre la fuerza de la oración, de la religión; al igual que *Le Archur d'or*, la iniciación y la transformación interior de los personajes comienzan con la travesía por mar, hacia su paraíso imaginado y soñado:

Je pensais à la mer qu'il faudrait traverser. La terre sans eau commencerait de l'autre côté. Je lisait à nouveau, puis il traduisait:

«Elui, le plus grand des êtres, il donna non la terre, et à l'eau qui bougeait il donna non MIMIM, l'eau sans fin, la terre. Eil it, lui, le plus grand des êtres, que cela était bien»

[...] Chaque parole entre en moi pour biser quelque chose. La religion est ainsi. Elle bise des choses en nous, des choses qui empêchaient cette voix de circuler [...] Maintenant, je n'ai plus envie de m'enfuir, de courir dehors au soleil pour aller voir la mer. Ce que dit le livre a beaucoup plus d'importance que ce qu'il y a au dehors. (EE, 183-184)

Sin embargo, lo que descubre en *Israel* es de nuevo la guerra, los campos de refugiados. En un camino en el que los *Palestinos* huyen hacia los campos de refugiados, tiene lugar un encuentro único con *Njma*; se trata de un intercambio de miradas y nombres, y nunca se volverá a ver, sin embargo, este encuentro marcará profundamente a las dos, la *Judía* y la *Palestina*:

Mais Esther ne parvenait pas à effacer de son esprit le visage de *Njma*, son regard, sa main posée sur son tas, la lenteur solennelle de ses gestes tandis qu'elle tendait le cahier où elle avait marqué son nom. Elle ne pouvait pas oublier les visages des

Introducción

femmes, leur regard détourné, la peur dans les yeux des enfants, ni ce silence qui pesait sur la terre, dans l'ombre des ravins, autour de la fontaine (EE, 212).

Njma, a su vez, cuenta su historia (“*Œuvres de Nur Issa* 198”, EE, 217), en el cuaderno en el que Esther escribió su nombre; hemos de volver a evocar la función de la escritura puesta de relieve anteriormente en *Œuvres* :

Dur cela Sadi ou Tlib le Bidaïy celui qui fut plus tard mon mari [...] m'aurait demandé de décrire tout ce que nous endurons ici, au camp de Nur Chams, afin que cela se sache, et que nul n'ose l'oublier [...] Et pour elle aussi j'ai écrit, pour celle qui a marqué son nom en haut du cahier [...] 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 (EE, 227-228).

Es la memoria de Njma lo que queda reflejado en estas páginas, no sólo la penuria del campo de concentración, también los mitos y leyendas (microrelatos) que le cuenta su tía Amma (cuyo nombre y función son idénticos a la tía de Lalla en *Desert*): “Amma commençait à raconter une histoire de Dan” (EE, 233); las historias tienen el poder de transformar la voz, el rostro, incluso los ojos ciegos de Amma Hriya, la magia de hacer olvidar el horror: “J'oubliais que j'étais, où j'étais, j'oubliais les trois puits à sec, les braques misérables [...]” (EE, 235), historias que explican también el exilio al que su pueblo está sometido: “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 avions perdu lorsque la colère des génies nous avait frappés” (EE, 238).

Mientras tanto, Esther, durante su permanencia en Israel con su madre, conoce a una italiana (Dra), personaje que contribuye a crear un juego intertextual de citas y alusiones, cuyo significado, creemos, es figurar un descenso a los infiernos, la guerra y el sufrimiento:

[...] elle disait des poèmes à haute voix. C'étaient des poèmes qui lui ressemblaient, des poèmes éphémères et tragiques, qu'elle traduisait pour Esther, des exclamations, des appels. Elle disait des poèmes de García Lorca, de Maïakovski. Elle disait des vers en italien, des passages de Dante et de Petrarque, des morceaux de Proust, *Viendra la mort et elle aura tes yeux* [...] Esther voulait que tout reste plein, qu'il n'y ait pas de place pour le vide de la mémoire. Elle avait recopié les poèmes de Hymen Noman Malik dans son cahier noir, le même cahier que celui où Njma avait écrit son nom, sur la route de l'exil (EE, 295).

Introducción

Este descenso a los infiernos imaginario desemboca en un renacer que se efectúa mediante una fiesta sagrada, en la que se rememora el momento inicial de la creación según las creencias de Esther:

I y a eu la fête des Lumières. Tous l'attendaient. C'était la première fois, comme si tout allait être nouveau, comme si tout allait recommencer. Esther se souvenait, son père disait cela, qu'il fallait tout recommencer depuis le commencement. La terre dévastée, les ruines, les prisons [...] tout était lavé par [...] le feu nouveau, comme une naissance. Esther se souvenait aussi des mots du Livre du Commencement, quand au troisième jour les étoiles s'étaient allumées [...] (EE, 297) .

Este renacer se refuerza con el hijo que Esther concibe en la tierra de Israel, “L'enfant du soleil” (EE, 285) que da título al capítulo, asociado a la luz del sol mediante metáforas: “Et en elle, il y avait ce soleil, ce point blanc et rouge, dont elle ne savait pas le nom” (EE, 300) que representa la esperanza y la felicidad para Esther, junto con el recuerdo imborrable de Njma, desde Israel a Montréal y de allí a Na; es significativo que el momento del nacimiento del niño sea el alba, el día que nace, el momento de la creación, momento en el que Esther confunde la realidad con la ficción, en que aparece, una vez más, la travesía marítima y el balanceo de las olas en una bella imagen acuática materna:

Je sais que mon fils naîtrait au lever du soleil, il était son enfant, il aurait sa force, et la force de ma terre, la force et la beauté de la mer que j'aime. C'était encore la traversée du port d'Iron vers Eretz Israël, et en fermant les yeux je sentais le balancement doux des vagues, je voyais l'étendue très lisse de la mer d'azul, quand l'étrave du bateau s'approchait du rivage [...] Et puis le bébé a commencé à naître, et les vagues me portaient jusqu'à la plage où je m'étais endormie (EE, 315) .

En el mismo año Le Clézio publica un librito, *Pana*, que será adaptado para el teatro, en español y estrenado en México por Georges Lavaudaut. Se trata de un relato a dos voces de la destrucción llevada a cabo por los hombres de un lugar mágico, el refugio secreto de las ballenas. Está basado en un momento de la vida de su abuelo. “Pana” es el grito que lanza el vigía de los cazadores de ballenas cuando ista una manada. Es el grito que John de Nhtuckt oyó por primera vez, a los dieciocho años, una mañana de enero de 1865, en el *Léonore* capitaneado por Charles Melville Sammon en las tibia aguas de México. Aella mañana, el capitán y sus hombres descubrieron el lugar secreto en el que, desde hace siglos, las ballenas acudían para tener a sus crías, destruyendo así un lugar mágico, un lugar de los orígenes y convirtiéndolo en un lugar de masacre. Así más tarde, aquellos acontecimientos serán recordados por John de Nhtuckt (“Ce lieu jadis si beau, si pur, tel que devait être le monde à son début, avant la création de l'homme, était devenu le endroit du carnage” (R, 4), y Charles Melville Sammon (“Nous étions

Introducción

les premiers. Si nous n'étions pas venus, est-ce que d'autres n'auraient pas trouvé finalement l'entrée vers ce paradis, le passage vers la lagune où les baleines venaient au monde? Comment peut-on détruire un secret?», p. 5).

En 1993 Le Clézio vuelve al escenario mejicano para presentarnos la historia de los pintores **Diego Rivera**, “le peintre qui exaltera la révolution” (p. 17) y **Fida Kholo**. Es una “histoire d'amour entre un éléphant et une colombe [...] l'histoire d'un couple exceptionnel qui allait bouleverser la peinture mexicaine et une totalement l'aventure de la modernité” (p. 100) en palabras del padre de **Fida**: el gigante **Diego** por su físico y su obra pictórica-y la pequeña **Fida**, al servicio de la vida de **Diego** y de la causa comunista que ambos comparten. A través de los catorce capítulos que componen el texto, conocemos las vicisitudes de la pareja, con la fama de **Diego** y sus infidelidades, la enfermedad y esterilidad de **Fida**, que marcan su obra y su existencia. Le Clézio describe aquí

Le Mexique de **Diego** et **Fida**. Ici mille bouleversements la création, l'invention, la nouveauté. Aucune ville sans doute n'aura été aussi révolutionnaire, synonyme de phare pour les peuples opprimés de l'Amérique. Lieu aussi important, durant cette décennie 1920-30, aussi fertile pour l'art et pour les idées que le furent Londres au temps de Dickens, ou Paris à la belle époque de Montparnasse (p. 18).

La revolución mejicana “qui fut la mère de toutes les révolutions populaires” (p. 18) volverá ser evocada en la novela *Revolutions* (2004). El *Reincarné* y la fascinación que ejerce sobre Le Clézio no han terminado; *Diego et Fida* no es una novela aunque “malgré la nouveauté de forme qu'il représente dans l'œuvre de Le Clézio, est bien dans le droit fil de ses livres précédents” (P. Maury, 1993: 93).

Como tampoco acaba el sueño mauriciano y la búsqueda de sus orígenes, es la historia de *La Quarantaine* (1995). El viaje a la isla Mauricio, una tierra prometida para los distintos personajes que forman parte de esta compleja trama, viaje interrumpido en la isla Rade por motivo de cuarentena (de ahí el título) es ocasión para el encuentro con el **Go**, encarnado en los inmigrantes **Indios**, y el encuentro con la cultura y la mitología **Indígena** antepasado mítico esta vez rechaza sus orígenes legendarios y su cultura occidental para unirse a una **blanca India** que le inicia en su mitología, encontrando así en el fondo de sí mismo su verdadera identidad y desapareciendo para siempre. Es el descendiente de aquel el que habla esta aventura, a sus cuarenta años de edad (*La Quarantaine*), realizando a su vez el viaje, en busca de alguna huella dejada por el legendario **Léon le D'eparu**, identificándose con él, construyendo su mito personal mediante las numerosas alusiones a **Rubud**, fruto de un encuentro fortuito de su abuelo con el poeta

Introducción

maldito. El viaje no es sólo el itinerario de los personajes hacia la isla Mauricio y los azares y vicisitudes de éste; es igualmente un recorrido por una riquísima red intertextual (citas, alusiones, mitos, referencias literarias) a la que el lector ha de estar muy atento, y que, de forma somera, contrapone los dos mundos: Occidente y África.

Poisson d'or (1997) quiere situar la historia entre el norte de África y Francia. La protagonista, Laila (que recuerda a Lalla), narra su aventura: fue robada, maltratada y vendida, casi sorda, a Lalla Sana; a la muerte de ésta, Laila debe afrontar la vida, y su sueño de viajar desde Melilla a Málaga, y de ahí a Francia, con la ilusión de cambiar de vida. Laila es éste “poisson d'or”, bella expresión que proviene del proverbio nahuatl que el autor traduce así: “Un poisson, petit poisson d'or, prends /ten garde à toi! Car il y a tant de lassos /et de filets tendus pour toi dans ce /monde” (P10); Laila llega a París, en donde “Je voulais continuer à glisser entre les gens, entre les choses, comme un poisson qui remonte un torrent” (P107). Entre otras experiencias (enfermedad, drogas) conoce a un chico africano, Hm, que le inicia en sus creencias, tras la visita a un museo africano: “ce qui disait me faisait frissonner, c'était profond comme une érité. Nus avons marché encore dans le musée, devant des bucliers, des tamburs, des fétiches [...] comme si tout cela avait été déposé là par un naufrage, quand les eaux du fleuve inconnu s'étaient retirées” (P13435). El abuelo de éste encarna la figura religiosa -que recuerda a Ma el Hine, rodeado de una “auréole” (P136), la inicia en sus creencias, el gran río sagrado Senegal, el Corá, y evoca la colonización francesa; al despedirse, “c'était comme s'il me donnait sa bénédiction” (P138). Vale el motivo del naufragio: los gitanos son “pare ils à des naufragés sur une île” (P138). Hm representa un viaje al origen: “Et toujours il disait des choses très belles, comme si elles venaient du fond du temps et qu'il les avait retrouvées intactes dans sa mémoire” (P14). Se produce, pues, el encuentro con el Océano, no el Occidental el parisino; sino los indigentes, “les cafards” (P14), lo que representa la iniciación a las leyendas africanas, la música de los tambores o la danza de Snone, una chica de Hí, es lo que producen el sueño de éxodo de Laila, que no sabe quién es, en busca de su identidad, como los otros personajes con quienes se relaciona “je ne savais pas qui j'étais ni d'où je venais, ç'on m'avait vendue, une nuit, avec mes bucles d'oreilles qui représentaient le premier croissant de la lune” (P14).

Elle [Snone] avait une voix grave, ébano, te, chaude, qui entraînait jusqu'au fond de moi, jusque dans mon ventre. Elle chanta tout en créole, avec des mots africains, elle

Introducción

chantait le voyage de retour, à travers la mer, que font les gens de l'île quand ils sont morts (P14).

Es lo que le hace olvidar el daño que le han hecho, el mal sufrido; la música de Snone le ha trasladado al río Snegal, el sueño de Hm y de El HJ: “I rôt tout haut du grand fleuve qui coule si lentement à travers le désert, où la lumière resplendit jusque dans la nuit”, “comme s'il glissait encore sur une longue pirogue” (P16); la muerte de El HJ sugiere ese último viaje, esa travesía: “comme s'il s'apprêtait à partir en voyage” (P170). La Ia encuentra su verdadera identidad con ellos; se convierte en hermana de Hm, es Marima, la hija que perdió El HJ (P171); su verdadera “errance” comienza ahora, una vez que Lafa ha perdido a todos los que la rodean. Lafa deambula por Na, vuela a Arís, y de ahí se marcha a América. Sin embargo, logrará cumplir su sueño y volver al sur africano, llevando en su vientre un bebé, como Lalla, donde encuentra el lugar en el que nació y fue robada. Es el final del viaje: ha encontrado su origen: “Je suis de retour, avec un autre nom, un autre visage [...] Snone, qui en savait quelque chose, disait toujours qu'il n'y a pas de hasard” (P24):

Je n'ai pas besoin d'aller plus loin. Maintenant, je sais que je suis enfin arrivée au but de mon voyage. C'est ici, nulle part ailleurs. La rue branche comme le sel, les murs immobiles, le cri du corbeau. C'est ici que j'ai été volée, il y a quinze ans, il y a une éternité, par quelqu'un du clan Kioui ga, un ennemi de mon clan des Hal, pour une histoire d'eau, une histoire de puits, une vengeance. Quand tu touches la mer, tu touches à l'autre rive. Ici, en posant ma main sur la poussière du désert, je touche la terre où je suis née, je touche la main de ma mère [...] Comme mon illustre ancêtre (encore un) Hal, l'esclavé que le Prophète a libéré et lancé dans le monde, je suis enfin sortie de l'âge de la famille, et j'entre dans celui de l'amour (P23).

En 1997 Le Clézio publica dos libros de viaje, el primero, un ensayo basado en su experiencia con los indios Embra de Namá titulado *La fête chantée*, el segundo, publicado conjuntamente con su mujer, Jemia, es el relato del viaje realizado al desierto africano, en busca de las raíces de Jemia. En el primero, narra su experiencia:

Il y a une vingtaine d'années, entre 1970 et 1974 j'ai eu la chance de partager la vie d'un peuple amérindien, les Embra, et leurs cousins germains, les Minanas, dans la province du Diên au Namá expérience qui a changé toute ma vie, mes idées sur le monde et sur l'art, ma façon d'être avec les autres, de marcher, de manger, d'aimer, de dormir, et jusqu'à mes rêves (E, 9).

Introducción

“C'est un sentiment que je puis aujourd'hui exprimer avec des mots” (E, 15), ensayo (dividido en 16 breves capítulos en los que aborda diferentes temas) que explica sus obras anteriores consagradas a este espacio geográfico; “El”, “la fête chantée”, es un ritual ancestral de curación, cuya “raison d'être n'était pas seulement curative, mais aussi la recherche d'un équilibre perdu, d'une unité universelle” (E, 2223). Los tres libros indios que narran la historia, el génesis de los pueblos de Méjico, “qui correspondent aux trois grands règnes préhispaniques: Mexico-Tlinochtitlan et le *Codex Florentinus*, le royaume des Tlinochecha du Michoacan et la *Relation de Michacan*, les Mayas Iza du Yucatan et les *Populations du Kamblam*” (E, 2236), y la guerra de doscientos años de los indios contra los europeos que acabó con las ciudades (*Trois îles saintes*); los *Lives du Kamblam* representaron la fuerza para aquellos pueblos sometidos, y lo que Le Clézio aprende de ellos es un concepto cíclico del tiempo que encontramos en su obra:

Les *Lives du Kamblam* [...] nous parlent de ce besoin de se relier à un autre concept du temps, à une autre idée de l'univers. Ces livres retrouvent l'origine du calendrier astronomique, fondé sur l'idée d'un temps cyclique et récurrent, où chaque phénomène s'enchaînait au suivant selon un système complexe d'engrenages tournant à des vitesses différentes. Les rites, les mythes, l'art et jusqu'aux gestes de la vie quotidienne, tout exprimait cette relation et cette interdépendance des rythmes du temps (E, 34).

Pour les anciens Tlinochecha du Michoacan, l'histoire était aussi un éternel recommencement, et c'est pourquoi chaque année le prêtre Tamuti devait raconter au peuple rassemblé dans la cour du palais l'histoire de leurs ancêtres, les mythes de leurs héros et le règne de leurs dieux (E, 36).

Le Clézio consigue dar a estos libros el carácter sagrado y mítico; así, *La Relation de Michacan* es descrita como:

Une épopée: comme l'aventure des Argonautes, c'est d'un voyage initiatique que parle la *Relation de Michacan*. Ce voyage, c'est la première arrivée des héros purepecha sur ces terres, leur reconnaissance du domaine des dieux: Comment les ancêtres du Cazonci commencèrent à peupler. (E, 3).

Se trata de pueblos errantes, nómadas, que buscan desde hace siglos la tierra en la que se han de asentar; el lugar encontrado es como el bosque frondoso y lleno de misterio de la leyenda del rey Auero (E, 3), bosque “qui éoq le ombre du commencement du monde” (E, 3), espacio sagrado, “en ce lieu, et en nul autre, était la porte du ciel, par où descendent et montent les dieux” (E, 3). Es el lugar y el instante más importante de la civilización de los Tlinochecha, ya que es el momento y lugar de la creación de un imperio diuino; a partir de ahí, encaja su historia, con los héroes legendarios y “l'âge d'or” (E, 3) de Michoacan, guerras, “errances”

Introducción

que toman la forma de peregrinaciones, costumbres canibalismo, etc. La *Relation*, para Le Clézio, es un documento precioso sobre los mitos de aquellos pueblos que convivían con los dioses, hasta que los Europeos conquistaron sus tierras y los sometieron, buscando el oro, que, para ellos, era una sustancia que los unía a los dioses:

Le Nouveau Monde, au moment de sa découverte par les marins espagnols et portugais, est le lieu privilégié du mythe [...] Le pouvoir du mythe ne réside pas nécessairement dans l'absurde. En au contraire, le mythe se fonde sur la logique, sur une architecture du langage et des images, sur un concept particulier du temps et de l'espace. Ces peuples [...] vivent [...] dans une cohérence et une harmonie comparables, selon les récits laissés par les témoins des derniers instants du monde précolombien, à celles des Grecs et des Romains de l'Antiquité (E, 171472).

Gens des nuages es un libro de viaje, del viaje que realiza el matrimonio Le Clézio hacia los orígenes de Jemia, libro que Le Clézio define en el prólogo como “le compte rendu d'un retour aux origines, vers la vallée de la Sguia el Hmra, la Rée Ruge, où la famille de Jemia est venue” (GN11). Este sueño de viajar al desierto nació *Desert*, alrededor de la figura de Ma el Hine (GN12), figura legendaria que es pariente por alianza de la madre de Jemia; se trata de un “lieu de mythe” (GN13):

Nous voulions entendre résonner les noms que la mère de Jemia lui avait appris, comme une légende ancienne, et qui prennent maintenant un sens différent, un sens vivant: les femmes heues; l'assemblée du vendredi, qui avait donné son nom à Jemia; les tribus chorfa (descendantes du Prophète); les Hael Jmal, le peuple du chameau; les Hael Mouzna, les Gens des nuages, à la poursuite de la pluie (GN16).

El libro, estructurado según el itinerario realizado por los viajeros, consigue hacer un todo coherente entre la descripción del paisaje y sus gentes, el pasado histórico que atañe a Jemia, y las leyendas y milagros relatados por el pariente de Jemia, el Bahim Slem. Para Le Clézio, el verdadero viaje es el que se realiza en busca del origen:

Voyager, voyager, c'est ce que cela fait? Depuis que le échange a ensanglanté ses pieds sur ces pierres, le monde a changé, il s'est buffi d'orgueil. Partout les routes violent les solitudes, en Amazonie, en Sibérie, à travers les forêts du Grand Nord ou dans les sables du Théré.
Mais revenir sur ses pas, comprendre ce qui vous a manqué, ce à quoi vous avez manqué. Trouver la face ancienne, le regard profond et doux qui attache l'enfant à sa mère, à un pays, à une vallée (GN3637).

Introducción

Espacio primordial, “un lieu d'éternelle naissance” (GN5), “la Sguia el hñra est ben la source de l'histoire, pour ainsi dire contemporaine des origines. D'êtes pas làce que nous sommes venus chercher: le signe de l'origine?” (GN 5), descubrir otra dimensión diferente, en la que el pasado y el presente se superponen, “comme àtravers les mots d'un mythe peut apparaître la écrité” (GN 9).

En 1999 publica un libro compuesto por dos relatos independientes, *Hard suiv de Agoli Mala*. *Hard* narra la historia de un barco, el *Azar*, pilotado por Juan Moguer, un famoso cineasta catalán que viaja en busca de escenarios para rodar sus películas. Como Alexis, Nissima se siente atraída por el deseo de embarcar a bordo del *Azar* huyendo de su pasado: un padre que las abandonó a su madre y a ella. Se embarca como polizón, consiguiendo después la amistad de Moguer y viajando hasta las Antillas y las costas de América central en busca de escenarios para una película que finalmente no rodará. Nissima descubre el mar, espacio mágico capaz de borrar el recuerdo de un pasado cargado de sufrimiento:

C'était un instant magique, d'une beauté surnaturelle. Jamais elle n'aurait imaginé rien de tel. Le silence, la mer lisse et grise, le ciel teinté de rose au crépuscule et le mouvement lent du *Azar* qui planait sur ses immenses vagues, elle avait l'impression que plus rien n'existait au monde (NI, 5).

Si embargo, la aventura tiene que acabar: Nissima ve a Fancia, Moguer, cada vez más corrupto, pierde de todo, abandonado por sus amigos, traicionado por la familia de su exmujer, se encierra en su barco, “car le *Azar* était son propre corps et son esprit, et ils périraient forcément ensemble” (NI, 186):

Putre qu'il avait cherché cela toute sa vie, sans le savoir, la fortune, la chance, le hasard [...] il n'aurait eu de cesse de retrouver cette chance, le nom magnifique et magique qu'il avait donné à son bateau, son nom d'aventure et de hasard (NI, 187).

Nissima asiste a la muerte de Moguer, al mismo tiempo que a la destrucción del barco que él mismo había dejado preparado. El *Azar* reúne dos historias paralelas, dos personajes que son un ejemplo de la “errance” de los protagonistas leclezianos.

El relato titulado *Agoli Mala*, nombre anunciado ya en *La Quarantaine*: “Sryaxti mà dit que je ressemblais à Agoli Mala, le bndit qui coupait les doigts des gens dans la forêt et que Buddha a guéri de sa folie” (Q27328), proviene de una leyenda hindú del siglo V antes de nuestra era, como explica antes de comenzar el relato, y añade:

Introducción

Que deux mille cinquents ans plus tard, dans la forêt du Dién, un événement semblable se produisit, dont je fus partiellement témoin. C'est pourquoi j'ai donné à ce récit le nom d'Agoli Mala, en souvenir de l'homme que le Buddha avait sauvé (MI, 217).

Narra las aventuras de un joven Indio, Bito, cuyos padres murieron cuando él era niño; recogido y educado por un pastor bautista que le lleva a Namá Bito se escapa al Dién; allí conoce a Ma, de la que se enamora, pero cuyas apariciones son breves y efímeras (como Oma para Alexis); sueña con adentrarse en el bosque (Les Escas), en un lugar de leyendas en el que los hombres no se atreven a ir; como Manana en *Le Archer d'or*, se trata de un lugar misterioso y casi mágico:

[...] les arbres: immenses, étendant leur feuillage sombre sur la allée, fermant les sentiers, comme s'ils gardaient un monde de magie et de mystère. Ici, au cœur de la forêt, vivent les oiseaux, les singes hurleurs et les troupes de porcs sauvages qui connaissent, à ce que disaient les Indiens, l'entrée du monde du dessous. En haut de l'étroite gorge qui sinuait vers la montagne, vivait un dieu inconnu, maître de la nuit et des orages, et dont la demeure était gardée par l'effigie de l'oiseau *hocco*. Ceux qui voulaient s'en approcher se perdaient dans les nuages noirs, et le torrent tout à coup gonflé emportait leur corps. Mais peut-être que là était l'entrée du paradis terrestre dont parlaient les lions du pasteur Gimson, cet endroit où il n'y avait ni bien ni mal, et où les animaux savaient parler le langage des hommes (MI, 232).

Personaje marginal, porque es un indio, sus aventuras le llevarán a aliarse con contrabandistas de droga, será encarcelado y escapará; terminará asesinando a los contrabandistas y cortando un dedo a cada uno, que colgó en un collar refugiándose en el bosque legendario, “Ici, c'était un autre monde, le monde d'avant le mal, quand les animaux savaient parler” (MI, 278). Se crea creando alrededor de la figura de Bito, una leyenda sobre un hombre salvaje que asesinó él sólo a un grupo de hombres, y que intenta reunir una tropa de “*ciarrones*” (MI, 269) para atacar al pueblo; finalmente el sargento Torre, un hombre corrupto que ha intentado varias veces encerrar y matar a Bito, consigue que éste deje el bosque para terminar matándolo.

Volvía a aparecer una colección de siete relatos cortos, titulada *Cœur brisé et autres romances* (2000), en la que personajes errantes, en busca de su identidad y su destino vuelven a recorrer las páginas de estos “romances”, situados en México (como el primero de ellos, y que da título al volumen, CB9), Benos Aires (*Etel de la solitude*, CB97), o el viaje de Tige a Marsella realizado por *Klim* (CB 117). Uno de ellos evoca una vez más la historia de la familia de Le Clézio en la isla

Introducción

Mauricio (*Trois aventuriers*, CBI05). Ace nace en Mauricio, en la ruina de sus padres, sus hermanos parten a Londres o París para estudiar, se casan; ella sabe que nunca se irá de la isla, a pesar de su sueño de ir a Francia. La descripción que realiza de ella recuerda a Laure (*Le Cercleur d'or*) o a Anne (*La Quarantaine*), incluso la tía Catherine (*Évolutions*):

Dur tous, Ace est devenue l'image qu'elle voulait donner d'elle-même, cette femme grande et mince, au visage énergique, au regard sombre et scrutateur, toujours nue de façon austère, et qui savait décocher des traits contre ses contemporains, ces hommes et ces femmes dérisoires dans leur faiblesse et dans leur quête du bonheur (CBI14).

Este personaje que aparece en repetidas ocasiones corresponde a la realidad en la biografía de Le Clézio, la realidad de un personaje que obsesiona al escritor, muy unida a la memoria y a los orígenes, según recogemos en una de las entrevistas concedidas a G. de Cortanze:

« Pendant plus de quarante ans, cette jeune fille dans s'est frôlée au monde. L'œil intérieur l'avait brisée. Elle avait refusé de quitter Maurice et y avait mené une vie très élitocro, complètement frivole, sans pouvoir se vrier, car sans dot, affublée, il est vrai, d'un fort caractère. Les propriétaires taires successifs avaient essayé de la faire revenir. Elle avait toujours refusé » (1999: 180).

La novela titulada *Évolutions*, publicada recientemente (2003), cuyo título es verdaderamente evocador si tenemos en cuenta el sentido de la palabra “mouvement en courbe fermée” según el diccionario *Le Petit Robert*, retoma el tema mauriciano, esta vez encarnado en el personaje llamado Jean Marro (Jean M. G.); grueso volumen de 5 páginas en las que vemos a encontrar la mítica casa perdida: *Bzilis* está (“*Bzilis* était par ailleurs à un bateau [...] on était au milieu de la mer”, R113; “la *Bzilis*, le navigateur sur lequel le premier des Marro est venu à l'île de France”, R114) y la leyenda, transmitida por la tía Catherine (“Catherine est la mémoire des Marro”, R 113), casi ciega y a punto de morir. El otro protagonista es Jean Eudes Marro, que, en el siglo XIX dejó la Francia revolucionaria para instalarse con su familia en la isla Mauricio. Las historias de Jean y Jean Eudes corren paralelas a lo largo del texto, la del segundo en forma de “journal” (que ya apareció citado en *Le Livre des fuites*). Es el escenario de varias revueltas, revoluciones y guerras (la guerra de Argier, la independencia mauriciano (R07), la revolución de Tlatelolco, que Jean vive en México (R45) y que corre paralela con la revuelta estudiantil francesa (R45), en el tiempo del antepasado, la toma de la isla por parte de los ingleses, que termina con la libertad (R21), la revuelta de los “marrons” en 1822 (R3) y la leyenda de Asistatane y la

Introducción

evolución de los seguidores de éste hasta conseguir la ablición de la esclaitud. Como el mismo Le Clézio explica al final del volumen (en contraportada):

Ce n'est pas le paradis qui est perdu, c'est le temps avec ses révolutions. Ne, dans les années cinquante et soixante, était l'endroit où rendre un culte intérieur et un peu désespéré à Maurice de mes ancêtres. La réalité semblait ne cesser de se transformer, des populations très pauvres, venues de tous les coins de l'Europe et de l'Asie, des Russes, des Italiens, des Grecs, des émigrés africains, et les premiers rapatriés fuyant la guerre d'Algérie, se croisaient chaque jour, et quelque chose de la fabrication de la pensée classique, c'est-à-dire de la philosophie, y était encore perceptible [...] L'exil, la recherche d'une terre, font partie de ce qui m'a été donné premièrement. Mais toujours semble [...] qu'un romancier doit être porté à écrire sur les premières années de sa vie, où le principal lui a été donné.

Quizá con esta novela Le Clézio consigue “fermer la boucle” (J.L. Ezine, 19954): la figura en espiral se refuerza, es esta vez, con las distintas revoluciones que tienen lugar en la Historia, a la vez que consigue unificar, en el mismo volumen, las historias que tejen su genealogía, dejando constancia de la repetición de la Historia - y de las pequeñas historias-y su devenir cíclico.

En 2004 publica una biografía de su padre titulada *L'Africain*, que arroja luces sobre su propia biografía, sobre su itinerario personal y literario:

J'ai longtemps rêvé que ma mère était noire. Je m'étais inventé une histoire, un passé, pour fuir la réalité à mon retour d'Afrique, dans ce pays, dans cette ville où je ne connaissais personne, où j'étais devenu un étranger. Mais j'ai découvert, lorsque mon père, âgé de la retraite, est revenu avec nous en France, que c'était lui l'Africain. Cela a été difficile à admettre. Mais j'ai fallu retourner en arrière, recommencer, essayer de comprendre (A7).

Estas palabras nos permiten comprender el itinerario de su creación literaria; su ida y su obra están íntimamente ligadas; la espiral que dibuja su producción tiene su razón de ser en esta búsqueda que realimenta hacia atrás en el tiempo, en este intento de “retourner en arrière, recommencer, e essayer de comprendre”. La búsqueda de la identidad para un escritor que se siente en exilio le llevará a la recreación de los mitos y, en ese intento, a reproducir la estructura del mito del retorno al origen.

*

En los mismos años que la temática velada una y otra vez, en espiral, ello corresponde a su proyecto de escritura, tal y como le confía a J. L. Ezine en *Aleurs* :

J'ai un peu l'impression que l'écriture suit un chemin circulaire. Je suis sur cette roue qui tourne et, en se dirigeant vers sa fin, vers la fin de ce qu'il est en train de faire, il lui faut nécessairement retrouver ce qu'il avait commencé de façon à former un tout

Introducción

cohérent, et que lui-même puisse se sentir un être cohérent. Certains écrivains, d'ailleurs, arrivent à fermer la bouche le plus tôt que d'autres (1995:4).

Hemos querido poner de relieve, en este recorrido por la extensa obra de J. M. G. Le Clézio, que el viaje es un tema presente desde el comienzo hasta el final, y que los espacios recorridos forman el itinerario del propio autor; el viaje es así ocasión de lectura personal, de encuentro con el texto, en un amplio abanico desplegado por las innumerables referencias intertextuales que tejen una red riquísima de isotopías. La que más nos interesa es la isotopía que se refiere a la vuelta a los orígenes, a sus orígenes mauricianos. Para ello hemos elegido las dos obras del escritor que mejor lo representan: *Le Varcheur d'or* y *La quarantaine*, dos versiones de la historia familiar, dos formas distintas de construir un mito entorno a los orígenes mauricianos, lo que nos va a permitir hacer un análisis comparativo de ambas obras.

Nuestra hipótesis de partida es considerar estas dos novelas como un díptico que concierne a los orígenes mauricianos: dos ficciones (los otros están más próximos a la realidad) que construyen un mito en torno al paraíso perdido; dos ficciones porque dos son las explicaciones transmitidas por la familia sobre la pérdida del paraíso. Dos formas del retorno al origen, construidas narratológicamente en torno al tiempo, dos retornos que permiten figurar el mito tal y como lo concibe M. Eliade: “[le] *temps de l'origine* [...] est considéré un temps fort»justement parce qu'il a été en quelque sorte le réceptacle d'une *nouvelle création*” (1963: 8); el juego de Le Clézio con el tiempo cronológico responde a esta concepción:

Il s'agit de démarrer d'un instant précis, le plus proche du moment présent, et de parcourir le temps à rebours [...] pour arriver *ad originem*, lorsque la première existence, éclatant dans le monde, déclencha le temps, et rejoindre cet instant paradoxal au-delà duquel le temps n'existait pas [...] (*Ibid.*: 108).

I N D Í C E D E L T E X T O : *Le Chercheur d'or Y La Quarantine*

[...] ses voyages [...] ne font rien d'autre que de poursuivre toujours le même voyage ancestral (G. de Cortanze).

El escritor en exilio busca su propia identidad. El iaje está muy unido a la herencia del origen, de su propio origen; es un tema que vuelve una y otra vez, de forma obsesiva. Hay un nexo de unión entre su ida y su obra, si hemos de hablar de rasgos autobiográficos en ella, los hallamos en este sentimiento de exilio permanente: el escritor hace iajar a sus personajes al ritmo de sus propios iajes, en el seno de los cuales encontramos esta herencia de sí mismo. Su origen mauriciano y el paraíso perdido (la casa Eurék, fundada por el antepasado François Alexis, que dejó la huella del tiempo de la Revolución Francesa para crear su dominio en la isla Mauricio en el siglo XVIII se extienden a lo largo de su obra, y su análisis puede arrojar luces para hacer una lectura coherente de sus escritos.

Después vamos a centrar en este trabajo en dos novelas, buscando también la homogeneidad en el género, que presentan dos versiones de la historia familiar del escritor centradas en la figura de su abuelo mítico: *Le Chercheur d'or* y *La Quarantine*, dos ficciones que forman, recogiendo las palabras de Bhabha, “les deux volets d'un véritable cycle mauricien” (2000: 84). En efecto, las dos ficciones relatan sendos iajes por el Océano Índico, alrededor de las islas Mascareñas situadas junto a Madagascar y se centran en un mismo espacio: dos islas volcánicas, salazares, primitivas; en *Le Chercheur d'or*, Alexis intenta descubrir el tesoro escondido por un pirata en la isla Rodrigues, con el sueño de volver a Mauricio y recuperar el Edén perdido; en *La Quarantine*, Léon narra su metamorfosis en la isla Plate, en la que los pasajeros del barco que los conduce a Mauricio han de detenerse por cuarentena; en este caso, el sueño del paraíso perdido es rechazado y sustituido progresivamente por la identificación con el Otro. Las dos novelas ilustran dos versiones distintas de la historia que podrían corresponder a las dos explicaciones que circulan en la familia de Le Clézio sobre la realidad de los hechos¹.

¹“Dans cette famille mauricienne nombreuse, les uns seraient partis de leur plein gré, les autres auraient été chassés. Les premiers affichent un certain détachement, les seconds fournissent une version plus sombre de cette querelle intestine [...] Le Clézio défendit longtemps la thèse du bannissement, jusqu'à ce qu'un des membres ayant hérité de ce passé étrange lui assure qu'il n'en était rien, que cela avait été au contraire un choix, qu'il y avait eu une vente, que le marché s'était conclu par une belle somme d'argent, autrement dit, laissait supposer l'interlocuteur, c'était du côté du grand-père qu'aurait eu lieu si ce n'est les malversations du moins les erreurs...” (G. de Cortanze, 1999: 177-179).

En el itinerario de la obra de Le Clézio, este díptico elegido para conformar nuestro corpus objeto de estudio, abre nuevas perspectivas en el conjunto de su producción: *Le Chercheur d'or*, lo hemos visto, supone una fase nueva²: novela “autobiográfica”, es una ficción sobre la leyenda del antepasado buscador de oro, construida sobre una base importante de mitología Occidental. Sueca, de forma efímera, un encuentro con el Otro: Ouma, aunque sea ocasión de reivindicar derechos y denunciar una situación de injusticia social permitida en la isla Mauricio, el narrador permanece junto a Occidente, su mitología y sus figuras de piratas, corsarios, colonizadores, que son, así, exaltados.

La Quarantaine inicia una nueva visión en la producción le cleziana que enriquece la leyenda familiar, dejando poco a poco de lado las raíces occidentales y la leyenda del paraíso perdido, aquí se trata de un verdadero encuentro con el Otro hasta la completa identificación del protagonista; esta vez, el narrador exalta a los más desfavorecidos, a los inmigrantes hindios a través de una figura mucho más auténtica y “real” que Ouma: Sryanti, que inicia a Léon en la mitología hindú sus ritos y creencias, hasta que éste consiga una verdadera identidad. La figura de Rabud, el poeta maldito, sirve de filtro para unir a dos generaciones, los dos Léon, nieto y abuelo inspirado en un encuentro real del abuelo con el poeta-

En *La Quarantaine* la búsqueda de sentido está íntimamente unida a la aspiración hacia el Otro hasta llegar a rechazar sus propias raíces, en *Le Chercheur d'or* Alexis permanece siempre unido a Laure y a la figura materna. Sin embargo, esta búsqueda de los personajes de ambas novelas mantiene una fuerte relación con el espacio, y, fundamentalmente, con el tiempo de origen.

La presencia de una serie de elementos formales, narratológicos y temáticos comunes que a continuación pasamos a exponer nos inducen a considerar nuestro corpus como un díptico del origen mauriciano de Le Clézio, núcleo desde el que irradian referencias autobiográficas en sus escritos.

²Recordemos aquí las palabras de G. Deleuze: “Le Chercheur d'or, Le Clézio a trouvé, semblait, le mythe qui unifie son univers romanesque et lui fournit ses dimensions, sa place dans l'espace sans limites du monde où il situe; et son insertion dans la continuité du temps humain. La peur et la fuite devant les forces de destruction n'ont pas disparu, mais ont cédé le pas à la double exaltation de l'amour et de la beauté, signes de bonheur et de vie. Toute écriture orale alors, semblait aux caractères et codes secrets que cherchent à déchiffrer les “chercheurs d'or”, pose les jalons itinéraires humains, eux aussi secrets et incomplets, qui se succèdent sans se répéter. Manifestations de la destinée millénaire de l'humanité à la recherche de “langages” inconnus, ces voyageurs sont les témoins du persistant besoin humain d'affronter l'inconnu” (1990: 116).

L'écriture et le voyage sont indéfectiblement liés dans la poétique le clézienne: découverts dans le même mouvement, ils forment la définition du parcours de l'écrivain qui cherche à retrouver [...] ce qui a fondé son être. L'œuvre est à considérer comme un voyage à rebours vers le sentiment [mauricien] (Nen, 2004 20)³.

1. El sentimiento de exilio: el sueño mauriciano y la presencia de mitos.

Tanto en *Le Erchur d'or* como en *La Quarantaine*, la imagen del hombre en exilio que busca su tierra prometida reflejada en buena parte de su obra, se identifican plenamente con la propia búsqueda de orígenes de Le Clézio; la leyenda familiar, los orígenes mauricianos y el mito son inseparables. Por una parte, la pérdida de la propiedad familiar “Euréka” es un tema obsesivo que vuelve, en espiral ya lo hemos señalado-en su producción. Se trata de una vuelta cíclica a su historia y al interrogante sobre su propia identidad: Le Clézio es un exiliado que busca su tierra, como él mismo explica en *Voyage à Rodrigues*:

[...] c'est à cela que je dois être né au loin, d'avoir grandi séparé de mes racines, dans ce sentiment détraqué, d'appartenir à ce. Ainsi, au défi de mon lointain ancêtre François qui quitte la Bretagne et s'embarque sur le bick' *Épérance* pour fonder une nouvelle famille au bout du monde, répond, comme un écho d'admiration, le geste de refus de mon grand-père qui abandonne sa maison et retrouve avec sa descendance le chemin de l'étranger (Nen 1311).

Por otra parte, las dos novelas van más allá del origen mauriciano: las técnicas temporales, la temática y simbología que subyacen en este díptico esconden un intento de remontar al origen absoluto, de ahí la importancia capital que adquiere el mito. La casa mítica y mágica evocada en múltiples lugares de su obra-lo es porque se asimila el momento de su fundación a ese instante inicial de la Creación que define M. Eliade:

[...] toutes ces régions sauvages, incultes, etc. sont assimilées au Chaos; elles participent encore de la modalité indifférenciée, informe, d'avant la Création. C'est pourquoi, lorsqu'on prend possession d'un tel territoire, c'est à dire quand on commence à l'exploiter, on accomplit des rites qui répètent symboliquement l'acte de la Création (1969: 21).

³emplazamos el término “africain” utilizado por Nen por “mauricien”: este autor basa su análisis en el iaje a África de Le Clézio niño, el encuentro con un padre y un continente desconocidos, y la repercusión de esta experiencia en toda su obra. Nosotros queremos analizar la influencia mauriciano en el pensamiento y la obra de Le Clézio, sin contradecir, por ello, la tesis que defiende el citado autor.

hè è nouvelle»dure aec la constructi on de chaqe maison. Tute construction est un *commencent absolu* (Ibid.: 93).

Las estructuras míticas adquieren una significación particular en este díptico de los orígenes; en *Le Archur d'or*, los relatos del Génesis, del comienzo de la creación, acompañan la imaginación de Alexis; son bastante numerosos los ejemplos que desvelan la atracción por el origen: “ce que j'aime vraiment beaucoup, c'est l'histoire sainte [...] I me semble qu'un jour je saurai que voyageait dans ce grand naire, pour apercevoir Jonas au moment où il quitte le ventre de la baleine” (CH29), “Ce que Laure préfère, ce sont les commencements, la création de l'homme et de la femme [...]” (CH29), relatos en la voz recordada de la madre que se unen a los mitos que están en la base de esta novela, como la aventura de los Argonautas o la leyenda de Saint Brendan. Alexis emprende un viaje iniciático en busca del oro que es, en realidad, su propia identidad, la conquista de una edad de oro perdida, en un espacio paradisiaco, un jardín de Edén desaparecido para siempre, y comprende que sólo podrá encontrar lo que busca, como Jason, en el oro de la inmortalidad, en la constelación celeste. Este recorrido de Alexis, donde ya que emprende dos veces el mismo viaje, se termina en el mismo lugar, el “Ducan” soñado. La vuelta al lugar de partida ilustra la estructura circular de la novela, al mismo tiempo que el final anuncia otro viaje.

Esta ficción responde, como en eco, a una versión distinta de la historia familiar, de la casa y del paraíso perdido: en *La Quarantaine*, Léon, el protagonista, tiene como modelo, no ya el Argonauta de Jason, sino el *Beau ivre* de Rimbud. S Léon emprende el viaje a bordo del *Al* para recuperar el Edén perdido, poco a poco, durante la cuarentena en la isla Pate, encuentra su verdadera identidad, su pertenencia a un mundo y una cultura distintos, los de Sryanti, de origen misterioso, descendiente de Aanta, quien realizó la travesía por *La Yuma* el río sagrado de la India en busca también de una tierra prometida. Es “Léon le Dparu”, el que rechazó sus propios orígenes, el antepasado que el otro Léon el narrador quiere reencarnar.

2. El viaje hacia atrás.

La búsqueda de los orígenes en estos dos libros significa una lucha contra el tiempo cronológico; los narradores recurren a gigantescas *analepsis* (en terminología de G. Genette) que llevan a Alexis a su infancia, y a Léon a descubrir a la madre que no conoció, su verdadera búsqueda, puesto que “L'enfant est dans un temps mythique, paradisiaque” (M. Eliade, 1963: 97); lucha que lleva a los personajes a trasladarse hacia tiempos ancestrales; los héroes buscan instantes eternos, momentos de comunión con el universo propios de los relatos míticos y de las Cosmogonías que explican el principio

de la existencia, la génesis del mundo. Estos retrocesos en el tiempo figuran un iaje hacia atrás, al origen, en la conciencia y la memoria de los personajes. El iaje que se relata se carga de un fuerte contenido simbólico y mítico que, en una lectura atenta, a más allá de las técnicas temporales puestas en juego para desvelar una dimensión mucho más profunda, sagrada. Estos elementos comunes ilustran la metodología y el tipo de análisis que vamos a realizar, y que explicamos en el capítulo siguiente.

3. Relatos homodieéticos.

Respondiendo al propósito autobiográfico del escritor, a una elección explícita: “auraisje ré si longtemps décrire le roman du chercheur d'or le seul récit autobiographique que j'aie jamais eu envie décrire [...]” (R133), nos encontramos ante dos novelas eminentemente homodieéticas (en terminología de G. Genette): en *Le chercheur d'or*, la presencia de un doble narrador (Alexis personaje y Alexis narrador) y la distancia temporal creada por la narración ulterior contribuyen a la creación de un iaje simbólico; gracias al juego establecido por el “jenarrant” y el “jenarré” (Linolt, 1981: 232), el personaje puede contar su propia aventura, cooperando así a la práctica disolución de las barreras temporales existentes entre personaje y narrador; de esta manera, y por el uso constante del presente, el narrador consigue acercar y revivir aquel tiempo mítico de la infancia pasada en el “Boucan” al momento en el que, a los treinta y ocho años, el “jenarrant” rememora su propia vida. Este juego permite, por otro lado, mezclar la realidad de un itinerario realizado con la imaginación y los sueños de Alexis a bordo del *Zargo* mítico.

Esta elección explícita repercute igualmente en *La Quarantaine*, novela en la que el diario de un narrador homodieético, Léon, descendiente del abuelo legendario, finge ceder la voz a otro narrador, también homodieético, en el interior de la narración, creando la ilusión de un segundo relato, en el que “Léon le Dparu”, cuenta la cuarentena en la isla Pate que impidió la llegada a la isla Mauricio en el tiempo preisto. Pero esto es sólo una ilusión, ya que una lectura bastante atenta permite desvelar al primer narrador explicando el origen de los nombres que ha dado a los personajes, cuando interrumpe el relato de Léon le Dparu para insertar la supuesta aventura de la madre (Aanta) y abuela adoptiva (Giribla) de Sryaxti: “la femme [...] que j'appelle Giribla en souvenir de Rindranath Agore” (Q281); el recurso al intertexto y la intervención del “primer”- y único-narrador desvelan igualmente el carácter de ficción de la intriga. Sin embargo, al igual que en *Le chercheur d'or*, este aparente desdoblamiento consigue aniquilar las barreras cronológicas entre las generaciones y, así, la identificación de Léon con el tío abuelo legendario y

desaparecido, su propósito desde el comienzo de la novela: “Ainsi je suis devenu Léon Achambu, le Dparu” (24).

Defendemos así que se trata de la reescritura de un único libro, el de su vida, a través de la vuelta a los orígenes vehiculado por estas dos ficciones que forman así un díptico homogéneo. En este díptico, el iaje juega un papel de primer orden, ya que es lo que permite al autor reconstruir la línea genealógica y sus propias vicisitudes de infancia y madurez tras los iajes. La isla Mauricio es un “fantasma” en la memoria del escritor, espacio de vicisitudes personales, mitos y leyendas.

4Relatos de viaje.

La experimentación literaria llevada a cabo por Le Clézio no termina con las obras del primer período; la mezcla de géneros, los juegos tipográficos, o la inserción de dibujos siguen presentes. El iaje en nuestro díptico es un recurso al género heterogéneo que engloba los relatos de iaje⁴. En efecto, los narradores estructuran el

⁴ Hemos de precisar que la confusión terminológica: “récit de voyage” o “littérature de voyage”, lleva a I Cintrat et alii (1997), a la siguiente afirmación que diferencia los dos términos, puesto que el segundo “a le mérite d’englober le texte et non narratif” (1997:26); nosotros utilizaremos el primero de ellos por razones evidentes.

Seguendo a I Cintrat et alii (1997:2627), los relatos de iaje se caracterizan, primero, porque el iaje es “le noyau de la narration”, tesis que defiende también H Lefebvre, que sostiene que, en los verdaderos relatos de iaje, el propio iaje es el contexto en el que el lector puede seguir la evolución del héroe, el iaje es, pues, el objeto mismo del texto. El segundo rasgo característico hemos de atribuirlo a T Todorov que señala el descubrimiento del Otro, esto es, la presencia del sentimiento de la Ajeridad: “Ce qui est en jeu, ce sont les formes d’interaction dans lesquelles ils [les voyageurs] entrent avec les autres au cours de leur voyage. C’est une affaire à un rapport non plus de représentation (comment pensent les autres) mais de contiguïté et de coexistence (comment vit-on avec les autres)” (Todorov 1989: 377); finalmente, el lector identifica este tipo de relato gracias a ciertas señales que el narrador le dirige y que pertenecen a la clasificación clásica de los géneros. Pero, ¿cuáles son estas señales? En este sentido, podemos citar la síntesis realizada por A Segmann: “Ces récits sont intéressants à des titres divers, complémentaires et précis. Ils insistent sur la vérité de leur voyage, l’itinéraire, la description géographique et les mœurs des peuples visités: aucun goût de l’exotisme, pas de recherche du pittoresque ou de l’effet” (1975: 4); o incluso la de R Florget: “un itinéraire précis et rigoureusement daté [...] un carnet de route tenu au jour le jour [...]” (1975:69); el método descrito por C. Fincipe se acerca de la precedente: “en suivant et en développant un journal tenu parfois au jour le jour, depuis son départ [...] témoin la précision des dates, surtout dans la partie consacrée à la traversée” (1975:8). No se trata, ni en *Le Marcheur d’or* ni en *La Quarantaine*, de un “journal tenu au jour le jour”, sino de diarios deslabzados, que esconden un desorden temporal debido a los constantes retrocesos en el tiempo, aunque, como observa M. Airo Sixo: “la notion de “voyage” [...] dépasse largement le cadre des récits classiques d’exploration, de conquête et d’observation d’autres régions et continents, et dans cette mesure il se tient au delà des rapports descriptifs voyageurs ou de personnages de fiction polarisés par les questions concernant le déplacement. La notion de voyage en littérature transpose les aspects culturels, narratifs ou thématiques qui lui étaient

relato en diarios de iajes que, si bien imitan aparentemente al género y aportan visiblemente un orden cronológico y espacial que reproduce un itinerario, esconde un juego desvelado por un análisis más profundo. Se trata de diarios compuestos por anotaciones espaciotemporales bastante vagas e imprecisas que, combinados con las técnicas temporales utilizadas, esconden un desorden temporal - ilustrado fundamentalmente por los retrocesos en el tiempo señalados-que hace posible el iaje hacia atrás, el iaje simbólico. Por otro lado, la presencia de un doble narrador puede ser considerada, desde esta perspectiva, como una señal dirigida al lector para “reconocer” el género de iajes (o su metamorfosis):

Dans la plupart des récits de voyage, le moi voyageur et le moi écrivain se mettent en scène alternativement. Plusieurs facteurs déterminent des mises en scène différentes dont la capacité d'objectivation du voyageur-écrivain (moi rapporteur: le récit du vécu l'emportant sur l'analyse; moi peintre; moi ethnologue; moi philosophe) et son éventuelle héroïsation (I Cintrat et alii, 1997:5).

En realidad, este narrador homodiegético, presente en ambas novelas, contribuye a la creación de dos relatos simultáneos: uno, el relato de iaje, que se desarrolla de forma tradicional y lineal, según un orden cronológico y espacial, el otro, en la dirección contraria, hacia el punto de partida, hacia el origen, que desorganiza la narración. El iaje es, en suma, el contexto de esta narración discontinua, y revela la dimensión simbólica y mítica subyacente.

habituellement affectés [...]” (2000:5. Es también en la tesis que defiende Wyzsinsk “cette littérature [...] n’ose plus s’écrire uniquement au moyen de faits [...] Elle s’écrit plutôt sur la base de l’autoobservation et par des jeux de langage, par une rhétorique ludique qui, tout en manipulant l’objet d’affabulation, déconstruit systématiquement le désir mimétique et, ce faisant, qui déplace l’objet de la connaissance.” (2000:23). Es precisamente en este marco en el que intentamos situar estas novelas de Le Clézio.

Por otra parte, es bien conocida la influencia que han ejercido los libros de iaje en la escritura y vicisitudes de Le Clézio, hecho que está íntimamente unido a la leyenda mauriciana: “A terme du voyage, l’écrivain se fait moule pour toucher au pays du silence: de la réconciliation avec ses origines et ses lectures d’enfance, qui peuvent, c’est le cas de Le Clézio, coïncider: Milbert, *Voyage à l’île de France* ; Mahé de La Bourdonnais, *Île Maurice* ; Moens, *Îles de Maurice* ; Magon de Saint-Elier, *Tableaux de l’île de France* ; Bjer, *Artus Mauritanus*, etc. [...] Ainsi, reienton à Maurice pour remonter le temps, celui du père, du père du grand-père, pour tenter de percer le mystère de quelques photos jaunies, de quelques papiers. Car ce mystère devient le sien propre. Ces histoires déchec, de bannissement, de maison volée, de traversées maritimes deviennent partie intégrante de soi, forment et déforment, inculquent, incurvent. Je suis ce que les récits de mon père m’ont fait, ce que les livres, ce que les légendes familiales ont forgé en moi” (G. de Cortanze, 1999: 183-184).

Udptico del viaje al origen

La necesidad que experimentan los personajes de recordar un pasado, de encontrar este tiempo mítico y el edén paradisiaco, recreación de la infancia que permanece como un tiempo inmóvil, responde a lo que podemos explicar en palabras de N. Diron: “Cette nécessité d’un point fixe , d’une origine immobile, se réte tout à fait déterminante [...] pour le voyageur” (1988: 94), “le voyageur reste halté par la profonde nostalgie d’un éden où dans le repos il retrouverait l’intégrale perfection de sa condition première” (*Ibid.*: 97).

En el conjunto de la obra de Le Clézio, podemos considerar este díptico como dos ficciones que conforman un ciclo, a anunciado en el final profético de *Le Chercheur d’or* (“J’irai sur le port pour choisir mon naire”, CH 333), *La Quarantaine* efectivamente pone en escena otros viajeros en busca de la tierra prometida, soñada; dos versiones reeadas entorno al lugar de origen de la familia del autor, y centradas en la figura del abuelo cuyas circunstancias provocaron la pérdida del dominio fundado por el primer antepasado que llegó a la isla Mauricio, es la caída del *chercheur d’or* (mon grandpère) y de ahí el sueño desesperado de encontrar un tesoro hipotéticamente escondido en Rodrigues; en definitiva, no es sino un pretexto para restaurar un dominio. Es esta pérdida la que provoca la «errance» familiar y la del propio autor, que se refleja en toda su obra, y que culmina en *La Quarantaine* con el rechazo de su protagonista a este origen legendario y la búsqueda de la Arididad. La condición de viajero errante, pensamos, en suma, se explica en el corpus elegido, en el que la reconstrucción de la historia familiar se transforma, gracias a la elaboración de la narración, en **leyenda**, incluso en **mito**.

DESCRIPCIÓN

1. TIEMPO

La littérature entretient avec le temps des relations privilégiées. Le temps, sans être vraiment devenu un personnage, [...] a pourtant été pris franchement à l'époque moderne comme thème autonome. [...] tout roman est un peu roman historique» reposant sur une mise en perspective temporelle; tout roman est roman du temps. Le combat contre le temps est le seul véritable sujet de roman» prétendait Lowcraft, qui rejoignait ainsi sans le savoir Lukács, lequel, l'opposant à l'espèce d'intemporalité de l'épopée (et même de la tragédie), considérait le roman [...] comme la quête d'une essence introuvable (M. Rocard).

El eje en nuestro corpus es, no solo un tema, sino un pretexto que esconde una serie de procedimientos temporales que conducirán a la narración a poner en evidencia la creación de un notiempos, esto es, la aniquilación del tiempo “real”, tiempo cronológico y lineal, para recuperar un tiempo de origen, un tiempo primordial, el tiempo del mito.

El corpus elegido se presta particularmente a un análisis temporal por las razones que a continuación exponemos.

En primer lugar, en cuanto a la forma, tanto *Le Chercheur d'or* como *La Quarantaine* están organizadas como un “journal de bord”; esta forma tiene sus repercusiones, en cuanto al tiempo se refiere, ya que se estructuran en función de unas coordenadas espaciotemporales. Así, en las dos novelas de este díptico, el narrador establece un orden cronológico bastante preciso, como tendremos ocasión de constatar.

Si embargo, dentro de este orden cronológico que hemos apreciado en las macroestructuras de las obras, un segundo fenómeno que se observa con claridad es el desorden que se deriva del uso recurrente de anacronías, especialmente las que G. Genette denomina *analepsis*, esto es, constantes retrocesos al pasado. G. Genette define la *analepsis* como una retrospectiva en el orden temporal de la diégesis y así, este relato que resulta de la anacronía ocupa un segundo lugar, se subordina al relato principal; lo que observamos en nuestro corpus, desde esta perspectiva, son constantes retrocesos que interrumpen el hilo cronológico del relato y que responden, como intentaremos demostrar, a una reproducción de la estructura del mito del retorno al origen.

El uso de las anticipaciones, menos frecuente, se explica por el hecho de que se trata de narraciones homodieéticas, posteriores, en las que el narrador conoce todo el desarrollo de la historia que está relatando.

Le Chercheur d'or desarrolla treinta años de la vida de su protagonista, Alexis: comienza en 1892, a la edad de ocho años, y termina en 1922; han pasado treinta años, y el narrador, a sus treinta y ocho años de edad, rememora su autobiografía, desde su infancia feliz en el Ducan, hasta el momento actual, pasando por las diferentes etapas y principales acontecimientos que han tenido lugar en estos años: la ruina de la familia, el viaje a Brest para empezar una nueva vida, el primer viaje en el *Zeta*, rumbo a Brdigues, la búsqueda del tesoro del pirata, los años en la guerra, en el frente francés, la vuelta a Mauricio, Brdigues, y el final en Manana. Treinta años cuyo recorrido está marcado por las anotaciones de lugar y tiempo, en forma de “journal de bord”, y que tiene una estructura circular, con la vuelta del héroe al lugar de origen, al Boucan. El paraíso perdido y su búsqueda van precedidos, en cada etapa, por un viaje.

En *La Quarantaine*, cuyo título designa una duración temporal, y que también toma la forma de “journal de bord”, la historia 1 se desarrolla durante el mes de agosto de 1980, con el relato del viaje desde Francia (París) a Mauricio -en el primer capítulo- y vuelta a Francia (Marsella) -en el cuarto capítulo. Desde este momento presente, el narrador se retrotrae al pasado para reconstruir la historia familiar. La historia 2 se desarrolla fundamentalmente durante el mes y poco más que transcurre el período de cuarentena en la isla Pate. Comienza con un relato heterodieético del viaje desde Francia a la isla Pate de los protagonistas (capítulo 2, que supone una transición, como veremos), y se centra en un relato, esta vez homodieético (capítulo 3), de la estancia en la isla Pate, donde los protagonistas se ven aislados por motivos de cuarentena, y finaliza con el viaje desde Pate a Mauricio. La historia 3, heterodieética también (insertada en el capítulo 3), coincide en el espacio (la isla Pate), aunque es anterior en el tiempo (comienza en 1857, en la India); el viaje de sus protagonistas finaliza igualmente en la isla Mauricio.

Espacio y tiempo están, pues, íntimamente relacionados, en las dos obras de nuestro corpus; no solo el tiempo que se construye es un tiempo de origen, sino que el espacio, el de las islas Mascareñas, es igualmente descrito como un espacio de origen. Estamos de acuerdo con M. Rard, que afirma: “Inreprésentable, mais pensé

abstraitement comme “coordonnée du réel”, le temps [...] se neutralise d'autant plus qu'il se confond davantage avec l'espace” (1989:11).

En nuestro corpus, el viaje “real”, con su dimensión de aventura, de pruebas a las que se somete el héroe, y que corresponde al plano de la organización cronológica, en forma de “journal de bord”, se ve desdoblado por otro viaje, de dimensiones simbólicas, en el que el héroe, viajando por su memoria, hacia atrás en el tiempo, consigue recuperar el tiempo de origen. Este viaje en el tiempo tiene sus procedimientos; en palabras de M. Rard:

Le voyage dans le temps a pu être jadis qu'un simple procédé satirique [...] L' *u-chronie* et l' *utopie* ici se mêlent et ont même fonction; les univers mis en parallèle offrent une leçon relative et humaniste (1989:63).

y, aunque se refiera a la ciencia ficción, la ucronía y la utopía definen muy bien nuestro concepto de creación de un universo espaciotemporal de origen, fuera de toda cronología; son, pues, dos conceptos que aplicaremos a lo largo de nuestro análisis.

Intentaremos mostrar, por otra parte, cómo la utilización de las técnicas temporales en nuestro corpus responde perfectamente a la estructura del mito de origen, apoyado, además, por el recurso del escriptor a los mitos, y cómo, a partir de ahí, la necesidad de referirse al pasado, recuperando al antepasado y sus antecedentes llegando al antecedente primero, al origen, al mito, figura de la construcción de mitos personales. Por último, veremos cómo la rigurosa cronología del corpus esconde un profundo desorden temporal, figura de la “errance”.

2. ÁGENDA

Del tiempo se trata en nuestro corpus, nos basaremos fundamentalmente en la metodología de análisis temporal expuesta por Genette en *Figures III* (1972), teoría que, en lo que se refiere a las categorías temporales, ha sido celebrada por la crítica; citaremos fundamentalmente en este sentido a M. Rard, M. Rard y C. Rard.

M. Rard (1984) reconoce el mérito de Genette en la elaboración de la tipología de las figuras del relato en tres categorías: tiempo, modo y voz; con respecto al tiempo, lo que ahora nos interesa retener nuestra atención, afirma:

Descripción metodológica

L'étude du temps, où Genette fait une distinction très précise entre «ordre» et «durée» et «fréquence» forme un système cohérent, et la théorie, systématique et pertinente, a déjà trouvé la grande audience qu'elle mérite. Aussi est-il inutile d'insister ici sur les qualités de cette contribution importante à la narratologie (M. J, 1984:21).

Enos de añadir que M. J ofrece una interesante aplicación del sistema de análisis temporal de Genette en *L'après-midi de Monsieur Andesmas* de M. Dras, que nos ha aportado una ayuda inestimable.

Por su parte, M. Rard reconoce que la combinación de los conceptos de anacronías, anisocronías y modo de repetición, con los de focalización, voz y modo narrativos, “on obtient un instrument narratologique extrêmement opératoire” (1989:66); así, sigue diciendo M. Rard, a la luz de las anacronías se pueden estudiar procedimientos como la “mise en perspective”, o el procedimiento de “embâtement”, cambios de focalización y punto de vista, de los que es un claro ejemplo el *Nouveau Roman* (1989:6869).

En el mismo sentido podemos citar también a C. Rís, quien afirma: “no podemos ignorar aquí la extraordinaria contribución que aportaron al análisis semiótico del discurso narrativo las concepciones de Gérard Genette, que propuso tres ámbitos de elaboración discursiva del tiempo [...]” (C. Rís, 1989:313).

Los tres ámbitos (orden, duración y frecuencia), sin embargo, y siguiendo a C. Rís, han de ser completados con el estudio de la forma de manifestarse dichos signos temporales en el discurso y con sus posibilidades combinatorias con otros signos, para, por último, interpretar su significado en la economía de la novela, desde una perspectiva semiótica, por tanto:

si el análisis semiótico quisiera ejercerse sobre el orden de fabulación de los sucesos diegéticos al nivel del discurso, deberá operar con éstas a la descripción e interpretación de dos signos temporales fundamentales: la *analepsis* [...] y la *prolepsis* [...] la institución de la analepsis o de la prolepsis en el seno del discurso narrativo y su consecuente detección implican cierta expresión discursiva que les es propia [...] esa manifestación se hace sobre todo a costa de dos elementos significantes: una fórmula expresiva de referencia temporal y/o un corte nítido en el tiempo primero que el discurso respeta. [...] lo que interesa al análisis no es sólo detectar y describir signos temporales como los que hemos citado; le interesa sobre todo encarar, por ejemplo, la recuperación del pasado consumada por la analepsis como formulación técnico-narrativa susceptible de establecer una relación con cierto significado al servicio del cual se encuentra (C. Rís, 1989:31415).

C. Es afirma que los elementos temporales, a los que considera “códigos técnicos”, se ejercen en el discurso y, por lo tanto, resultan de la elaboración de un narrador. Esta afirmación que nos parece interesante, ya que partiremos de una aproximación al narrador en las dos obras de nuestro corpus, para lograr dar luego una explicación de las categorías temporales instauradas por el narrador. Desde esta perspectiva, también el análisis que lleva a cabo J. Linolt (1981) es digno de tener en consideración; Linolt comienza estableciendo la definición del narrador como instancia encargada de organizar toda la narración, y, por tanto, también las categorías temporales. El propio G. Genette reconoce que las anacronías manifiestan también un hecho de voz:

Dans la mesure où elles mettent directement en jeu l'instance narrative elle-même, ces anticipations au présent ne constituent pas seulement des faits de temporalité narrative, mais aussi des faits de voix [...] (1972:108).

Por último, nos gustaría señalar en esta justificación de la elección metodológica, que, si tenemos en cuenta las características que presentan los libros de viaje: principio *in medias res*, orden cronológico exhaustivo, uso de analepsis, entre otras, el sistema que presenta G. Genette y su distinción entre orden, duración y frecuencia, nos parece ser el más adecuado para el estudio temporal en nuestro corpus.

2.1. LAS CATEGORÍAS

G. Genette parte de la dualidad existente en todo discurso narrativo entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato y establece tres tipos de relaciones entre ambos:

En primer lugar, las relaciones entre el ORDEN temporal de sucesión de acontecimientos en la diégesis (histoire) y el orden pseudotemporal de su disposición en el relato, esto es, las anacronías, analepsis, prolepsis, acronías y silepsis.

En segundo lugar, las relaciones entre la DURACIÓN variable de estos acontecimientos, o segmentos diegéticos y la pseudo duración o longitud del texto en su relación en el relato, y que marcan la velocidad y el ritmo narrativos.

Y en tercer lugar, las relaciones de **RECENSA**, es decir, la capacidad de repetición de la historia y del relato.

Desarrollaremos, en tres epígrafes diferentes, las tres categorías temporales elaboradas por Genette y completadas por M. H, fundamentalmente, en quienes haremos nuestro análisis.

2.1.1. ORDEN

La teoría de G. Genette es harto conocida, aunque, por razones de claridad en nuestro estudio, pasamos a exponerla brevemente, ayudándonos de la exposición que de dicha teoría realiza M. H (1984 y 1985).

En el análisis del *orden* temporal se trata de confrontar el orden de sucesión de los acontecimientos en la historia con el orden de su aparición en el relato. Normalmente el relato no es lineal, sino que se observará una combinación de anticipaciones y retrospectivas. Este tipo de discordancias lo denomina Genette *anacronías* narrativas: las retrospectivas son denominadas *analepsis*, y las anticipaciones *prolepsis*.

M. H por su parte, añade que “la anacronía se puede usar como medio de realización de efectos literarios específicos” (1985: 61); su estudio se puede llevar a cabo atendiendo a varios criterios de clasificación:

Primer criterio de clasificación: la dirección

-hacia el pasado: retrospectiva o *analepsis*

-hacia el futuro: anticipación o *prolepsis*

Segundo criterio de clasificación: el alcance o la distancia.

[...] un acontecimiento presentado en una anacronía se separa con un intervalo, grande o pequeño, del presente» esto es, de un momento en el desarrollo de la fábula al que se refiere la narración en el instante en que la anacronía se interrumpe. (H, 1985: 67)

La *distancia* así definida corresponde al criterio de “portée” de Genette, esto es, la distancia temporal entre el momento en el que el relato se interrumpe y en el que se sitúa la anacronía.

Apartir de aquí, podemos estudiar en epígrafes diferentes los tipos de **analepsis** y **prolepsis** que se definen atendiendo a este segundo criterio de clasificación.

1. ANE

1.1. Analepsis externas e internas.

1.1.1. Analepsis externas : se trata de analepsis cuyo lapso es exterior al del relato primero. Este tipo de retrospección no interfiere en el relato, solamente aclara sobre antecedentes.

1.1.2. Analepsis internas, cuyo campo temporal está incluido en el del relato primero, pueden crear efectos de redundancia, incluso interferencias. Estas últimas, pueden, a su vez, clasificarse en:

1.1.2.1. Analepsis internas heterodiegéticas : de contenido diegético diferente al del relato primero, por ejemplo, las que tienen por función, al introducir un nuevo personaje, explicar sus antecedentes.

1.1.2.2. Analepsis internas homodiegéticas , en la misma línea de acción que el relato primero. Las homodiegéticas pueden subdividirse, además, en:

* **completivas** (“renovis” (1972:92)): se trata de segmentos retrospectivos que completan una laguna anterior del relato: **elipsis** o **elipsis iterativas** sobre varias fracciones parecidas y repetitivas, como una cena relatada en imperfecto de repetición que cuenta una sola vez todas las cenas anteriores-o también **paralipsis** aquí no se trata de la elisión de un segmento diacrónico, sino de la omisión de uno de los elementos constitutivos de la situación, en un período comprendido en el relato. También incluye en este grupo las analepsis iterativas, sobre varias fracciones parecidas y repetitivas, que se relatan, en un único momento, y que se refieren a todas las ocasiones anteriores (retrospección iterativa).

* **repetitivas** (“rappels”), en las que “le récit y revient ouvertement, parfois explicitement, sur ses propres traces” (1972:95), y que, generalmente tienen la función de modificar la significación de los acontecimientos pasados. Normalmente, estas analepsis “en rappel” (1972:95) son breves, más bien se trata de alusiones del relato a su propio pasado; aunque la repetición puede funcionar también, en un acontecimiento proisto ya en su momento de su significación, modificar más tarde esta primera interpretación, sustituida por otra, y que refleja un proceso de conocimiento, de aprendizaje.

Tercer criterio de clasificación: amplitud o lapso

Se trata de “la extensión de tiempo que ocupa una anacronía” (H, 1985:69), y coincide con el criterio “amplitude” de Genette, esto es, la duración de la anacronía. Entendiendo a este criterio, podemos diferenciar un segundo tipo de analepsis.

1.2. Segunda clasificación: analepsis mitas.

Si la distancia permite diferenciar las analepsis en externas o internas “selon que leur point de portée se situe à l'extérieur ou à l'intérieur du champ temporel du récit premier” (1972:100-101), las **analepsis mitas** son una clase de analepsis determinada más bien por el lapso “puis qu'il s'agit d'analepses externes qui se prolongent jusqu'à rejoindre et dépasser le point de départ du récit premier” (1972:101). En función, pues, del lapso, Genette establece otra distinción:

1.2.1. Las analepsis parciales, que se terminan en elipsis, y cuya función es aportar al lector una información aislada.

1.2.2. Las analepsis completas, que se funden con el relato primero, sin solución de continuidad entre los dos segmentos de la historia. La analepsis completa, estrechamente unida al principio *in medias res*, tiene como función recuperar todo el antecedente narrativo, y constituye una parte esencial del relato.

2. ROEB

Las anticipaciones son menos frecuentes pero no por ello menos importantes; manteniendo los mismos criterios de clasificación de las analepsis para su división, se obtiene la siguiente tipología:

2.1. Primera clasificación: eternas e internas.

Las prolepsis **eternas** se sitúan fuera del campo temporal designado por la diégesis, las **internas** presentan el mismo problema de interferencias entre relato primero y segmento proléptico que las analepsis anteriormente descritas.

En función de este primer criterio de clasificación, que tiene en cuenta la distancia, encontramos los siguientes tipos:

2.1.1. Prolepsis completivas, “qui viennent combler par avance une lacune ultérieure” (1972:109)

2.1.2. Prolepsis repetitivas, las cuales “par avance [...] doublent [...] un segment à venir” (1972:109).

Destaca también Genette la presencia de prolepsis **iterativas** (al igual que las analepsis de igual denominación, y aunque pertenezcan a la categoría de la *frecuencia* narrativa), que funcionan de la siguiente manera: “à l’occasion d’une première fois [...] envisager d’avance toute la série d’occurrences qu’elle inaugure” (1972:110).

Al igual también que las analepsis **repetitivas**, las prolepsis del mismo tipo sólo se encuentran como breves alusiones, y se refieren a un acontecimiento que será más tarde, relatado en toda su extensión, y tienen una función de **anuncio**, cuya expresión suele ser una fórmula del tipo: “nous verrons”, “on verra plus tard”; distingue Genette entre anuncio, explícito por definición, y lo que denomina “**amorce**” (insinuación (Genette, 1985:73)), que define como “simples pierres d’attente sans anticipation, même allusive, qui ne trouveront leur signification que plus tard et qui retiennent de là tout classique de la préparation»[...]” (1972:112), y que considera como “germe insignifiant” (1972:113), cuya detección depende de la competencia del lector.

2.2. Segunda clasificación: prolepsis completas y parciales.

En función del segundo criterio de clasificación, el lapso, las prolepsis, al igual que las analepsis se dividen en:

2.2.1. Prolepsis completas, que se prolongan en el tiempo de la historia hasta el desenlace (en las internas) o hasta el momento narrativo (para las externas o mixtas).

2.2.2. Prolepsis parciales, que también terminan en elipsis y aportan una información aislada aunque Genette reconoce no haber encontrado ningún ejemplo que ilustre este tipo de prolepsis:

Por último, hemos de añadir que las prolepsis suelen ser frecuentes en los relatos en los que el narrador recompone su vida pasada, y por tanto puede hacer anticipaciones ciertas sobre los acontecimientos por venir:

Le narrateur auctorial sera donc non seulement capable de faire des retours en arrière, mais encore de faire des anticipations certaines. Dans *Eugénie Grandet* le narrateur balzacien annonce déjà avant le contre du trésor d'Eugénie, des événements qui sont encore ignorés par les acteurs (Lintvelt, 1981: 4).

3. ACRÓNIA

Podemos considerar algunas estructuras ambiguas, denominadas por Genette "*achronies*", como son los fragmentos desprovistos de cualquier referencia temporal, y que no se pueden situar de ninguna manera "et que nous devons donc bien considérer comme un événement sans date et sans lieu: comme une achronie" (1972:119), y muestra con un ejemplo de *À la Recherche du temps perdu*, cómo la sucesión de acontecimientos no sigue un orden cronológico sino que éstos se agrupan en función de la proximidad geográfica, del clima, del parentesco temático, llegando a la conclusión de que estas anacronías ponen de manifiesto la capacidad de autonomía temporal del relato; a este tipo de agrupaciones las denomina "*syllepses*" temporales (1972:121).

2.1.2. DESVIACIONES

El análisis de anacronías o desviaciones cronológicas entre el relato y la historia es, en principio, fácil de abordar, no sucede así con esta segunda categoría temporal: la duración. A Genette (1972:122) renuncia desde el principio a

Descripción metodológica

comparar el tiempo de la historia y el tiempo del relato, ya que este último corresponde al tiempo de la lectura, que no se puede medir. Problema también señalado por M. H (1985/677) y P. Ricoeur (1984/25). Anunciando, pues, a este tipo de comparación, lo que sí se puede analizar es la velocidad del relato, que se define por la relación entre la duración de la historia (medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años), y la longitud del texto (medida en líneas y en páginas). El relato isocrónico, un hipotético “degré zéro” (Genette, 1972:123), sería aquel que mantuviese una velocidad constante, sin aceleraciones ni ralentizaciones, en el que la relación entre duración de la historia y longitud del relato sería constante. Sin embargo, este relato isocrónico no existe, según Genette, o si existiese lo haría simplemente a título de experimento de laboratorio (1972:123). Lo que sí vamos a encontrar son variaciones en el ritmo del relato, y es posible determinar la cantidad de tiempo que cubren los acontecimientos y confrontarlos al número de páginas que ocupan en el texto, lo que constituirá una primera etapa en el análisis.

Apartir de aquí, Genette define los cuatro momentos narrativos que permiten analizar el ritmo del relato, y cuya detección representará la segunda etapa de estudio:

[...] quatre rapports fondamentaux qui sont devenus [...] les formes canoniques du *tempo* romanesque [...] Ces quatre formes fondamentales du mouvement narratif, que nous appellerons désormais les quatre *mouvements* narratifs, sont les deux extrêmes [...] (*ellipse* et *pause* descriptive), et deux intermédiaires: la scène, le plus souvent dialoguée [...] elle réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire, et ce que la critique anglaise appelle le « *summary* » [...] que nous traduirons par *récit sommaire* ou, par abréviation, *summary*: forme à mouvement variable [...] qui couvre [...] tout le champ compris entre la scène et l'ellipse (1972:129).

Para una mayor claridad, podríamos representar en el siguiente cuadro los cuatro momentos con sus definiciones respectivas, o, en palabras de Genette, la “typologie des formes traditionnelles de durée narrative” (1972:123):

pausa	el tiempo del relato es más largo que el tiempo de la historia
escena	se produce una coincidencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato
sumario	el tiempo del relato es más breve que el tiempo de la historia
elipsis	un tiempo nulo del relato corresponde a un tiempo indefinido de la historia

M. H. desarrolla un quinto momento narrativo señalado también por Genette (1972:130): la deceleración (1985:33), o “scène ralentie” (1984:26), *tempo* que se define por su oposición al sumario, ya que el tiempo del relato es más largo que el tiempo de la historia:

la deceleración [es] un tempo que está en contraste directo con el resumen. En la práctica este tempo se da rara vez. Es en extremo difícil conseguir una perfecta sincronía en una escena, porque pronto se experimenta la excesiva lentitud de la presentación. Apesar de todo, no se puede ignorar la posibilidad teórica de este tempo. Aunque en general se le margina para su uso sólo en pequeñas secciones de la narración, puede con todo tener un gran poder creador. En los momentos de gran suspense, la deceleración puede operar a modo de lupa. Este es el caso, por ejemplo, en *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, en la que al final unos pocos segundos de la fábula se extienden a lo largo de páginas enteras [...] (M. H., 1985:33).

Asimismo añade M. H. “Mi presupuesto es que se puede dividir cualquier narración en secciones, cada una de las cuales corresponderá a uno de estos cinco *tempi*” (1985:79).

En la novela tradicional, el ritmo fundamental se define por la alternancia entre el resumen, para reflejar los acontecimientos que no tienen gran importancia en el desarrollo de la historia, y la escena, para centrar la atención en los momentos cumbres de la acción, o, de otro modo, el medio de transición entre dos escenas ha sido el sumario. El recurso a la pausa, que detiene el tiempo del relato, suele ser el marco perfecto para detenerse en la descripción o contemplación.

La elipsis, sin embargo, es un momento más complejo que presenta problemas de localización en la historia. Genette (1972:139-141) distingue, por un lado, las elipsis determinadas (tiempo de historia indicado) y las indeterminadas (tiempo de la historia no indicado); y, por otro lado, y desde un punto de vista formal, establece tres tipos:

1. Elipsis explícitas (por ejemplo, las expresiones “quelques années passent”, “deux ans plus tard”).
2. Elipsis implícitas, cuya presencia no está declarada en el texto.
3. Elipsis hipotéticas, imposibles de localizar en la historia.

Por lo que respecta a la escena, y en la novela tradicional, suele corresponder a los tiempos fuertes (los dñes al sumario); se trata de escenas dialogadas, y desde este punto de vista, dramáticas.

2.1.3. REPETICIÓN

La frecuencia narrativa, o las relaciones de frecuencia, o de repetición entre relato y diégesis ha sido, según Genette y M. B, poco estudiada, y, según ambos, es uno de los aspectos esenciales de la temporalidad narrativa, lo que en las categorías gramaticales corresponde al *aspecto*.

Genette define los acontecimientos idénticos o “*réurrence du même événement*”, “*une série de plusieurs événements semblables et considérés dans leur seule ressemblance*” (1972:14).

Esta capacidad de repetición de acontecimientos narrados (en la historia) y de enunciados narrativos (en el relato), lleva a Genette a establecer cuatro tipos, en función de las dos posibilidades que ofrecen la historia y el relato: acontecimiento repetido o no, enunciado repetido o no:

1. *Relato singulativo*: contar una vez lo que ha pasado una vez (1R1H)
2. Contar *n* veces lo que ha pasado *n* veces (nRnH). Se trata aquí de un tipo anafórico, desde el punto de vista de la frecuencia, y que pertenece de hecho al primer tipo, el singulativo:

[...] puisque les répétitions du récit ne font qu'y répondre, selon une correspondance que Jakobson qualifierait d'icône, aux répétitions de l'histoire. Le singulatif se définit donc, non par le nombre des occurrences de part et d'autre, mais par l'égalité de ce nombre. (1972:14)

Desde este punto de vista, Genette señala una posibilidad, de la que no encuentra ejemplo, pero de la que M. B (1984:29) demuestra su importancia en su análisis de la obra durassiana *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, en la que se cuenta varias veces lo que ha pasado varias veces también, pero en número diferente (superior o inferior) de veces: nRmH, que sitúa entre el relato singulativo y el repetitivo.

3. *Relato repetitivo*: contar *n* veces lo que ha ocurrido una vez (nR1H). Tipo que parece hipotético, y, sin embargo, algunos textos modernos experimentan con

este tipo de repetición del relato. Por otra parte, el mismo acontecimiento puede ser referido varias veces, con variaciones estilísticas o de punto de vista. Las anacronías repetitivas (anuncios y *rappels*) pertenecen a esta categoría. Responden a una especie de relato ritual.

4. Relato iterativo: contar una sola vez (o de una sola vez) lo que ha ocurrido *n* veces (1972:17). Se trata, en palabras de Genette, de “une formulation sylleptique” (“tous les jours”, “toute la semaine”...) (1972:17). En el interior de este tipo, Genette establece otra división en función del funcionamiento del relato iterativo en el transcurso de una escena singular:

4.1. El primero, al que Genette denomina “*itérations généralisantes, ou itérations externes*” (1972:18) en el que el campo temporal cubierto por el segmento iterativo desborda el de la escena en la cual se inserta, y en el que “littératif ouvre en quelque sorte une fenêtre sur la durée extérieure” (1972:18).

4.2. El segundo tipo, denominado “*itération interne ou synthétisante*” (1972:18), en el que la silepsis iterativa se produce sobre la duración de la propia escena, y no ya sobre una duración exterior más amplia, como en el caso precedente. A veces puede ocurrir que los dos tipos se confundan, sin que el lector pueda diferenciar claramente si se trata de una iteración externa o interna.

4.3. El tercer tipo, el “*pseudo-itératif*” (1972:18), constituido por escenas presentadas como iterativas, en particular, por el recurso al imperfecto, y que, sin embargo, por la precisión de los detalles provocan que el lector desconfíe de que se hayan producido varias veces de la misma manera, sin ninguna variación; se trata, en palabras de Genette:

[...] [d] une convention littéraire, je dirais volontiers une *licence narrative*, comme on dit licence poétique, qui suppose chez le lecteur une grande complaisance [...] une suspension volontaire de l'incrédulité» [...] bref, le pseudo-itératif constitue typiquement dans le récit classique une *figure* de rhétorique narrative, qui n'exige pas d'être prise à la lettre, bien au contraire: le récit affirmant littéralement «ceci se passait tous les jours» pour faire entendre figurément: tous les jours il se passait quelque chose de ce genre, dont ceci est une réalisation parmi d'autres» (1972:18).

Descripción metodológica

Como todo relato iterativo es narración sintética de los acontecimientos producidos y repetidos en el transcurso de una serie iterativa, la serie se define a partir de varios criterios:

- por sus límites diacrónicos: es el criterio de *determinación*; esta indicación de los límites diacrónicos de una serie puede ser implícita, indefinida (“à partir d’une certaine année” (1972:13)) o definida por una fecha o por referencia a un acontecimiento singular;

- por el ritmo de la recurrencia de sus unidades constitutivas: es la *especificación*, que puede igualmente ser indefinida (“ parfois, certains jours, souvent” (1972:13)), o definida, de una forma absoluta (“ tous les jours, tous les dimanches” (1972:18)) o de una forma relativa e irregular (“ les jours de temps incertain”, “les jours de beau temps” (1972:18)), o bien especificaciones más complejas (“ tous les samedis du mois de mai” (1972:18));

- y por la amplitud diacrónica de cada una de las unidades que constituyen la serie, esto es, de la unidad sintética constituida: es la *extensión*. Al Genette distingue aún entre iteraciones “ ponctuelles” (1972:18), de duración tan débil que no dan lugar a ningún tipo de expansión narrativa (“tous les soirs je me couche de bonne heure”) y unidades iterativas que poseen tal amplitud que pueden dar lugar a un relato desarrollado (“ nuit d’insomnie” “dimanche à Combray”(1972.18)); es aquí donde surgen los problemas del relato iterativo, ya que si el análisis se plantea como la observación de los rasgos invariantes comunes a todas las unidades de la serie, esto conduciría a una “sécheresse schématique, d’un emploi du temps stéréotypé” (1972:18); sin embargo, aquí interviene los medios de diversificación que aportan las determinaciones y especificaciones internas de la serie.

Así, la determinación puede especificar los límites exteriores y dividir las etapas, mostrando la ruptura entre una serie y otra. La determinación interna procede por secciones singulares en una serie iterativa. La especificación interna es, al contrario, un procedimiento de diversificación iterativo que consiste en subdividir la recurrencia para obtener dos variantes en relación (iterativa) de alternancia (por ejemplo, “tous les jours” puede dividirse en “tous les jours avant / après tel événement” de forma alterna en la subdiversificación “un jour sur deux”). Puede haber también especificaciones indefinidas (“tantôt/tantôt”).

Los dos procedimientos, determinación y especificación internas, pueden darse unidos en el mismo segmento.

Dos recursos, el pseudoiterativo, en primer lugar, y el singularivo, en segundo lugar, cuya función puede ser ilustrativa de una serie, o, al contrario, funcionar como una excepción a la regla que se ha establecido en la serie, pueden contribuir al hecho de que el singularivo sea integrado en el iterativo, reducido a la única función ilustrativa.

Podemos terminar esta parte sin citar a un gran estudioso del tiempo como es P. Ricoeur, para quien el análisis temporal en las novelas adquiere una especial relevancia:

Il est trop demandé que l'on raconte une fable du temps, déclare Thomas Mann [...] il n'est pas moins vrai que le souhait de raconter une fable sur le temps n'est pas tellement absurde [...] [Ricoeur] Les [...] fables sur le temps [...] c'est l'expérience même du temps qui y est l'enjeu des transformations structurales.

[...] [Ricoeur étudierons] la relation du temps à l'éternité [...] [et], s'affranchissant ainsi des aspects les plus linéaires du temps, [...] explorer les niveaux hiérarchiques qui font la profondeur de l'expérience temporelle. Ce sont ainsi des temporalités plus au moins tendues que détecte le récit de fiction, offrant chaque fois une figure différente de la récollection, de l'éternité dans le temps ou hors du temps et, ajouteraije, du rapport secret de celle-ci avec la mort (1984: 5-12).

Una vez descritas las categorías temporales de G. Genette que aplicaremos en nuestro análisis, nos veremos obligados a hacer referencia a otros conceptos narratológicos a lo largo del estudio, a saber: la instancia narrativa y la focalización, fundamentalmente. Con respecto a dichas categorías, la teoría de G. Genette - capítulos "Mode" (1972: 183-224) y "Voix" (1972: 223-267)-ha sido superada y enriquecida. Haremos una breve aproximación a la crítica y expondremos las nociones y sus definiciones a partir de los presupuestos de M. Bakhtin (1984), P. Ricoeur (1982), J. Lintvelt (1981) y C. Reis (1989).

Estas cuestiones preliminares, teóricas, nos parecen interesantes para la definición de las novelas de nuestro corpus; intentaremos ponerlas de relieve en el análisis temporal, combinando así los conceptos de narración, narrador, personaje, focalización, con los campos temporales que vamos a establecer; desentrañaremos la complejidad narrativa de las dos obras, estableciendo diversos niveles que se imbrican en el tejido narrativo y se hacen visibles en el sistema temporal.

Expondremos, en primer lugar, la fundamentación teórica, y, en segundo lugar, definiremos someramente nuestro corpus, para detallar los conceptos que utilizaremos a lo largo del estudio temporal.

M. H (1984) hace una excelente revisión y puesta a punto de los conceptos “modo” y “voz” utilizados y definidos por G. Genette. En primer lugar, define la instancia “narrador”, que se distingue, no por la persona (primera o tercera), ya que el narrador será siempre un “yo” que cuenta, sino por su presencia o ausencia (1984: 33). Si el narrador está ausente de la historia, éste será “heterodiegético”; si está presente, se le denominará “homodiegético”. Se produce un cambio de nivel en la narración, mediante la inserción de otro relato, el segundo narrador que ahora es “intradiegético”-establece un “hipótesis” (rechazando el prefijo “méta” utilizado por G. Genette). La crítica a los niveles narrativos de G. Genette actúa, pues, en dos niveles: en la disposición jerárquica y en la terminología y la utilización del prefijo “méta” (coincidiendo en ello con J. Lintvelt). Así pues, M. H resuelve el problema planteado por la teoría de G. Genette que, de forma somera, consiste en confundir voz y visión, definiendo cuatro instancias: “le sujet de la narration: le *narrateur*”, “l’objet de la narration: le *narré*”, “le sujet de la focalisation: le *focalisateur*” y “l’objet de la focalisation: le *focalisé*” (1984: 33)¹. De la misma manera que un narrador puede ceder la voz a un personaje, el focalizador puede ceder la focalización a otro, y puede ser, así, interna o externa, igual que el narrador. Es lo que Nouveau define como “focalisation déléguée” (1982: 360).

J. Lintvelt, por su parte, establece, a partir de la oposición entre actor (función de acción) y narrador (función narrativa), una dicotomía que permite definir la narración y distinguir, entre los tipos homodiegética y heterodiegética:

La narration est hétérodiégétique, si le narrateur ne figure pas dans l’histoire, (diégèse) en tant qu’acteur (narrateur-acteur). Dans la narration homodiegétique, par contre, un même personnage remplit une double fonction: en tant que narrateur (je narrant) il assume la narration du récit, et en tant qu’acteur (je narré) il joue un rôle dans l’histoire (personnage narrateur-personnage-acteur) (1981: 38).

Apartir de aquí elabora, en el seno de cada tipo narrativo, una completa caracterización de cada uno. Centrados en el tipo homodiegético, que es el que corresponde a nuestro corpus, este teórico distingue, aún, entre el tipo “auctorial” (la narración está a cargo del personaje narrador), y el tipo “actorial” (es el personaje-

¹Cf. pp. 3137 del estudio de M. H para una revisión más completa de las cuestiones que atañen a las cuatro instancias y sus diferencias con respecto a la teoría de G. Genette.

actor el que realiza la narración) (1981: 81). Nuestro corpus podría ser definido como narraciones homodieéticas de tipo auctorial, ya que, siguiendo los presupuestos de J. Lintvelt, éstas se caracterizan, lo veremos, por el predominio de la perspectiva narrativa del personaje narrador (1981: 84), se trata de narraciones posteriores, lo que posibilita al personaje narrador para poseer una percepción (externa o interna) más amplia que la del personaje actor, ya que conoce el final de la historia (1981:90); la tendencia al sustrato de acontecimientos novelescos; puede recurrir con frecuencia a anticipaciones e intervenciones auctorales, así como a retrocesos en el tiempo (1981:82). Éstos son, en general, los rasgos más sobresalientes a destacar en este tipo. Ello no quiere decir que, en determinados momentos, el personaje narrador cree una ilusión de simultaneidad, acercándose en este caso del tipo actorial (al personaje actor), fundamentalmente con el uso del presente (1981: 91).

En este sentido, C. Rís (1989) que sigue fielmente la teoría de G. Genette en lo que denomina “códigos técnicos narrativos” (1989: 310), a saber: actantes, narración y narrador, tiempo y perspectiva (focalización), sin embargo, se acerca a la propuesta de J. Lintvelt en el siguiente aspecto: por lo que se refiere a la “autodiegesis” de G. Genette -“le narrateur est le héros de son récit”(1972: 23); C. Rís considera que se produce un desdoblamiento entre el personaje que vivió la historia y el narrador que la enuncia; de esta forma, en la narración habrá momentos en los que se privilegia la “imagen del narrador” (1989: 35), que se caracterizan por una utilización particular del tiempo de la historia, falta de orden, reducción de la enunciación, sumarios, imperfecto iterativo, prolepsis que anticipan ciertos hechos, entre otros recursos, que coincide con el tipo auctorial de J. Lintvelt, y en otros momentos se privilegia la “imagen del personaje” (1989: 35), caracterizada por la presencia de escenas dialogadas, la focalización interna, el comportamiento isocrónico del tiempo; la primacía de la imagen del personaje se desvía casi siempre en los acontecimientos más importantes de la vida de éste, lo que coincide con el tipo actorial de la tipología de J. Lintvelt.

A partir de este rápido esbozo de las cuestiones narratológicas que sólo completará nuestro análisis temporal, pasaremos a definir nuestro corpus. Se trata de dos novelas homodieéticas, aunque diferentes: *Le Chercheur d'or* es una novela eminentemente monológica, en la que la voz y la focalización de Alexis, el narrador, predominan absolutamente, aunque hemos de observar el desdoblamiento señalado por J. Lintvelt entre personaje narrador y personaje actor (tipos auctorial y actorial), añadiremos las nociones de C. Rís y veremos cómo, en ciertos pasajes, predomina la

imagen del narrador, que demuestra su preponderancia y omnisciencia sobre todos los acontecimientos y que alterna con la imagen del personaje, a quien cede la focalización en los momentos más importantes de su vida. Esta alternancia obedece a un principio de subjetividad que organiza la narración, y que tiende a alejar los episodios desagradables de la vida de Alexis y a aproximarse a los momentos de felicidad, a la infancia soñada, que revive y reactualiza el narrador; a ello contribuyen otros procedimientos, como veremos en detalle en el análisis.

La Quarantaine es bastante más compleja desde el punto de vista de la narración; observamos fundamentalmente la presencia de dos relatos con dos narradores, cuyas voces parecen entrecruzarse. Léon, narrador homodiegético, relata su aventura en busca de sus orígenes y la historia de sus antepasados; el motivo de su viaje a la isla Mauricio es descubrir las huellas de aquéllos, sobre todo del legendario tío abuelo, “Léon le Dsparu”; es lo que conforma la intriga en los capítulos primero y cuarto, que abren y clausuran la novela. El segundo capítulo es una narración heterodiegética, en la que el primer narrador relata el viaje que realizan sus abuelos desde Francia a la isla Mauricio, narración heterodiegética que ocupa un lugar bastante restringido en el conjunto de la novela y que sirve de transición entre el primer capítulo y el tercero. Este último es el capítulo central de la novela, y el de mayor importancia; lleva, además, el mismo título de la propia novela, “*La quarantaine*”, y en él aparece un nuevo narrador homodiegético; el primer narrador ha cedido la voz y la focalización a “Léon le Dsparu”, que relata su metamorfosis progresiva durante la cuarentena en la isla Reite. En principio, la diferencia con respecto a la primera narración homodiegética consiste en que la primera, homodiegética auctorial, está protagonizada por el personaje narrador, mientras que en la segunda, homodiegética actorial, es el personaje actor el protagonista. El primer narrador cede literalmente la voz al personaje actor que es su legendario abuelo. Sin embargo, el carácter de ficción se pone de manifiesto por la intervención del primer narrador cuando explica el origen de los nombres de sus personajes, y cuando inserta, dentro del relato de “Léon le Dsparu” otra narración, “*La Yamuna*”, heterodiegética esta vez, diferenciada tipográficamente con márgenes amplios, que se desarrolla en un tiempo anterior a las otras; Léon narra la epopeya desde Calcuta hacia la isla Mauricio de dos de los personajes que forman parte del universo diegético de la narración de “Léon le Dsparu”, en la que también interviene directamente el primer narrador, para insistir en la ficción que intenta crear de una forma simultánea a la narración del segundo narrador, interrumpiéndola varias veces, como si de un sueño se tratase: “C’est comme si j’avais vécu cela, comme si je l’avais rêvé hier” (Q13).

En este complicado entramado narrativo, otras veces se dejan oír mediante la cita en intertexto o mediante relatos contados por los diversos personajes. El fondo común de dichas “veces” y de las distintas historias, que van dibujando un complejo sistema de encajonamiento, es el viaje al origen de todos sus protagonistas.

3. EL VIAJE Y LA CREACIÓN DE UN MUNDO DEL TIEMPO ERÓDICO EN

La última fase de nuestro trabajo estará constituida por un capítulo que servirá de transición entre el análisis narratológico y temporal y las conclusiones. En él intentaremos recopilar y analizar una serie de temas y símbolos asociados a la temporalidad, los cuales, íntimamente ligados a las técnicas narratológicas, contribuyen a la creación de dimensiones míticas y simbólicas del viaje en las obras objeto de estudio.

En primer lugar, la forma de diario de viaje (o “journal de bord”) adoptada en ambas novelas, el deseo explícito del narrador de fechar los acontecimientos responde a la noción de “temps calendaire” propuesta por PROEURE en *Temps et récit III. Le temps raconté* (1985), que definiremos y aplicaremos a nuestro análisis, junto con el concepto de “moment axial”, fecha idéntica en los dos textos que permite identificar el momento de la pérdida de la casa natal y el comienzo de la “errance” de los personajes.

El “moment axial” y el orden cronológico al espacio simbólico: seguiremos, en este segundo momento de nuestro estudio, las tesis de G. CHELARD, fundamentalmente las contenidas en sus obras *La Poétique de l'espace* (1964) y *L'eau et les rêves* (1974), para demostrar cómo los espacios recorridos se cargan de una fuerte simbología; en primer lugar, la casa de origen, paraíso perdido de connotaciones maternas, espacio terreno que es reemplazado por el barco, prolongación de la casa: la travesía marítima se convierte en un tiempo propicio para la rememoración de la infancia; estos retrocesos en el tiempo permiten reactualizar el pasado, a la vez que el elemento acuático permite a los protagonistas la búsqueda del origen. La navegación en busca del paraíso terrestre, convierte en experiencia mítica el viaje de los personajes; esta dimensión se desvela igualmente por los mitos que subyacen en el tejido narrativo de ambas novelas.

Descripción metodológica

Las categorías temporales que analizaremos pondrán de relieve una serie de imágenes del tiempo; en un tercer momento, analizaremos dichas imágenes bajo el prisma del estudio de G. Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), y mostraremos que éstas pertenecen al denominado “Régime nocturne”², régimen que se refiere precisamente al tiempo, caracterizado por el procedimiento de la repetición (hecho de frecuencia narrativa). Demostraremos cómo las imágenes que se repiten: la casa, el barco, los viajes y pruebas, los espacios matriciales y sagrados (como la gruta) y el tiempo fuerte de la noche y la música, forman una constelación isotópica, creando una simbología y temática del tiempo, tiempo estrechamente inculcado, una vez más, a la casa natal perdida, centro paradisiaco sustituido por otros centros hallados en el transcurso de los viajes.

La estructura de la temporalidad y la repetición de imágenes dibujan una narración cíclica mediante los símbolos del regreso (las analepsis) y símbolos mesiánicos que se proyectan hacia el futuro (las prolepsis); esta estructura circular sustituye a la estructura lineal y cronológica en una lucha contra el tiempo.

Por último, para finalizar nuestro estudio, intentaremos demostrar cómo esta figura cíclica del tiempo responde a la repetición del acto de la creación a la luz de las teorías expuestas por M. Eliade en *Aspects du mythe* (1963). Partiremos de su definición de mito y pasaremos revista a una serie de rasgos característicos que nos permitirá poner de relieve cómo las dimensiones del viaje y la temporalidad responden a la estructura del mito del origen. Esta estructura conlleva un retorno progresivo, remontándose hacia atrás en el tiempo a partir del momento presente, hasta llegar al comienzo absoluto, al tiempo sagrado, un tiempo, la eternidad.

2

G. Durand realiza una excelente síntesis de los dos regímenes de imágenes en las páginas 220-224 de su estudio .

Et c'est dans le temps que je marche
(LF24)

NARRACIÓN.

1. DEL ORDEN CRONOLÓGICO A LÍNEAL

Las grandes articulaciones en las dos novelas de nuestro corpus objeto de estudio muestran una serie de elementos que podemos relacionar con los relatos de viaje, y que son, fundamentalmente: el principio *in medias res*, un aparente orden cronológico y espacial establecido mediante anotaciones de tiempo y lugar, simulando un diario de viaje o “journal de bord”, y, por tanto, una estructura lineal del relato. Hemos, en primer lugar, una presentación de la estructura formal de ambas novelas para pasar, en segundo lugar, a un análisis exhaustivo de las anacronías que desorganizan la narración lineal, rompen las barreras temporales y acercan el tiempo de origen recordado por los narradores, que coexiste, así, con el presente de narración. Le Clézio utiliza elementos de los relatos de viaje de una forma totalmente original y nueva; en palabras de J. Quémener:

Il faut ici se manifester un genre nouveau, difficile à définir, qui ne correspond ni au roman, ni au poème, ni au journal. Il procède aussi bien des tentatives surréalistes, des calligrammes (Guillaume Apollinaire), des proses de Michaux. Mais il répond surtout au besoin actuel d'art tout spontané, libéré des exigences de la raison, de la logique réductrice, des quadrillages de la technique. Il s'est imposé dans les arts plastiques, dans la danse et la musique. Il est en train de faire école en littérature [...] La typographie, très singulière [...] ajoute à l'étrangeté: c'est une présentation très volontariste. Parfois, quand le lyrisme s'intensifie, on voit se détacher des versets, des fragments de poème, etc. (1994: 79-80)

La singularidad de Le Clézio consiste, efectivamente, en realizar incursiones en los géneros, y, concretamente en nuestro corpus, lo veremos, en el género de viajes, para subvertir las normas establecidas creando un género peculiar, de difícil clasificación. La experimentación de las primeras obras leclezianas no ha terminado.

Le Chercheur d'or

Se trata de la autobiografía de Alexis L'Estang, que arranca con un principio *in medias res*, o, en palabras de G. Genette, *in ultimas res* (1972:106), ya que comienza en el presente de narración, a los treinta y ocho años del protagonista, como veremos si comparamos el principio y el final del texto: “Dplus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer [...] Je n'entends maintenant, au plus profond de moi [...]” (CH13), “j'entends jusqu'au fond de moi le bruit lointain de la mer qui arrive” (CH33). Este principio constituye un **anticipo** que explicaremos, junto con

las demás prolepsis obradas en el primer capítulo. El narrador, Alexis, se sitúa en 1922, fecha desde la que rememora su vida. La división de la novela en siete capítulos presenta el itinerario de Alexis:

Títulos de los capítulos:	Página
<i>Enfoncement du Bucan, 1</i>	11
<i>Forest Ile</i>	91
<i>Mrs Rodrigues, 2</i>	109
<i>Rodrigues, Anse aux Anglais, 3</i>	167
<i>Ypres, hiver 4</i> <i>Summe, automne 5</i>	244
<i>Mrs Rodrigues, été 6</i>	271
<i>Mananava, 7</i>	305

La novela consta, pues, de siete capítulos -número mágico que corresponde a los planetas-, distribuidos de forma desigual en función del número de páginas, lo que tendrá sus repercusiones en la categoría temporal que define el ritmo narrativo, y cuyos nombres de lugares y fechas, que connotan un orden cronológico y espacial, unidos al título, reflejan, en principio, el género de viajes y la aventura del oro. Las anotaciones temporales de los títulos de los capítulos, siguen un orden lineal, cronológico, de los episodios fundamentales de su vida; a continuación reproducimos en un cuadro esquema la cronología establecida:

1892	año en el que el ciclón y la ruina familiar provocan el primer viaje (a Forest Ile), y el abandono del paraíso de infancia en Enfoncement du Bucan. Parte de la edad de ocho años de Alexis.
	En este segundo capítulo no hay indicación de fecha, sólo espacial (Forest Ile), aunque podemos saber que han pasado 18 años.
1910	Alexis se embarca en el Zita, rumbo a Rodrigues.
1911	Se instala en Anse aux Anglais para buscar el tesoro del Corsario. Conoce a Oma.
1915-1916	Alexis se alista como voluntario y parte a la guerra, al frente francés y vuelve a Forest Ile.
1918-1919	Alexis vuelve a Rodrigues, descubre el auténtico tesoro y vuelve a Mauricio, sin encontrar a Oma.
1922	Alexis termina el relato de su vida, solo, en Mananava, a los treinta y ocho años de edad.

Este orden cronológico se ve reforzado por la forma de “journal de bord” (M. Ledesma, 1992:12; Bilibault, 2000:84) que se toma tomando el relato a partir del tercer capítulo (*Vers Rodrigues, 0*), en el que Alexis cuenta su viaje en el *Zeta*, hasta llegar a Rodrigues, diario cuya lectura atenta llevará al lector a deducir que el trayecto ha durado unas dos semanas: “Jour suivant à bord” (CH118), “L’autre jour, en mer” (CH121), “Une nuit en mer, encore” (CH126), “Journée vers Aalega” (CH129), “Dimanche” (CH135), “Lundi matin” (CH140), “En mer, vers Mahé” (CH144), “Port Victoria” (CH151), “Port Victoria, encore” (CH153), “Mardi, je crois” (CH155), “Saint Brandon” (CH157), “Dimanche, en mer” (CH162), “En vue de Rodrigues” (CH164). En el resto de los capítulos hemos de señalar las siguientes anotaciones dispersas en el relato, que prolongan este “journal de bord”: “Lundi, 10 août 1914” (CH218), “Le 23 août” (CH260), “Somme, été 1916” (CH275), “Démembre” (CH276), “Aujourd’hui, j’ai vu Ouma” (CH308).

La Quarantaine

Esta segunda novela de nuestro corpus presenta la siguiente articulación por capítulos, completamente distinta a la observada en *Le Chercheur d’or*:

Título del capítulo	Página
<i>Le voyageur sans fin</i>	13
<i>L’empoisonneur</i>	31
<i>La Quarantaine</i>	5
<i>Anna</i>	47

Seamos cuatro capítulos número de una gran riqueza simbólica que significa plenitud, se relaciona con la cruz, el cuadrado, y con los puntos cardinales, participando en las concepciones cosmológicas esenciales, -distribuidos en número de páginas de forma irregular. El propio título del libro está contenido en el interior del libro y es la parte más extensa. Por el título del primer capítulo, el lector espera - y encontrará un relato de un viajero, un relato de aventuras que cuenta, además, con una cuarentena, una enfermedad y el consiguiente aislamiento de los personajes. La propia estructura formal del díptico muestra la utilización del “journal de voyage”: mucho más evidente en *Le Chercheur d’or*, en donde la sucesión de capítulos obedece al orden cronológico y espacial de las etapas en el itinerario del héroe, en *La Quarantaine* hemos de ir al interior del libro para observar la presencia de anotaciones cronológicas y espaciales que se producen este elemento del género. En ambas novelas, además, la casa mítica presenta variaciones: así, en *Le Chercheur d’or*, la casa recibe el nombre de “Ducan”, mientras que en *La Quarantaine* lleva el

nombre propio de la tía del narrador, “Anna”. En la primera obra el héroe construirá su leyenda mediante el referente mítico de Jason, en la segunda de las ficciones se realizará a través del poeta Rimbaud (*Le voyageur sans fin* y *L’empoisonneur*), cuya imagen del barco a la deriva está presente en toda la obra.

El primer capítulo es el comienzo de la que denominaremos historia 1, en la que Léon, el narrador, se sitúa en París, en 1980, justo antes de tomar el avión hacia la isla Mauricio. Desde este momento presente de la narración, rememora la historia familiar desde el episodio de Rimbaud, en 1872, en París, un año después de la expulsión de sus antepasados de la casa en 1871. Para el narrador, todo comenzó al año siguiente, en 1872, cuando su abuelo Jacques, niño, va a Rimbaud, “personaje” con el que identificará a “Léon le Dparu”, hermano de Jacques y tío abuelo de Léon, el narrador. Se trata de un capítulo breve (Q1330), que abre el libro y termina al final, en el último capítulo (*Anna*). Es el viaje “real” del narrador buscando información sobre sus orígenes familiares, y sirve de marco para encuadrar los otros capítulos.

La historia 2, que en el segundo capítulo toma forma de relato heterodiegético, en el que el mismo narrador relata el viaje de Jacques, Suzanne y Léon (sus abuelos), a la isla Mauricio, viaje que comienza el 8 de mayo de 1891. Durante la escala en Atenas, se produce un reencuentro con Rimbaud: han pasado 19 años desde aquel primer encuentro en París; ya no es el adolescente furioso, sino un hombre maduro y enfermo. Es también un capítulo breve (Q1310), como la propia escala que realizan los personajes, y que representa la transición entre el primer capítulo y el tercero, ambos homodiegéticos; en este relato encuadrado o “métarécit” (G. Genette, 1972: 239), el primer narrador cede la voz a este segundo narrador que toma las riendas del relato, procedimiento por el que se consigue lo que Léon anunció en el primer capítulo: “Ainsi je suis devenu Léon Achambu, le Dparu” (Q4).

Este tercer capítulo, el más extenso (Q5 a 46), comienza el día “27 mai” (Q5), del año 1891, hemos de suponer, con el desembarco en Pate, por motivo de cuarentena. En este capítulo alterna la historia de la cuarentena de los protagonistas en la isla Pate con otra historia, la historia 3, diferenciada tipográficamente; relato heterodiegético contado por el narrador 1, Léon, que narra la historia de Anna que arranca en 1857, con la masacre de Capore y la huida y viaje de Giribla y Anna desde la India a la isla Pate, isla en la que también se detienen por motivo de cuarentena.

En este tercer capítulo, y por lo que se refiere a la cronología, observamos un orden riguroso, en el que el “journal du botaniste” citado por el narrador, y marcando el paso de los días; tras su ejemplo, el narrador continúa estableciendo otro “journal de bord” que podemos poner en paralelo con el de Alexis, en el que informa de la duración de la cuarentena en la isla Pate: “*2 mai*” (Q60), “*Du 2 mai au matin*” (Q60), “*Du 2 mai, après-midi*” (Q71), “*3 juin*” (Q72), “*4 juin*” (Q76), “*Du 4 juin, après-midi*” (Q81), “*5 juin*” (Q87), “*6 juin*” (Q92), “*7 juin*” (Q97), “*Le 8*” (Q106), “*9 juin*” (Q107), “*10 juin*” (Q112), “*Le 11*” (Q119), “*Du 11 juin*” (Q131), “*12 juin*” (Q144), “*13 juin*” (Q160), “*14 juin ?*” (Q174), “*15 juin*” (Q174), “*16 juin*” (Q192), “*17 juin*” (Q206), “*18 juin, à Palissades*” (Q226), “*19 juin*” (Q235), “*20 juin*” (Q24), “*Le 21 juillet*” (Q285), “*Le 22 à l’aube*” (Q305), “*Le 23*” (Q325), “*Le 24 juillet, au matin*” (Q379). Paralelamente, en la historia 3, constatamos también la misma necesidad de establecer un “journal de bord”, como Alexis, a bordo del barco que traslada a los inmigrantes indios hacia “*He promise*” (Q300): Giribla cuenta los días en un cuaderno: “*Giribla comptait les jours, en les marquant dans un petit cahier décollé [...] Chaque matin, au réveil, elle sortait le cahier [...] elle marquait le nouveau jour*” (Q318-319), “*À septième jour du voyage, Giribla a écrit: Dimanche*” (Q338), “*Giribla avait déjà rempli vingt-huit pages du cahier décollé, écrivant pour la quatrième fois Lundi*” (Q34), diario o, simplemente, recuento de días que nos permite saber la duración del trayecto en barco.

El cuarto capítulo, que continúa con el relato homodiegético del narrador 1 (historia 1) del viaje: “*Aotû*”, fecha que abre este último capítulo (Q49) a la isla Mauricio, las entrevistas con Ana, tía del narrador que lleva el nombre de la propiedad familiar, única que ha sobrevivido en Mauricio, y vuelta a Francia del narrador, con la indicación “*Marseille, fin aotû*” (Q63).

Una vez descrita la estructura formal de ambas novelas, pasaremos ahora a ver, en el análisis de las anacronías, el ritmo narrativo y la frecuencia, cómo este orden cronológico observado en las macroestructuras se ve profundamente alterado en las microestructuras de cada una. La lectura que haremos a partir de las diferentes técnicas temporales empleadas por el escritor en este corpus responde a una temática del tiempo; el viaje y la organización cronológica de las grandes articulaciones narrativas esconden un profundo desorden que refleja la verdadera pérdida de sus narradores: la huida del tiempo cronológico y lineal y la creación de un tiempo de dimensiones míticas.

2. LA NARRACIÓN

Le Chercheur d'or: establecimiento de campos temporales

Si la macroestructura de esta novela presenta un riguroso orden temporal y espacial, como ya hemos observado, un análisis detallado de las microestructuras revela un desorden querido y buscado por el narrador, revelado por el uso constante de anacronías, en su doble dirección: hacia el pasado y hacia el futuro.

Como ya se anunció, G. Genette considera las analepsis como un relato segundo, subordinado al relato principal. También M. B (1984), en la misma línea, establece campos temporales para el análisis de las anacronías, lo que pone de manifiesto la relación de subordinación de las anacronías a un relato principal, considerando como tiempo primordial o primer campo temporal al que sostiene el relato.

En *Le Chercheur d'or* cada capítulo corresponde a un campo temporal diferente, y responde a la división cronológica establecida por el narrador, como hemos observado en las grandes articulaciones narrativas. Así, si procedemos estableciendo campos temporales, para mayor claridad en la exposición, el **primer campo temporal o tiempo primordial** es la narración presente efectuada por Alexis a sus treinta y ocho años de edad, y que consiste en recordar treinta años de su vida. Este tiempo primordial corresponde al tiempo del narrador adulto.

A partir de este primer campo temporal, podemos establecer otros campos temporales de esos treinta años, que son los siete capítulos: siete secciones temporales de la autobiografía del narrador-personaje, englobados en lo que podemos considerar una gran analepsis, una analepsis completa: en efecto, todo el relato recordado desde el presente de la narración es retrospectivo, y, asociado al principio "*in ultimas res*", pretende recuperar todo el antecedente narrativo, esto es, las etapas de su vida, desde los ocho años de edad, en 1892, punto temporal en el que tuvo lugar un cambio esencial en la vida del protagonista. Así, esta analepsis completa, con sus siete secciones temporales, es un tiempo segundo, subordinado al del relato principal (el tiempo primordial) y que corresponde, como veremos, al tiempo del personaje que fue Alexis. El desdoblamiento narrador-personaje que corresponde a los relatos homodiegéticos se muestra también en la estructura temporal.

Vamos a proceder, pues, al estudio de las anacronías dividiendo en lo que hemos denominado campos temporales, esto es, por capítulos, ya que el uso de analepsis y prolepsis tiene un alcance y una significación diferente para cada sección o capítulo.

2.1. El tiempo mítico y primordial: “*Efoncement du Bucan*,” (campos temporales A y B)

«Plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer. Mais au vent dans les aiguilles des filaos, au vent qui ne cesse pas [...] c'est ce bruit qui a bercé mon enfance. Je l'entends maintenant, au plus profond de moi, je l'importe partout où je vais. Le bruit lent, inlassable, des vagues qui se hissent au loin sur la brique de corail, et qui viennent mourir sur le sable de la Rée Nire. Un jour sans que j'aille à la mer, pas une nuit sans que je m'éveille, le dos mouillé de sueur, assis dans mon lit de camp, écartant la moustiquaire et cherchant à percevoir la marée, inquiet, plein d'un désir que je ne comprends pas (CHI3)».

Denominamos A al trayecto temporal que nos presenta el relato principal, el tiempo primordial: el comienzo *in ultimas res*: “Plus loin que je me souviens” sitúa al narrador en el presente de narración, y recuerda el ruido del mar (elemento omnipresente en la novela). Desde ese presente, el narrador (llamémoslo narrador 1: Alexis a sus 38 años) retrocede al pasado de sus recuerdos de infancia: hay una leve transición marcada por el “passé composé” para volver a instalar en un presente que, esta vez, es el del personaje, Alexis, (“assis dans mon lit”, “inquiet”, “plein d'un désir que je ne comprends pas”); denominamos B a esta analepsis, este relato segundo narrado por Alexis a los 8 años (narrador 2) o campo temporal segundo que acaba de comenzar, y que va a instalarse en casi toda esta fracción temporal. Se trata, en la terminología de Genette, de una **analepsis interna homodiegética**, y es, repetimos, Alexis niño, narrador y focalizador, el que narra una serie de episodios y el que introduce, instalado en su presente, a los otros personajes:

«Quand la lune est pleine, je me glisse hors du lit sans faire de bruit [...] je sais que Laure ne dort pas [...] (CHI4)
Il y a aussi la voix de Mam [...] (CHI4)
Un jour, nous partons tous, Mam [...] dans la voiture à cheval pour le bessin aux lagrettes [...] (CHI4)
[...] Alexis chantonne un peu, comme font les Indiens en prière. Il blance son corps d'avant en arrière, et il chantonne, et dans l'ombrelle de l'arbre, je ne vois que son dos qui brille de sueur. Quand il a fini sa prière, il creuse un peu la terre au pied de l'arbre, de la main droite [...] (CHI4)
Mon père parle pour nous, pour ma mère, mais son usage est tourné ailleurs, vers un autre temps, un autre monde (CHI4)»

Un jour, en fin d'après-midi, comme je reiens d'une longue errance avec Denis dans les bis, du côté des gorges, j'aperçois is mon père et Mam sur la arangue. Laure est accé deux [...] Alexis, nous devons quitter cette maison. Nous allons devoir partir d'ici, pour toujours.» **Polepsis** [...] Ensemble nous faisons le tour de la grande maison, comme d'un navire échoué. [...] (CH4)

Desde este presente de Alexis ni se relatan episodios como el motín de los trabajadores de los campos de cañas de azúcar, los inmigrantes explotados, y posterior asesinato de un Banco, junto a la situación de explotación a la que se ven sometidos, incluso Alexis y los suyos, por los de su propia familia (Ludovic y Ferdinand), que, junto con el ciclón, el desastre que va a cambiar sus destinos, les lleva al exilio, anunciado ya en esta parte (como veremos en el estudio de las anticipaciones o prolepsis), y el primer viaje, tras la catástrofe; subrayamos el anticipo en la siguiente cita en la que observamos la función primordial de los dos tiempos fuertes (“noche”, “aube”): la noche en que acaba un ciclo y el alba que comienza uno nuevo, con el exilio ¹:

Cette nuit est longue, comme les nuits qui précèdent les longs voyages. Et c'est moi que c'est le premier voyage que nous allons faire, en quittant la allée du Ducan. [...] Aube, mon père est revenu. [...] Pour nous, ce n'est pas vraiment un départ, puisque nous n'avons rien à emporter. Tous nos livres, tous nos jouets ont disparu dans la tempête, et les liasses de journaux n'existent plus. Nous n'avons pas d'autres vêtements que ceux que nous portons, qui sont tachés et déchirés par les longues errances dans les bousailles. C'est mieux ainsi. Qu'aurions-nous pu emporter? Ce qu'il nous aurait fallu, c'est le jardin avec ses beaux arbres, les murs de notre maison et son toit couleur de ciel, la petite hutte du captif Cookles collines de l'amarin et de l'île, les montagnes, et la allée sombre de Manana où vivent les

¹ Observe el uso del presente y la focalización sobre Alexis personaje en los siguientes ejemplos que vienen a completar así este repertorio:

[...] je comprends qu'il est en train de se passer quelque chose de grave. [...] j'entends le bruit de l'émeute

[...] La foule des gunnies est massée devant la porte [...] La masse des hommes avance, recule, dans une sorte de danse étrange [...] j'aperçois le troisième cavalier. Il est tombé de son cheval, et les hommes et les femmes le tiennent par les bras, le busculent. Je reconnais son isage [...] C'est un parent de Ferdinand [...] Mon père dit qu'il est pire qu'un sirdar [...] J'ai peur, parce que je comprends qu'il va mourir [...] et je sais que je ne pourrai parler à personne de ce que j'ai vu ce jour-là (CH 6163)

La pluie arrive, blaye la mer du côté de Fort Louis, un grand rideau gris en demi-cercle qui vient vers moi à toute allure [...] (CH72)

Quand j'arrive devant notre maison [...] de grands nuages noirs sont à nouveau rassemblés [...] Denis vient sur la allée le bruit de l'ouragan, comme un troupeau qui court à travers les plantations et les bousailles [...] La maison est pleine d'ombre. C'est comme l'intérieur d'un navire où nous écoutons le vent qui arrive [...] il arrache un arbre qui écrase la façade sud de la maison, l'éclaire [...] cela dure longtemps, et nous tombons à travers le ciel déchiré, à travers la terre ouverte. [...] (CH7679)

deux pailles en queue. Puis restons debout au soleil, pendant que notre père charge les derniers objets à bord de la charrette. (CH8990).

En este presente (campo temporal segundo), el relato presenta **analepsis internas homodieéticas completivas**, como las que completan la información sobre el castigo de su padre, tras el primer viaje por mar realizado con Denis, y que terminó en anticipación y elipsis:

[...] je vis mon père [...] Quand je suis devant lui, il ne dit rien, mais son regard est dur et froid, et ma gorge se serre, non à cause de la punition qu'il m'attend, mais parce que je sais que je ne pourrai plus retourner en mer, que cela est fini. (CH5)

Je suis seul maintenant. Depuis le voyage en pirogue, mon père m'a interdit de revoir Denis. (CH60)

Depuis l'aventure en pirogue, depuis qu'on nous a punis, Denis et moi, en nous séparant, je ne veux plus aller là où nous allions autrefois. (CH72)

Desde este presente también, el narrador 2 realiza una serie de retrospectivas que podemos considerar **analepsis eternas**, ya que se refieren a momentos anteriores al punto temporal en el que se encuentra ahora, y que tienen la función de completar informaciones o sobre su propia infancia o sobre los personajes que introduce; a este tipo de analepsis las podemos denominar **b**, para insistir en la relación de subordinación de este campo temporal con respecto al campo temporal **B**, ya que cubren un período de tiempo inmediatamente anterior al campo temporal del relato de Alexis, aunque, como se refiere en acontecimientos diferentes, conviene en enumerarlas en función de su orden de aparición, para diferenciarlas:

Depuis longtemps, depuis que je suis tout petit, je viens ici (CH17) (**b1**)

Un jour, il y a longtemps déjà c'était au début de notre amitié, Denis a rapporté pour Laure un petit animal gris [...] (CH19) (**b2**)

Je ne suis jamais allé si loin. Simplement, un jour, avec Denis, je suis monté jusqu'en haut de la Tour du Marin, là où on voit tout le paysage jusqu'aux montagnes des Trois Mamelles et jusqu'au Morne, et de là j'ai vu les toits des maisons et la haute cheminée de la sucrerie qui fait sa grosse fumée. (CH20) (**b3**)

Depuis plus d'un an c'est Mam qui nous enseigne, parce que nous n'avons plus d'autre maîtresse. Autrefois, je m'en souciais à peine, il y avait une maîtresse [...] Mais la ruine progressive de mon père ne permet plus ce luxe. (CH25) (**b4**)

Mon père, lui, ne prononce jamais aucun prénom, sauf peut-être celui de Mam, comme je l'ai entendu, une ou deux fois. Il disait doucement: ~~Mam~~, ~~Mam~~. Et alors j'ai compris: ~~Mam~~. Il disait vraiment: ~~Mam~~, avec une voix douce et grave qu'il avait quand lui parlant. Il l'aimait vraiment beaucoup. (CH26) (**b5**)

I y a beaucoup de meubles poussiéreux, rongés par les termites, tout ce qui reste de ce que mon arrière-grand-père avait acheté à la Compagnie des Indes.
(CH1) (b6)

El relato segundo (B) sigue avanzando; Alexis ~~se~~ contando sus escapadas nocturnas, los sitios a los que ~~se~~, las escapadas con Denis y con su primo Ferdinand en este espacio paradisíaco del Ducan en el que se desenvuelve su infancia. Estos movimientos del personaje, estos desplazamientos, sirven de pretexto para la descripción del espacio en el que los acontecimientos tienen lugar, el recorrido o los itinerarios que siguen los personajes.

Sin embargo, el tiempo primordial o primer campo temporal se infiltra en este segundo campo; el narrador 1 interviene desde su presente, interrumpiendo momentáneamente el relato del narrador 2 - y aquí juega un papel de primer orden la memoria (“je me souviens”) - Estas incursiones del narrador 1 reflejan un juego temporal, un ir y venir de un campo temporal a otro, del presente al pasado, en forma de espiral:

Je regarde la grande maison de bis [...] d'une couleur si belle que je m'en souviens aujourd'hui comme de la couleur du ciel de là-bas. Je sens encore sur mon visage la chaleur de la terre rouge [...] (CH23)
I y a aussi la voix de Mam. C'est tout ce que je sais d'elle maintenant, tout ce que j'ai gardé d'elle. J'ai jeté toutes les photos jaunies, les portraits, les lettres [...] pour ne pas troubler sa voix. Je veux l'entendre toujours [...] (CH24)
C'est à cette époque que nous nous sommes rendu compte, Laure et moi, que quelque chose n'allait pas dans les affaires de notre père (CH25)
Je me souviens de mon premier voyage en mer. C'était en janvier, je crois [...] (CH26)
Jamais je n'oublierai cette journée si longue, cette journée pareille à des mois, à des années, où j'ai connu la mer pour la première fois. Je voudrais qu'elle ne cesse pas, qu'elle dure encore. (CH27)
Je crois que c'est à cette époque qu'il m'a parlé vraiment du trésor du Corsaire inconnu [...] (CH28)
Je vois encore le dessin parfait, celui que j'aime le plus, et que j'ai cherché nuit après nuit dans le ciel d'été [...] le noir d'été [...] (CH29)
Ce sont les images que je garde de ce temps, mêlées au bruit du vent dans les falos [...] (CH30)

En este análisis de las analepsis en esta primera fracción temporal, y aunque las hayamos repertoriado de forma separada, observamos una alternancia entre dos campos temporales, el tiempo primordial (A) y el campo temporal segundo (B) cuyos límites a veces son difíciles de definir: a veces pasado y presente se confunden, por el uso casi absoluto del presente de narración en ambos campos temporales, por el juego de narrador y focalizador: así, el narrador 1 cede la voz y la focalización al narrador 2, en algunas secciones del capítulo, pero no se ausenta del todo, dejando oír su voz en ciertos momentos del discurso, produciéndose una

alternancia entre la *imagen del narrador* y la *imagen del personaje*. Veamos a ello.

En embargo, el análisis de las anacronías en este primer campo temporal no puede pararse en el estudio de las analepsis consideradas hasta ahora, sino que debe atender también a las anticipaciones, a las anacronías cuya dirección apunta al futuro: las prolepsis, que, en este primer capítulo son bastante frecuentes.

Vamos a destacar, en primer lugar, un primer grupo de **prolepsis internas iterativas**, que inauguran una serie de ocurrencias del mismo acontecimiento narrado con la fórmula “pour la première fois” y que, en palabras de Todorov “désignent une expérience primordiale et le renouvellement de ces émotions élémentaires” (1983:1):

C'est ici [le grenier] que j'ai entendu la mer pour la première fois, c'est ici que je la ressens le mieux, quand elle vient [...] (CH33) (**prolepsis via analepsis** “j'ai entendu”)
[...] mais c'est la première fois que Denis même quand il va chercher des plantes pour elle (CH8)
C'est la première fois qu'il me parle de Scalau [...] (CH9)
C'est la première fois que nous remontons, Laure et moi, le long de la Rive Noire (CH2)
Il me parle pour la première fois de l'Édrigues (CH5)

El siguiente grupo de prolepsis está localizadas en el segundo campo temporal (B) son **internas y repetitivas**, ya que se refieren a acontecimientos que efectivamente van a tener lugar en esta fracción temporal, como la catástrofe del ciclón y la destrucción del paraíso, lo que provocará el primer viaje, el exilio, es decir, la ruptura con el pasado. Se presentan tan como anuncios o breves alusiones a los acontecimientos que se relatará al final de esta sección; tienen un papel muy importante, ya que crean en el lector una tensión, una expectativa; observamos asimismo la imagen del narrador que se hace presente (subayamos nosotros) ²:

2

Podemos completar este repertorio con los siguientes casos:

C'est la menace qui est sur nous, je la sens sur le Ducan. Laure aussi ressent cela (CH6)
Plus tard, il y a une sorte de fin qui annonce la fin de notre bonheur (CH1)
C'est durant ces jours-là que tout va à sa fin, mais nous ne le savons pas encore très bien. Nous sentons, Laure et moi, cette menace plus précise (CH3)
Nous sommes nous-mêmes des naufragés, accrochés à leur épave, dans l'espoir que tout redeviendra comme avant. (CH5)
Elle [Mam] parle vite [...] mais je ne devrais pas vous le dire, ce n'est pas encore sûr enfin, ce n'est pas encore tout à fait décidé. Nous irons à Brest. Elle. Notre père a

J'ai peur [...] Ce n'est pas de la peur vraiment. C'est comme d'être debout devant un gouffre, un ravin profond [...] et pourtant, on sait qu'on doit rester, qu'on a enfin savoir quelque chose. (CH14)
Tout ce que je sens, tout ce que je vois alors me semble éternel. *J ne sais pas que tout cela va bientôt disparaître* (CH23)
Il y a aussi le paysage [...] *le seul paysage que je connaisse et que j'aime, que je ne verrai plus avec ces yeux* (imagen del narrador 1) (CH3)
Nous ne savions pas que tout allait changer, que nous étions en train de vivre nos derniers jours à l'enfoncement du Ducan (CH5)
[...] impression étrange, d'une menace, d'un danger qui s'approche de nous (CH6)

Enfin de destacar también un grupo de **prolepsis completas**, que se prolongan en el tiempo de la historia hasta el desenlace, y cuyo lapso, pues, acaba en el tiempo primordial:

[...] je reste debout [...] regardant furtivement la carte de l'île Rodrigues épinglée sur le mur au-dessus du plan du ciel. C'est peut-être pour cela que, plus tard, je garderai cette impression que tout ce qui est arrivé par la suite, cette aventure, cette quête, étaient dans les contrées du ciel et non pas sur la terre réelle, et que j'avais commencé mon voyage à bord du naire *Argo* (CH9)
Lors nous lisons les épisodes du roman qui paraît chaque semaine dans *l'illustrated London News*, *à la the Lily* [...] Ce sont les phrases que nous répétons sans nous lasser [...] Il me semble aujourd'hui qu'elles portaient en elles une signification particulière, l'inquiétude sourde qui précède les métamorphoses. (CH667)³

El último grupo de prolepsis está constituido por **“amorces”** en la terminología de Genette, o **insinuaciones** según M. H, germen insignificante, que sólo encontrará su significación posteriormente en el relato, pero que le sirve de preparación anticipada. Es lo que ocurre con la imagen del barco, que aparece asociada a la casa, y que podemos considerar como una preparación al viaje posterior:

trouvé une maison, pas loin de votre tante à l'écluse. [...] Plus tard, j'ai su tout ce qu'il avait fait alors, pour tenter de retarder l'inévitable. (CH687)

3

Enfin, en el final de la novela, cómo el narrador vuelve sobre estos motivos, que aquí constituyen prolepsis, y es, precisamente en el tiempo primordial (o campo temporal A cuando alcanzan toda su significación: “C'est ce pas ce lieu que désignaient les plans du Corsaire inconnu, cette allée oubliée des hommes, orientée selon le tracé de la constellation d'Argo?” (CH321), o “Je voudrais parler à Laure de *à la the Lily* [...], de voyages [...]” (CH333), o “J'irai sur le port pour choisir mon naire [...] son nom est *Argo* [...]” (CH333).

[...] comme si j'étais la vigie d'un naire immobile, guettant quelq signal. [...] Et en érité je suis dans un naire [...] voguant éternellement devant la ligne des montagnes. (C1B3)

La maison est pleine d'ombre. C'est comme l'intérieur d'un naire [...] (C1H77)

Il épave, c'est à cela que ressemble notre maison, en érité, à l'épave d'un naire naufragé. (C1B2)

L'épave est toujours là (C1B6)

Ambien podemos considerar insinuaciones los relatos de su padre, que le habla de viajes, viajeros, constelaciones, relatos que alimentarán los sueños de Alexis:

Celui qui connaît bien le ciel ne peut rien craindre de la mer dit mon père. Lui qui est tellement secret, silencieux, quand il s'agit d'étoiles, il parle, il s'anime, ses yeux brillent. Il dit alors de belles choses sur le monde, sur la mer, sur l'océan. Il parle des voyages des grands marins ceux qui ont découvert la route des Indes, l'Océanie, l'Amérique. Il parle [...] des voyageurs extraordinaires, Marco Polo en Chine, de Goto en Amérique [...] ce sont des noms magiques, ils sont pour moi comme les noms des étoiles, comme les dessins des constellations. Le soir, couché sur mon lit [...] je pense à tous ces noms, il me semble que le ciel nocturne sourit, et que je suis sur un naire aux voiles gonflées, sur la mer infinie [...] (C1B)

Ambien es bastante significativa a este respecto la comparación siguiente: "Cette nuit est longue, comme les nuits qui précèdent les grands voyages." (C1B9). Constituyen también un germen las citas y alusiones a viajes, así como el Ayo, como referente mítico primero:

Il me semble qu'un jour je saurai qui voyageait dans ce grand naire, pour apercevoir Jonas au moment où il quitte le ventre de la baleine (C1H29)

Il y a le *Journal des voyages* [...] l'intérieur, Laure lit à haute voix des passages des *Robinsons marseillais*, un feuilleton qu'elle aime bien. Le journal que nous préférons, c'est l'*Illustrated London News* [...] (C1B2)

Je vois encore le dessin parfait, celui que j'aime le plus, et que j'ai cherché nuit après nuit dans le ciel d'été, au sud, dans la direction du Morne. Le naire Ayo, que je dessine parfois dans la poussière des chemins [...] (C1B)

[...] plus tard, je garderai cette impression que tout ce qui est arrivé par la suite, cette aventure, cette quête, étaient dans les contrées du ciel et non pas sur la terre réelle, et que j'avais commencé mon voyage à bord du naire Ayo (C1B)

A finalizar el estudio de las anacronías en este primer capítulo y primer campo temporal, hemos de realizar la siguiente observación sobre la función propiamente dicha que esta sección ejerce sobre el resto de la obra; estamos de acuerdo con M. Ledesma en considerar que las dos primeras secciones,

cuestiónaire *L'Enfoncement du Bucan*, *Le*, *Forest Isle*, sont remémorées, recréées d'une perspective du présent de l'écriture, rendue manifeste au moyen de nombreuses anticipations certaines ainsi que grâce au pouvoir d'actualisation d'un

narrateur qui emploie exhaustivement le présent historique [...] le narrateur a faire du Ducan l'espace mythique par excellence: celui du paradis de l'enfance, immobile et fixée par le bonheur [...] cette période est aussi celle qui ouvrira pour Alexis les portes de l'immensité et de l'infini, ou [...] dans la terminologie schelardienne, de l'espace de l'ailleurs. Aspiration qui se incarner chez lui dans des rêveries très précises [...]: celle de la mer, celle de la quête du trésor du Corsaire inconnu [...] et celle de Manana [...] successivement réalisées au cours des trente ans qu'embrasse le récit. C'est ainsi que le Ducan, ce lieu privilégié et à l'abri du monde extérieur, est en même temps l'espace matriciel, la référence première, l'ouverture qui contient le tout. (1992:1412)

Este "espacio mítico" tiene, en su dimensión temporal, la manifestación de un tiempo eterno, inmovilizado para el narrador, un tiempo de origen de resonancias míticas: el paraíso, con el árbol "chalta", larbre du bien et du mal", y puesto de manifiesto por el recurso a las analepsis, cuya significación es la recuperación de aquel tiempo.

Por medio de las prolepsis se prefigura ya lo que va a ser la ida de Alexis: el viaje, la búsqueda del tesoro, con el objetivo principal de volver a instaurar el orden del comienzo, roto tras la catástrofe y la ruina de su padre. En realidad, se trata de la búsqueda de otro espaciotiempo mítico, paradisíaco, que intentará crear primero en Rodrigues y luego en Manana.

Esta primera fracción temporal constituye la primera referencia temporal, un tiempo inmóvil desde el que se proyecta, anticipando el relato, el itinerario, los viajes y la búsqueda de Alexis, convirtiéndose así en un espaciotiempo mítico, eterno; de ahí el uso del presente que fija en el tiempo; todo este juego temporal provoca la salida del tiempo cronológico hacia una expresión atemporal, fuera de la historia:

En n'existe plus, rien ne se passe [...] (CH18)
Tout ce que je sens, tout ce que je vois alors me semble éternel (CH23)
Jamais je n'oublierai cette journée si longue, cette journée pareille à des années, où j'ai connu la mer pour la première fois. Je voudrais qu'elle ne cesse pas, qu'elle dure encore. Je voudrais que la pirogue ne cesse de courir sur les vagues, dans les jaillissements d'écume, jusqu'aux îles, jusqu'en Océanie même, allant d'île en île, éclairée par un soleil qui ne se coucherait pas. (CH23)

Para referirnos a esta negación del tiempo cronológico, a estas expresiones atemporales o a esta noción de tiempo eterno, que encontraremos a lo largo de nuestro análisis, podemos recurrir al concepto de *acronía* utilizado por Proust: "La tâche qui, pour nos dévanciers, prescrivait la marche en dessinant le chemin se mue en utopie, ou mieux en *uchronie*, l'horizon d'attente reculant plus vite que nous

naños” (1983:08) [el subrayado es nuestro]; por su parte, M. Kard utiliza el mismo término, del que nosotros nos vamos a apropiarnos en adelante para referirnos a este notíempo:

L'annulation du temps [...] la distinction entre futur et présent ne subsiste pas plus qu'entre présent et passé. Le contemporalité inouïe autorise toutes les coïncidences, la connaissance aussi bien d'un avenir toujours déjà advenu que d'origines toujours encore ouvertes. [...] C'est, par exemple, une négation de l'irréversibilité temporelle que manifeste, sans mystère, le célèbre thème de la vie antérieure [...] Le voyage dans le temps [...] L'*u-chronie* et l'*utopie* ici se rejoignent et ont même fonction; les univers mis en parallèle offrent une leçon relativiste et humaniste. (1989:6263)

Veremos sobre esto más adelante, en la interpretación que daremos al análisis de las anacronías. Sin embargo, nos vamos a detener en considerar el uso casi absoluto del presente de narración en el que pasado y presente se confunden, en el que la imagen del narrador y la de su personaje coexisten lo hemos subrayado en las citas; lo que lleva a Plouseka la siguiente tesis con la que finalizamos este capítulo y anunciamos lo que ocurrirá en el siguiente:

C'est dans ce **je** et ce **présent du verbe** que le passé du souvenir et le moment de la narration (*je l'entends maintenant*) se confondent. C'est à ce présent énonciatif que les passés composés sont constamment rapportés (*j'ai entendu*).

La **distance narrative** qui instaure est à la fois **celle du je aux autres personnages** (il, elle) et **du présent aux autres temps**. Ainsi, les moments écus intensément par le narrateur, en particulier les moments heureux où il se sent placé au centre de l'univers et en harmonie avec lui, ont tendance à se raccrocher au présent [...]

Le monde des autres tend à être écarté vers les temps passés, surtout s'il est porteur de moments désagréables ou qui présagent un malheur [...]

L'**orchestration temporelle** semble donc obéir à un **principe** psychologique **subjectivant** et c'est le narrateur qui décide de ramener les événements vers le présent de l'énonciation ou au contraire de les en éloigner. Ainsi, tout le deuxième chapitre du roman *Frest Isle* relatant les moments de misère et d'une vie dépourvue de sens, se situe essentiellement au passé [...] la mort du père se trouve reléguée au **passé simple** qui fait ici, dans *Le chercheur d'or*, sa première et dernière apparition en rapport direct avec le protagoniste [...] (1994:25)

2.2. El tiempo distanciado: *Frest Isle* (campo temporal C)

El capítulo se inicia con un comienzo *in medias res*, para evocar enseguida, en analepsis, los años transcurridos hasta el momento de la narración en que se sitúa el narrador, y con la repetición insistente del Corsario, del sueño transmitido por su padre, que insinúa el viaje de Alexis que tendrá lugar en el capítulo siguiente:

Lors j'ai commencé à vivre dans la compagnie du Corsaire inconnu [...] Toutes ces années là j'ai pensé à lui, j'ai rêvé de lui [...] Dans l'ombre froide et pluvieuse de Frest Isle, puis au Collège Royal de Cu repipe, c'était avec lui que je vivais vraiment. (CH93)

Esta nueva sección inaugura un nuevo campo temporal con una elipsis del viaje desde el Ducan a Frest Isle. El viaje determina la transición del Edén perdido a un espacio opresor. La brevedad del capítulo y la elipsis del viaje junto con los tiempos en pasado, muestran claramente el deseo del narrador de distanciarse considerablemente los acontecimientos que se desarrollaron en los años de reclusión, lejos de la casa natal.

Al igual que la elipsis que determina efectivamente el paso de un espacio y un tiempo míticos a un espacio y un tiempo que el narrador quiere alejar de sí, observamos que es la única sección que no presenta una indicación de fecha en el título (elipsis cronológica), y el lector ha de suplirla recomponiendo la cronología como si de un puzzle se tratase: el viaje comienza el 31 de agosto de 1892, como se precisó en el capítulo anterior, y la estancia en Frest Isle finaliza con el viaje de Alexis a Rodrigues en 1910, como se especifica en el capítulo siguiente: han transcurrido, pues, dieciocho años de la vida del protagonista, largos años que, sin embargo, contrastan con la brevedad del capítulo (cuestión que abordaremos en la duración).

En esta fracción temporal el narrador 1 continúa en su primer campo temporal, esta vez recordado en pasado, contrastando con el capítulo anterior y con el siguiente, narrados en presente; se establece así una distancia considerable: el narrador quiere alejar este episodio de su memoria; desde ahí, las analepsis constituyen un segundo campo temporal, al que denominaremos esta vez C, y cuyo narrador y focalizador es el narrador 1: Alexis a los treinta y ocho años de edad, es decir, el narrador en el momento de la narración, lo que también contribuye a crear una enorme distancia con respecto a los hechos narrados.

Así, nos encontramos con **analepsis internas hmodiegéticas**, en este campo temporal C, en las que podemos observar la presencia de la voz y la focalización del narrador 1:

Les années ont passé ainsi, dans un isolement peut-être encore plus grand que jadis au Ducan [...] (CH95)
Il y avait la saison des pluies [...] pluie fine, monotone, pendant des jours, des semaines (CH95)

Mais c'était moins de pauvreté que nous souffrions, que de l'exil [...] Je me souviens de ces après-midi obscurs dans la maison de mes parents de Brest [...] Maintenant, pour nous, la mer n'existait plus (CH99)
Mais le voyage en Europe n'eut jamais lieu, parce qu'un soir du mois de novembre, juste avant le début du nouveau siècle, notre père mourut, foudroyé par une attaque. (CHI01)

Esta última analepsis señalada indica un cambio en la narración, marcado por la precisión cronológica y el “passé simple”, imagen de una transición que señala un cambio en la vida del personaje: la muerte del padre supone una auténtica ruptura, y Alexis debe dejar los estudios y trabajar, a la edad de quince años, en el puesto que dejó su padre, en la compañía de seguros del tío Ludovic, WWV. La monotonía de aquel trabajo, puesta de relieve por el uso del imperfecto iterativo:

C'était une vie sans heurt, sans surprise, et il me semblait souvent que tout cela n'était pas réel, que c'était un songe que je faisais tout éveillé, tout cela, le train, les chiffres sur les registres, l'odeur de la poussière dans les bureaux, les voix des employés de WWV qui parlaient en anglais [...] (CHI03)

contrasta con las “errancias” de Alexis en el puerto, una vez “librado” de las ataduras familiares:

Lors j'ai eu le sentiment de rompre les liens qui m'unissaient à Laure et à Mam, le sentiment surtout que le Ducan et Manana disparaissaient à tout jamais (CHI02)
Mais il y avait les bateaux. C'était pour eux que j'allais sur le port [...] Dès que rêvais de partir, mais je devais me contenter de lire les noms des bateaux sur les poupes. (CHI04)

Alexis descubre el puerto y penetra en un nuevo espacio de connotaciones simbólicas, puesto que representa la apertura y la promesa, un nuevo “horizonte de expectativa” (P Rœur, 1985:308 y *passim*) en el que los sueños de antaño se presentan realizables, próximos; es en este contexto donde volvemos a encontrar el presente de narración:

Ce sont les noms que j'entends [...] Je rêvais aussi aux noms des navires [...] I y a les noms des îles [...] C'étaient les noms que j'entendais dans le silence de la nuit [...] et maintenant encore tandis que je les écris mon cœur bat plus vite et je ne sais plus si je n'y suis pas allé. (CH798)
Mais il y avait les bateaux. C'était pour eux que j'allais sur le port [...] Dès que rêvais de partir [**anuncio**], mais je devais me contenter de lire les noms des bateaux sur les poupes (CHI03)
Je me souviens encore aujourd'hui des noms que je lisais sur les poupes des navires. Ils sont marqués en moi comme les mots d'une chanson [...] (CHI03)
C'est cette année-là que j'ai fait connaissance du capitaine Badmer et du *Zeta*. Je voudrais maintenant me souvenir de chaque détail de ce jour-là pour le revoir, parce que ça été un des jours les plus importants de ma vie. C'était un dimanche matin [...] (CHI04)

En **analepsis interna hmodiegética**, en pasado (imperfecto y “passé composé”), el narrador 1 nos retrotrae a aquel día en que vio el *Zeta*; la descripción del barco y el paso del tiempo ese día, ralentizado, parece eternizarse, contrastando fuertemente con la brevedad de los años en Brest. Se pone de manifiesto la subjetividad del narrador, y el esfuerzo de la memoria por reconstruir una jornada, episodio fundamental de toda esta fracción temporal:

Je voudrais maintenant me souvenir de chaque détail de ce jour-là pour le revoir [...] Je me souviens bien de la façon dont il [Edmer] m'a posé cette question [...] Je me souviens surtout de l'impression que m'a faite le capitaine [...] ses habits usés comme son naire [...] (CHI0407)

Episodio que termina con una **prolepsis via analepsis**, que vuelve a acercar voz y focalización, puesto que el narrador 1, imagen que ha dominado este capítulo, se desliza ahora hacia la imagen del narrador 2, preparando el capítulo siguiente:

Je crois que je l'ai su tout de suite [analepsis]: je partirais [prolepsis] sur le Zeta, ce serait mon naire, celui qui me conduirait [prolepsis] à travers la mer jusqu'au lieu dont j'ai rêvé [analepsis], à Brigrues, pour ma quête d'un trésor sans fin [prolepsis]. (CHI07)

Esta última imagen que alude a la infinitud, al tiempo eterno, a una brevedad que no tiene fin, caracterizan esta **prolepsis interna hmodiegética completiva**, cuyo lapso abarca hasta el desenlace de la historia.

En este capítulo, el narrador ha elegido el pasado para alejar los acontecimientos que tuvieron lugar en aquellos años en Brest. “La vie à Brest, loin de la mer, cela n'existait pas” (CHI93); esta anotación espacial que abre el capítulo tiene valor temporal, según Burneuf:

Ce changement de lieu, la promenade ou le voyage rendent sensible au lecteur le passage du temps et, on l'a souvent observé, les notations spatiales peuvent avoir leur indications temporelles: soit pour marquer la simultanéité de deux actions - procédé traditionnel du montage parallèle qui équivaut à un pendant ce temps - ou leur succession, ailleurs «équivalant à plus tard». La simple juxtaposition de courts tableaux situés en des lieux divers permet sans le secours de liens explicatifs de résumer un intervalle chronologique. (1970:89)

y connota un tiempo incierto, cargado de hechos negativos, abierto, sin embargo, a las ensoñaciones de Alexis, que constituyen **insinuaciones**, “amorces”, con una función anticipatoria, y que preparan para lo que se relatará en los capítulos siguientes:

Mais j'ai commencé à rêver dans la compagnie du Corsaire inconnu [...] (CHI93)

[...] en ce temps là je n'avis d'autres pensées que pour la mer, et pour le *Privateer*, ses voyages [...] (CH4)
 [...] Je lisais alors les livres où l'on parlait de ces forêts, et leurs noms et leurs exploits résonnaient dans mon imagination [...] (CH4)
 Aux heures de liberté, transi de froid, j'allais à la bibliothèque Canergie et je lisais tous les livres que je pouvais trouver, en français ou en anglais. Les *Voyages et aventures en deux îles désertes* de François Leguat, *Le Japon oriental*, de D'Arès de Manneville, les *Voyages à Madagascar, à Maroc et aux Indes Orientales* de La Rochon [...] et je feuilletais les journaux à la recherche d'images, de noms, pour nourrir mon rêve de la mer. La nuit, dans le froid du dortoir, je récitais par cœur les noms des navigateurs qui avaient parcouru les océans, fuyant les escadres, poursuivant des chimères, des mirages, le reflet insaisissable de l'or (CH6)
 [...] ou encore cet homme dont je porte le nom, L'Ang, qui contresigna l'acte de prise de possession de l'île Maurice [...] un 20 septembre de l'année 1715 Ce sont les noms que j'entends la nuit, les yeux grands ouverts dans le noir du dortoir. J'ai rêvé aussi aux noms des naires, les plus beaux noms du monde, écrits à la poupe, traçant le sillage blanc sur la mer profonde, écrits jamais dans la mémoire qui est la mer, le ciel et le vent (CH7) [la cursiva es nuestra]

En estos dos primeros capítulos las anacronías tienen una doble función, la que se explica según el criterio de la dirección:

- hacia el pasado: recuperar un tiempo mítico, el del paraíso del Bucan;
- hacia el futuro: preparación, anticipo a lo que constituye el verdadero arranque de la narración: el viaje y la llegada de Alexis.

2.3. La primera etapa del viaje y la iniciación: del diario de viaje al tiempo de dimensiones infinitas: “Mrs Rdrigues, (campo temporal D)

Asistimos en este tercer campo temporal a un cambio significativo en la narración; M. Ledesma ha señalado que el narrador recuerda y recrea las dos primeras secciones, que constituyen de esta forma un tiempo fijo, inmóvil; sin embargo: “Les cinq autres sections, en revanche, appartiennent au domaine du récit et elles présentent toutes une structure de *journal de bord* où l'espace est “effectivement présent, directement décrit”. (1992:14).

Bibault, por su parte, señala igualmente un cambio operado en la narración a partir de este capítulo, cambio que manifiesta una “mutación” del personaje: (“je crois que je ne suis plus le même, que je ne serai plus jamais le même. Elle me sépare de Mam et de Laure, de Brest, de tout ce que j'ai été” (CH14), y que se hace visible por la forma de “journal de bord” que toma ahora el relato:

Cependant ce journal de bord est lâche et décousu: c'est un journal sans dates, sans anecdotes et sans chronologie. Le but de Le Clézio, à l'évidence, n'est pas de décrire "les impressions de voyage" de son héros mais de ruiner la logique séquentielle qui caractérise la pensée consciente. À fond le journal de bord de Alexis relate moins un voyage en mer qu'une plongée dans un temps immémorial où les jours se mêlent aux jours et où les rêves se mêlent aux sensations (2000:87).

Desde el punto de vista del análisis temporal, asistimos de nuevo a una narración en presente que instauro un nuevo campo temporal (D) siempre subordinado al campo temporal primordial- en el que Alexis, a sus 26 años, se embarca en el *Zeta*, comenzando una nueva etapa en su vida, una nueva fracción temporal: es Alexis personaje el que elabora a su "journal de bord", y, por lo tanto, se trata del predominio casi absoluto de la voz y de la imagen del narrador 2. Sección que comienza con un principio *in medias res*, asociado a este presente ("J'ouvre les yeux, et je vois la mer" CH11), para efectuar enseguida un retroceso a un tiempo inmediatamente anterior, como veremos en el análisis detallado.

A pesar de que -y estamos de acuerdo con Bilibault, este "journal de bord" sea "lâche", "décousu", sin cronología ⁴, lo cual forma parte de una lógica interna, si tenemos en cuenta que Alexis pierde la noción del tiempo ("Quel jour sommes-nous? Il me semble que j'ai toujours été ici, à la poupe du *Zeta*" CH14 "Depuis combien de temps voyageons-nous? Cinq jours, six jours?" CH29, "C'est une seule interminable journée que j'ai commencée quand je suis monté sur le *Zeta*, une journée pareille à la mer" CH29), una lectura atenta permite deducir que el viaje ha durado más o menos un mes, a partir de indicaciones como "Nous sommes à Galega, après cinq jours de traversée" (CH 135), y sobre todo, casi al final del viaje "I y a si longtemps que je suis parti! Un mois, peut-être plus?" (CH62).

En este viaje, relatado en presente: "J'ouvre les yeux, et je vois la mer" (CH11) observamos igualmente el recurso a las anacronías, en su doble dirección; por lo que se refiere a las **analepsis**, hemos repertoriado fundamentalmente tres tipos:

⁴ Recordemos aquí las indicaciones de este "journal de bord":

"Jour suivant à bord" (CH18), "Un autre jour, en mer" (CH21), "Une nuit en mer, encore" (CH26), "Journée vers Galega" (CH129), "Dimanche" (CH135), "Lundi matin" (CH40), "En mer, vers Mahé" (CH4), "Port Victoria" (CH5), "Port Victoria, encore" (CH5), "Mardi, je crois" (CH15), "Saint Brandon" (CH15), "Dimanche, en mer" (CH62), "En mer de Rodrigues" (CH164).

1. **Aalepsis internas hmodiegéticas completivas (D1)**, que se refieren al momento inmediatamente anterior al campo temporal en el que nos encontramos, y que informan sobre los acontecimientos que tuvieron lugar inmediatamente antes del embarco en el *Zeta* (el encuentro con *Edmer* o la presentación del timonel):

Un soir j'ai marché sur les quais [...] Je suis monté à bord du naire [...] (CHI 11)
Un il [*Edmer*] n'a rien dit, il est resté silencieux comme s'il réfléchissait [...] À Mahé, peut-être, à Aalega, cela dépend des vents, mais dit le timonier, un vieil homme couleur de terre cuite, dont les yeux clairs nous regardent sans ciller. (CHI 114)

El mismo tipo, aunque abarcando un lapso temporal más amplio (D2), son las que completan información sobre el tesoro del Corsario y las hipótesis de su padre, como la que se refiere a la “expedición” que realiza Alexis, al hacer escala en *Port Victoria*, a la isla *Fégate*:

[...] cette fois mon père a cru autrefois reconnaître le dessin de la carte figurant dans les papiers relatifs au trésor du Corsaire [...] (CHI 5)
Dans ses notes, mon père dit qu'il a écarté la possibilité que le trésor du Corsaire fût dans Fégate [...] Les écumeurs des mers qui parcouraient l'océan indien en 1730 ne seraient pas venus ici. Ils n'auraient pas trouvé ce qu'ils voulaient, cette sorte de mystère naturel qui allait avec leur dessein, qui était un défi au temps. (CHI 243)

2. **Aalepsis internas hmodiegéticas repetitivas (“rappels”) (D3)** que insisten en la rememoración del episodio de la despedida de Laure, *traves* alusiones, que sin embargo permiten completar la información sobre la mirada o los gestos de Laure. Esta insistencia redundante en la observación de Alexis por Laure, y en este campo temporal, más que el oro, parece que su *qu*eda fundamental sea Laure (*Laure - l'ôr*), como ha afirmado J. Montalbetti: “une soeur qui est à la fois son double et l'autre, qu'il ne cessera de chercher à rejoindre sans y parvenir jamais et qui porte le nom symbolique de sa *qu*ête: Laure” (1985:100); en el repertorio que incluimos a continuación observamos la presencia y la omnisciencia del narrador ⁵:

⁵ Dos recurrencias:

Laure aimerait cette musique de la mer [...] Pour elle j'écoute cela, pour le lui envoyer là où elle est, jusqu'à la maison sombre de Brest où elle est éveillée, elle aussi, je le sais [**omnisciencia del narrador 2**] Je pense encore à son regard, avant qu'elle ne se détourne et ne marche à grands pas vers la route qui longe la voie ferrée. Je ne peux oublier cette flamme qui a brillé dans ses yeux au moment où nous sommes quittés, cette flamme de violence et de colère. Lors j'ai été si surpris que je n'ai su quoi faire, puis je suis monté dans le *agon*, sans réfléchir. (CHI 27)

Sule Laure a su mon départ, mais elle nèn a rien dit àMam. Elle nà pas versé une larme, au contraire, ses yeux brillaient d'une lumière inhabituelle. *Mus nous reverrons bientôt ai-je dit. Là-bas, à Rodrigues, nous pourrons commencer une vie nouvelle, nous aurons une grande maison, des chevaux, des arbres* [el subayado es nuestro - **discurso indirecto y prolepsis**]. Estee quelle pouvait me croire? [**imagen del narrador 1**] Elle nà pas voulu que je la rassure. **T** pars, tu tèn as, peut-être pour toujours. **T** dois aller au but de ce que tu cherches, au but du monde. C'est cela quelle voulait me dire **qa** nd elle me regardait, mais moi je ne pouvais pas la comprendre. [**omnisciencia del narrador - imagen del narrador 1**] (CHI11412)

Je vis le regard sombre de Laure, quand je lui parlais du trésor, des bijoux et des pierres précieuses cachés par le Corsaire inconnu. Mécoutait-elle vraiment? Son visage était lisse et fermé, et au fond de ses yeux brillait une drôle de flamme que je ne comprenais pas. C'est cette flamme que je veux voir maintenant, dans le regard infini de la mer. J'ai besoin de Laure, je veux me souvenir d'elle chaque jour, car je sais que sans elle je ne pourrai pas trouver ce que je cherche. Elle nà rien dit quand nous nous sommes quittés, elle nàvait l'air ni triste ni gaie. Mais quand elle m'a regardé, sur le quai de la gare à Curepipe, j'ai vu encore cette flamme dans ses yeux. Mais elle s'est détournée, elle est partie avant que le train ne démarre, je lui ai marché au milieu de la foule, sur la route de Brest-Sle, où j'attendais Mam qui ne sait rien encore. C'est pour Laure que je veux me souvenir de chaque instant de ma vie. C'est pour elle que je suis sur ce bateau [...] Je dois vaincre [**prolepsis**] la destinée qui nous a chassés de notre maison, qui nous a tous ruinés, qui a fait mourir notre père. Quand je suis parti sur le *Zeta*, il me semble que j'ai hisé quelque chose, que j'ai rompu un cercle. Lors quand je reviendrai [**prolepsis**], tout sera changé, nouveau." (CH24)

2.1. **Analepsis internas homodiegticas iterativas** **D** que se refieren también a un lapso inmediatamente anterior al momento de la narración, y que comienzan en un "hier" como el primero de una serie para referirse a los relatos del timonel; asistimos, por medio de una analepsis, a un presente con valor iterativo, y un deslizamiento paralelo hacia el personaje, el timonel, al que el narrador cede momentáneamente la voz y la focalización para relatar el mito de **Sint Eandon**, mito que evoca el paraíso, el Edén bíblico del comienzo de la creación:

Que pourrais-je écrire? Laure, elle, m'a prêté un peu, quand je suis parti: n'écris qu'une seule lettre, pour dire: je reviens. Non c'est inutile. C'est elle: tout ou rien. Peut-être de ne pas tout avoir, elle a choisi le rien, c'est son orgueil. (CHI5)

C'est cela que je voulais dire à Laure **qa** nd nous nous sommes séparés. Mais elle là compris dans mon regard, elle s'est détournée et elle m'a laissé libre de partir. (CHI14)

Quand j'ai dit adieu à Laure, quand je lui ai parlé pour la première fois de mon voyage vers Rodrigues, elle m'a donné l'argent de ses économies pour m'aider à payer mon passage. Mais j'ai vu dans ses yeux cet éclair sombre, cette lumière de colère, qui disaient: nous ne nous reverrons peut-être jamais. Elle m'a dit adieu, et non pas au revoir, et elle nà pas voulu m'accompagner jusqu'au port. I a fallu tous ces jours en mer, cette lumière, cette chaleur du soleil et du vent, ces nuits, pour que je comprenne. (CHI62)

Je quitte, abandonnant le spectacle des vagues qui s'avancent [...] je me suis assis sur le pont à côté du timonier et je lui ai écouté parler [...] J'aime quand il parle de Saint Brendan, parce qu'il en parle comme d'un paradis [...] c'est là que le ramènent les routes de la mer. Un jour, je retournerai là pour mourir [**prolepsis**] [...] Quand je suis allé à Saint Brendan, j'avais dix-sept ans, j'étais encore un enfant [...] **[analepsis en el relato del timonel]** et maintenant je crois encore que c'était là que c'était le paradis terrestre, quand les hommes ne connaissaient pas le péché. [...] (CHI22)

relato que marca la primera etapa de la iniciación de Alexis, la significación fundamental de este viaje, ayudado por la figura del timonel, cuya "haute silhouette" "semble irréaliste", "comme le bruit chantant de ses paroles" (CHI25):

Il me semble que c'est pour l'entendre que je suis sur ce navire, qui avance au milieu de la mer. La mer a préparé pour moi ce secret, ce trésor. Je reçois cette lumière qui étincelle, je désire cette couleur des profondeurs, ce ciel, cet horizon sans limites, ces jours et ces nuits sans fin. Je dois apprendre davantage, recevoir davantage. Le timonier parle encore [...] (CHI23)

La figura del timonel adquiere así una importancia relevante: es el iniciador de Alexis; no sólo le enseña a pilotar el barco, sino que, con sus relatos, el viaje va adquiriendo progresivamente una dimensión iniciática y mítica, como veremos en los párrafos que siguen; en palabras de Bhabha,

Les récits du timonier, tissés de légendes et de mythes, produisent une impression profonde sur le jeune homme: ils constituent pour lui un véritable "chant des Sages" et l'initient au monde des rites et des archétypes. Le timonier devient le guide spirituel d'Alexis [...] mythe utilisé comme intertexte par Le Clézio [...]. Curieusement, les critiques n'ont pas relevé l'importance de cette légende dont la présence dans le roman est pourtant significative. La légende de Saint Brendan, mélange de folklore celtique et de légende chrétienne, raconte la navigation du moine irlandais et de ses compagnons vers l'île de Promise, c'est-à-dire le Paradis [...] la légende de l'île de Saint Brendan, transplantée dans l'océan Indien par l'auteur, forme un collage de plusieurs mythes fondamentaux. D'une part l'île merveilleuse correspond à une image paradisiaque: c'est un jardin d'Éden, primitif et tropical, oublié par les hommes. D'autre part le lagon correspond à une vision numineuse: c'est la matrice originelle où les tortues géantes, surgies du fond des eaux et du fond des âges, viennent se reproduire selon un rituel inchangé depuis la fondation du monde. Enfin la tempête évoque le mythe du déluge. Le lagon de Saint-Brendan, purifié chaque année par les eaux, symbolise la création périodiquement régénérée. (2000:8489)

Más adelante, Alexis relata la escalada en Saint Brendan, desde el presente de su "journal de bord", cediendo, ya la focalización: "C'est le timonier surtout qui regarde les îles, et je me souviens de ce qu'il racontait, l'eau couleur de ciel [...]" (CHI8), ya la voz y la focalización a la voz, en este caso mediante una **analepsis**

interna repetitiva en el discurso del timonel: “Es tee qil y a un endroit plus bau dans le monde? [...] Quand je suis venu ici pour la première fois, j’étais encore un enfant. Maintenant, je suis un vieil homme, mais ici rien n’a changé. Je pourrais croire que c’était hier.” (CH160), continuando así su papel de guía espiritual; asistimos a un verdadero ritual de iniciación, que comienza con un baño purificador, a la caída de la noche: “C’est la nuit la plus douce que j’aie connue [...] je nage longtemps dans l’eau si douce [...] L’eau du lagon me lave, me purifie de tout désir, de toute iniquité.” (CH9).

El espacio descrito, la isla de Sint Eustaquio, es efectivamente un espacio primitivo, evocando el comienzo de la creación (“Et le ciel est immense et pur, comme s’il n’y avait pas d’autre terre au monde, que tout allait commencer.” CH60), en el que va a tener lugar otra prueba definitiva en la iniciación de Alexis: la matanza de las tortugas. Bhabha interpreta este episodio de la siguiente manera:

Alexis ressent un effroi indicible devant le lagon “souillé de sang” (161): pourquoi cette boucherie inutile? Le massacre des tortues est l’expression de la terreur instinctive de la pensée humaine face aux forces des profondeurs: poulpes géants, serpents de mer, etc. Pour les marins du *Zeta*, les tortues personnifient la nature animale à sang froid, ennemie de la nature émotionnelle de l’homme. Pour Alexis, en revanche, les tortues sont de nature divine. Les tortues géantes sont des créatures sacrées parce qu’elles renvoient à l’origine du monde, bien avant l’apparition de l’espèce humaine. Le massacre est pour lui le symbole de l’esprit moderne, esprit nihiliste et destructeur du milieu divin. (2000:89)

Sa. Sin embargo, desde el punto de vista de la iniciación de Alexis, podemos acercarnos a la lectura que M. Ledesma realiza de la guerra, aunque se refiera al quinto capítulo (y volveremos sobre ello), pensamos que el valor simbólico de la sangre es bastante similar en ambos episodios:

[...] la bue “unit le principe réceptif et matriciel (la terre) au principe dynamique du changement et des transformations”, et que le bain de sang [...] nous rapproche des cultes mithriaques dont la valeur symbolique d’initiation est évidente, [...] nous annonce d’ores et déjà une métamorphose. (1992:14)

Confrontando y completando ambas lecturas, hemos de añadir la dimensión religiosa asignada a los rituales en estos cultos, mediante los cuales se prefigura la muerte y el renacimiento; en la definición que encontramos en la *Encyclopédie des Symboles*, los “cultes mithriaques” tienen la siguiente significación en el texto que nos ocupa, las tortugas sustituyen al toro en la misma función simbólica:

“Dans une puissante synthèse religieuse, le tableau en intégre rattaché en même temps aux idées primordiales de fertilité, puis de mort et de renaissance. C’est à de telles conceptions que renvoient les tauroboles, ou sacrifices de taureaux, qui trouvent leur dernière expression et leur signification spirituelle profonde dans la religion de Mithra” (1996:667)

Efectivamente asistimos a una metamorfosis, no sólo de Alexis, que accede a un conocimiento de orden superior, sino de los personajes que forman el equipaje, y hasta del propio barco, imagen privilegiada del viaje, y prueba iniciática por excelencia:

Maintenant je sais que le *Zeta* m’emporte vers une aventure sans retour. Qui peut connaître sa destinée? Il est écrit ici, le secret qui m’attend, que nul autre que moi ne doit découvrir. Il est marqué dans la mer, sur l’écume des vagues, dans le ciel du jour, dans le dessin immuable des constellations. Comment le comprendre? Je pense encore au naire *Argo*, comme il allait sur la mer inconnue, guidé par le serpent étoilé. C’était lui qui accomplissait sa propre destinée, et non les hommes qui le montaient. Qui portaient les trésors, les terres? Était-ce pas le destin qu’ils devaient reconnaître, certains dans les combats, ou la gloire de l’amour, d’autres dans la mort? Je pense à *Argo*, et le pont du *Zeta* est autre, se transfigure. Et ces marins comoriens, indiens, à la peau sombre, le timonier toujours debout devant sa roue, son usage de larcès yeux ne cillent pas, et même l’admirer, avec ses yeux plissés et sa face dirigée, est-ce qu’ils n’errent pas depuis toujours, d’être en fait, à la recherche de leur destinée?

Est-ce la réverbération du soleil sur les miroirs mouvants des vagues qui m’a troublé la raison? Il me semble être hors du temps, dans un autre monde, si différent, si loin de tout ce que j’ai connu, que jamais plus je ne pourrai retrouver ce que j’ai laissé. C’est pour cela que je sens ce vertige, cette nausée: j’ai peur d’abandonner ce que j’ai été, sans espoir de retour. Chaque heure, chaque jour qui passe est semblable aux vagues de la mer qui courent contre l’étrave, soulèvent bruyamment la coque, puis disparaissent dans le sillage. Chacune m’éloigne du temps que j’aime, de la voix de Mam, de la présence de Laure (CHI 62163)

El mito de los Argonautas y su buqueda de la “Cison dor” consigue transportar a Alexis a otra dimensión intemporal, de carácter sagrado, puesto que:

Le mythe possède [...] une double signification. La Cison dor représente tout d’abord ce qui demeure normalement inaccessible à l’homme; elle symbolise le sacré, à la fois fascinant et redoutable; l’homme désire s’emparer de la Cison, mais un danger de mort menace l’audacieux. On pourrait ainsi voir dans la Cison la figuration symbolique de la transcendance, de l’amour absolu, de la beauté parfaite, qui paraissent interdits à l’homme durant sa vie terrestre. Mais le mythe montre que l’amour parvient à réaliser ce qui semblait impossible; par une suite d’épreuves, à caractère initiatique, l’homme réussit à pénétrer dans le domaine interdit (Aron, in P. Binet, 1988: 1382).

Miando a los relatos del timonel, observamos que, efectivamente, el narrador 2 le cede la voz en otros momentos del relato, el cual introduce otras

historias (y, desde este punto de vista, había que considerarlas como **analepsis eternas**), que pasamos a enumerar intentando dejar claro que se trata de relatos breves, insertados, que contribuyen a crear este clima propicio a la leyenda, al mito, a la iniciación de **lexis**:

1. Connaissez-vous la reine des îles? [...] Autrefois, il n'y avait pas de rats sur l'île. C'était aussi un peu comme un petit paradis, comme Saint Brandon [...] (CH130)
2. I dit: Un jour, une jeune fille a voulu aller à Saint Brandon [...] (CH133)

Como **analepsis eterna** hemos de considerar también la historia que cuenta el capitán Edmer, aunque esta vez **lexis** narrador no cede la palabra al personaje, sino que es él mismo el que se hace portavoz; se trata de un discurso sin entrecomillar, integrado en el discurso del narrador, y en este sentido diferente de las historias del timonel; el narrador distingue así las leyendas y mitos del timonel de lo que son meras informaciones de Edmer: “le capitaine me raconte en quelques mots le naufrage [...] le *Klinda*, en 1901: il avait mouillé l'ancre ici même [...]” (CH37). Como le cede la voz cuando le habla de su padre, en **analepsis eterna**, ya que sale del campo temporal del relato, e informa sobre los antecedentes, en este caso sus padres, remontándose pues a un tiempo bastante anterior:

il me parle de ma famille, de mon père qu'il a connu autrefois à Port Louis.
J'ai appris le malheur qui l'a frappé [...] Je suis allé chez vous il y a bien longtemps, bien avant votre naissance. C'était au temps de votre grand-père [...] Votre père venait de se marier, je me souviens de votre mère, une toute jeune femme avec de beaux cheveux noirs et de beaux yeux. Votre père était très épris d'elle, il avait fait un mariage très romantique [...] Quel dommage que tout ait fini comme cela, le bonheur ne dure pas [...] (CH14)

o en **analepsis interna homodiegética repetitiva** (“rappel”), cuyo lapso temporal abarca hasta el campo temporal del **Ducan** (**B**), y que tienen una importante incidencia en **lexis**:

il me parle à nouveau de mon père. I a entendu parler de ses expériences et de ses projets d'électrification de l'île. I connaît aussi les différends qui l'ont opposé jadis à son frère, et qui ont causé sa ruine [...] Ici, sur cette mer si bleue, racontés par la voix monotone du capitaine, ces événements me semblent lointains, presque étrangers. Et c'est bien pour cela que je suis à bord du *Zeta*, comme suspendu entre le ciel et la mer: non pour oublier - que peut-on oublier? Mais pour rendre la mémoire vive, inoffensive, pour que cela glisse et passe comme un reflet. (CH15)

3. **Analepsis internas homodieéticas repetitivas** (“rappels”) que abarcan un lapso mayor, ya que se remontan hasta el campo temporal B (el Ducan), como la rememoración de recuerdos asociados a su padre, a las estrellas, o como el episodio del primer viaje en mar con Enis, y que re-presenta el origen, su referente primero en el campo real. En este contexto Alexis evoca el referente mítico: el Argo (el viaje por mar corre paralelo al viaje por la memoria del narrador):

C'est la lumière des étoiles qui éclaire la mer. Jamais je n'avis u les étoiles comme cela. Môme autrefois, dans le jardin du Ducan, quand nous marchions avec notre père sur l'allée des étoiles», ce n'était pas aussi beau [...] Je me souviens de la voix de mon père, lorsqu'il nous guidait à travers s le jardin obscur [...] (CHI 20-21)
C'est cela dont j'ai toujours rê. I me semble que ma vie s'est arrêtée il y a longtemps, à l'avant de la pirogue qui dérivait sur le lagon du Morne, quand Enis scrutait le fond, à la recherche d'un poisson à harponner. Tout cela, que je croyais disparu, oublié, le bruit, le regard de la mer fascinant par ses gouffres, tout cela tourne en moi, revient, sur le Zeta qui avance. (CHI 17)
Tout cela est étrange, pareil à un rêve interrompu il y a très longtemps, né du miroitement de la mer quand la pirogue glissait près du Morne [...] (CHI 18)
La nuit tombe, et je pense à la silhouette de Minurus, comme devant la voir hée, ou encore à Phis, sur le navire Argo, dont je n'ai pas oublié les paroles, lorsqu'à la nuit tombante il cherche à rassurer ses compagnons de voyage: « Titan est entré dans les flots sans tache, pour confirmer l'heureux présage [...] À haute voix, je récite les vers de Merius l'accus que je lisais autrefois dans la bibliothèque de mon père, et pendant un instant encore, je peux me croire à bord du navire Argo. (CHI 25)
I y a si longtemps que j'attends ce voyage! I me semble que je n'ai jamais cessé d'y penser. C'était dans le bruit du vent quand la mer remontait l'estuaire, à l'marin, dans les vagues qui couraient sur les étendues vertes des cannes, dans le bruit du vent à travers les aiguilles des filaos. Je me souviens du ciel uni, audessus de la Tourelle [...] Maintenant, le soir enahit la rade de Port Victoria, et il me semble que je suis tout près de l'endroit où le ciel rencontre la mer. N'est-ce pas le signe qu'à suivit le navire Argo, dans sa course vers l'éternité? (CHI 45)

La búsqueda del oro de Alexis, cuyo referente es el mito de Jason y de “la Tison dor”, citado en intertexto por el propio protagonista, tiene una dimensión simbólica y espiritual mucho más profunda; según L. Suvul:

La quête du trésor de Alexis représente la recherche de la lumière de Le Clézio. Alexis part à la recherche de l'or, il découvre finalement que cet or représente la lumière spirituelle. I navigue sur le Zeta pourtant, il pense avoir embroqué sur l'Argo, le navire en recherche du trésor légendaire, de la Tison dor [...] L'Argo est le navire qui portait les héros, les compagnons de Jason dans la quête de la Tison dor et il signifie “rapide”, mais rappelle également le nom du constructeur du bateau, Argos [...] Partir sur Argo cela signifie se mettre à la recherche de la lumière jaune [...] Ce voyage permet à Alexis d'accomplir son destin. Le Zéta se transforme en Argo [...] le sens de cette recherche est ailleurs: cette quête est celle du temps perdu, de son enfance, de l'univers au fond de lui, et de son destin (1992:1442).

Sobre la interpretación de los mitos en intertexto y el papel de la recitación volveremos más adelante en nuestro estudio. Sin embargo, hemos de añadir, antes de

seguir avanzando en el análisis de anacronías en este capítulo, la tesis que sostiene Todorov sobre la simbología sugerida por la elección del nombre del barco, el *Zeta*, lo que tiene a completar la interpretación de L. Surlin:

«Go éoque rapidité et blancheur lumineuse, Zeta traduit la lettre Z que ne nous étonne guère d'un naïf appliqué à filer vers le but du monde» Comment ne pas relever certaine exultance du champ perceptif à quoi se résume le sensualisme du narrateur? Comment entendre ces leitmotivs: de l'autre côté» au-delà de» vers l'horizon» loin» étrange» Ce sont tout simplement des indicateurs du sublime. Le sentiment géographique» (M. Chaillou) qu'ils provoquent abrite une transcendance qui s'éprouve dans une éphémère abolition du temps, moment éternel reconnaissable à la paix, à la lenteur, à l'harmonie qu'il diffuse et aux instants similaires qu'il contracte [...] Parlant au nom des marins, M. Surlin note: «Nous ne sommes plus dieux. Extase.» «*Deh credo temporis*» servirait de mot de passe à l'ordre chevaleresque des Astronautes de Saint-Nicolas encore appelé ordre de la nef. Le sublime peut introduire à une acceptation religieuse des choses. La navette, l'initiation permanente de Alexis reçoit dès lors leur vrai nom: il ne s'agit plus d'attention phénoménologique, mais de sensibilité ascétique (1983:81) .

Junto a los retrocesos aquí señalados, observamos de nuevo irrupciones del **narrador 1**, en su **campo temporal primordial A** y en el que el narrador 1 se dirige a su narratario: Laure, o la época de alguna manera:

Maintenant, c'est pour elle [Laure] que j'écris, pour lui dire ce que c'était cette nuit-là couché sur le pont du *Zeta*, au milieu des cordages, écoutant la voix des hommes de mer [...] (CHI 12)

Jamais autant que ce soir [...] je n'ai ressenti à ce point la beauté de cette prière, qui ne s'adresse nulle part, qui se perd dans l'immensité. Je pense comme j'aimerais que tu sois ici, Laure, à côté de moi, toi qui aimes tant le chant du muezzin qui résonne dans les collines de Forest Hill [...] (CHI 34)

je regarde les étoiles [...] Et surtout, ce soir, celles qui me font ressouvenir des belles nuits du Ducan, les sept feux des Héiades, dont notre père nous avait fait apprendre par cœur les noms, que nous récitons avec Laure [...] J'aime dire leurs noms encore aujourd'hui, à voix, dans la solitude de la nuit, car c'est comme si je savais qu'elles apparaissaient là, dans le ciel du Ducan, par la déchirure d'un nuage. (CHI 4)

Con respecto a las **anticipaciones**, señalemos, en primer lugar, lo que podemos considerar como un **anuncio**, que prepara ya, en el capítulo siguiente, el encuentro con Ouma: “I [Casimir, “un marin rodriguais”] me cite le nom des principales mongagnes [...] I me parle de ses manafs» les Dirs des montagnes, des gens sauvages qui ne viennent jamais sur la côte.” (CHI 8).

El segundo tipo, que se acerca a la acronía, tal como lo considera Genette, son las **prolepsis via analepsis**, de las que surge el contraste entre el pasado y el futuro esperanzador para Alexis:

Je pense à ce que j'attends, à l'autre but de ce voyage, comme une terre où je serais déjà allé autrefois, et que j'aurais perdue. Le naire glisse sur le miroir de la mémoire. Mais saurais-je comprendre, quand j'arriverai [...] la pensée de l'enir me donne le vertige. (CH118)

[...] pourquoi ai-je tout abandonné, pour quelle chimère? Ce trésor que je poursuis depuis tant d'années en rêve, existe-t-il vraiment? [...] Existe-t-il, ce pouvoir qui recte et qui ferait basculer le temps, qui abolirait le malheur et la ruine, la mort de mon père dans la maison ruinée de Brest-Isle? Mais je suis peut-être le seul à posséder la clef de ce secret, et maintenant, je m'approche. Là-bas, au but de ma route, il y a les Bdrigues, où tout va enfin s'ordonner. Le rêve ancien de mon père, celui qui a guidé ses recherches, et qui a hanté toute mon enfance, je vais enfin pouvoir le réaliser! Je suis le seul qui peux le faire. C'est la volonté de mon père, et non la mienne, puisque lui ne quittera plus la terre de Brest-Isle. C'est cela que je veux écrire maintenant, mais non pas pour le noyer à Laure. Quand je suis parti, c'était pour arrêter le rêve, pour que la vie commence. J'irai au but de ce voyage, je sais que je dois trouver quelque chose. (CH119)

Je pense encore au Ducan, à tout ce qui pourrait être sauvé, la maison au toit couleur de ciel, les arbres, le rain, et le vent de la mer qui troublait la nuit, éveillant dans l'ombre de Manana les gémissements des esclaves marrons, et le vol des pailles en queue au vent. C'est cela que je ne veux cesser de voir, même de l'autre côté des mers, quand les cachettes du Corsaire inconnu dévoileront pour moi leurs trésors. (CH128)

Un analepsis es también la siguiente prolepsis, que ahora es iterativa, y que inaugura toda una serie de ocurrencias del mismo tipo de sensación, expresada como experiencia primordial: “Je reconnais bien ce bruit, c'est celui du vent dans les branches des grands arbres, au Ducan, le bruit de la mer qui monte, qui se répand jusque dans les champs de canne. Mais c'est la première fois que je l'entends ainsi, seul, sans obstacle, libre d'un but à l'autre du monde.” (CH13).

Enos de señalar igualmente la presencia de una **prolepsis interna repetitiva**, que alude a un segmento narrativo ulterior, y que refleja la imagen del narrador 1: “Le timonier parle du lagon qu'il ne reverra plus, sauf le jour de sa mort” (CH21).

Podemos también lo que podemos denominar “**anticipaciones inciertas**”, los sueños y expectativas, así como las dudas de Alexis:

Lors quand je reviendrai, tout sera changé, nouveau (CH124)
Laure est au Ducan, à nouveau, dans le grand jardin [...] C'est pour retourner là-bas que je suis parti. Mais je ne reviendrai pas le même. Je reviendrai comme un inconnu, et cette vieille malle qui contient les papiers laissés par mon père sera alors chargée de l'or et des pierreries du Corsaire [...] Je reviendrai imprégné de l'odeur de la mer, hété par le soleil, fort et aguerri comme un soldat, pour reconquérir notre domaine perdu. C'est à cela que je rêve, dans le crépuscule immobile. (CH135)

«Que vais-je trouver à Rodrigo? Et si c'était ainsi, s'il n'y avait rien là non plus, que le sable et les arbres?» (CHI 3)

Las anticipaciones señaladas tienen la función de crear una cierta tensión que el lector vive junto a Alexis: la ignorancia de un futuro a la vez esperanzador e incierto, el interés por conocer la continuación de la historia, de saber si encontrarán o no el tesoro, si conseguirán el objetivo de su viaje, que es volver a restaurar su dominio.

Si embargo, aunque las prolepsis desvían un poco la atención en el sentido señalado, el lector percibe la importancia concedida a las anacronías en la otra dirección. Los retrocesos al pasado tienen la función de recuperar un tiempo primordial, y de ahí que señalemos lo que hemos denominado expresiones atemporales, o expresiones de un **tiempo eterno**, asociadas a la noche y las estrellas, al espacio infinito del cielo o del mar (ucronía y utopía), un tiempo y un espacio que significan el destino, la **sucesión** de Alexis; señalamos en cursiva la metamorfosis experimentada en el personaje: el conocimiento, de orden superior, le viene dado por el carácter iniciático del viaje a bordo del *Zeta*⁶:

«Estee ici le même monde que j'ai connu? I me semble que je suis entré dans un autre monde en traversant l'horizon. C'est un monde qui ressemble à celui de mon enfance, au Ducan, où régnait le bruit de la mer, comme si le *Zeta* voguait à l'envers sur la route qui abolit le temps.» (CHI 34)

⁶Las recurrencias encontradas son las que a continuación incluimos:

«Depuis le premier jour, j'ai hâte de partir à Rodrigo, le but de mon voyage, et pourtant maintenant, je souhaite que cette heure ne s'achève jamais, que le navire *Zeta*, comme *Argo*, continue éternellement à glisser sur la mer légère, si près du ciel, avec sa voile éblouie de soleil pareille à une flamme contre l'horizon déjà dans la nuit.» (CHI 25)

[...] avançant vers un destin que j'ignore [...] Le navire glisse sur les vagues, léger, aérien, sous les lumières des étoiles. C'est le serpent aux sept feux dont parlait Yphis aux marins d' *Argo*? [...] je le vois tout à coup clairement, sous l'étoile polaire, c'est le corps du Chariot [...] qui flotte éternellement à sa place dans le ciel. Nous aussi suivons son signe, perdus au milieu des tourbillons d'étoiles. Le ciel est parcouru de ce vent infini qui gonfle nos voiles. Maintenant je comprends où je vais [...] Je vais vers l'espace, vers l'inconnu, je glisse au milieu du ciel, vers une fin que je ne connais pas. (CHI 27-28)

«Ici, la mer est si belle que personne ne peut longtemps penser aux autres. Peut-être qu'on n'a plus ni raison, ni temps, ni lieu. Chaque jour est semblable à l'autre, chaque nuit se recommence. Dans le ciel nu, le soleil brillant, les dessins figés des constellations. Le vent ne change pas: il souffle au nord, chassant le navire.» (CHI 3)

En moi les souvenirs viennent, le secret du trésor au terme de cette route. Mais la mer abolit le temps. Ces vagues, de quel temps viennent-elles? Elles ne sont pas celles d'il y a deux cent ans, quand Dryfuyait les côtes de l'Inde avec son batin fableux, quand sur cette mer flottait le pavillon blanc de Misson [...] Le vent ne vieillit pas, la mer n'a pas d'âge. Le soleil, le ciel sont éternels [...] *Il me semble que je suis maintenant ce que je suis venu chercher. Il me semble que je vois en moi-même, comme quelqu'un qui aurait reçu un songe* [el subayado es nuestro] (CH 15)

2.4 Segunda etapa: el tiempo sagrado: “ *Rdrigues, Anse aux Anglais,* ” (campo temporal E)

C'est comme cela qu'un matin de l'hiver 1911 (en août je crois, ou au début septembre) j'arrivai sur les collines qui dominent l'Anse aux Anglais, où accomplir toute ma recherche. (CH169)

Esta nueva sección temporal, que dura cuatro años, se inaugura con un comienzo *in medias res*, seguido de una anticipación, para volver a evocar acto seguido, en analepsis, los hechos anteriores al momento en el que Alexis (narrador 2) se sitúa en la narración: “Depuis des semaines, des mois, j'ai parcouru Rdrigues, depuis le sud [...]” (CH69).

Analizamos una vez más al desorden y a la falta de precisión cronológica (“en août je crois, ou au début septembre”, “Depuis des semaines, des mois”), incluso a la pérdida de la noción del tiempo en este espacio, en el que el paso de los días es el doblado del transcurrir del tiempo a brdo del *Zeta*:

Depuis longtemps je suis dans cette allée. Combien de jours, de mois? J'aurais dû tenir un calendrier comme Robinson Crusoe [...] Dans cette allée solitaire, je suis perdu comme dans l'immensité de la mer. Les jours suivent les nuits, chaque journée nouvelle efface celle qui la précède. Pour cela je prends des notes sur les cahiers [...] pour qu'il reste une trace du temps qui passe. (CH177)

Se trata de un capítulo de importancia crucial en el desarrollo de la novela; si el capítulo anterior es el verdadero arranque del relato (los dos primeros una preparación), con la narración del viaje en mar y las pruebas del héroe, puesto en paralelo (o *en abyme*) con el mito, este nuevo capítulo inaugura la entrada en un nuevo espacio paradisiaco, un nuevo Edén del comienzo, en el que Alexis asistirá a otra etapa iniciática, constituida fundamentalmente por la búsqueda frenética y obsesiva del tesoro del Corsario, el oro, metal sagrado, en palabras de Sterne:

“l'or [...] le métal parfait, le plus mû est porteur d'un symbolisme hautement spirituel, où la maturité est immortalité et liberté absolue” (2000: 38); según G.

Drand:

La substance du précieux métal est symbolique de toutes les intimités, soit dans les contes où le trésor se trouve enfermé dans un coffre enfoui dans la chambre la plus secrète, soit dans la pensée alchimique dont la psychanalyse recoupe d'une façon triale les secrètes intuitions. [...] L'or dont il est question dans ces lignes n'est donc pas le reflet doré, le plaquéor de la conscience diurne, mais le «sebfundamental qui polarise toute l'opération alchimique [...] L'or dont ré l'alchimiste est une substance cachée, secrète, non pas le vulgaire métal, *aurum vulgi*, mais l'or philosophal, la pierre merveilleuse [...] Le sel et l'or sont les résultats d'une concentration, ils sont des centres. C'est encore le *Mandala* qui sert de symbole à la seconde puissance pour toute l'opération alchimique. (1969:299301)

Los presupuestos de G. Drand tendrán sus repercusiones en el relato: Alexis, solitario, como Benson (en intertexto), inventará un lenguaje, el lenguaje del *Privateer* y creará una figura cabalística a partir de los documentos del tesoro guardados por su padre. El recuerdo obsesivo de Laure se va a ser suplantado por la presencia fugaz de Oma, la “doble” de Laure; pero Oma también representa el guía espiritual que fue el timonel en el capítulo anterior, desde el punto de vista de la iniciación.

En el campo temporal que se instala en esta fracción es el presente de Alexis, narrador 2, campo temporal que denominamos E. Alexis recorre y explora metódicamente la isla, buscando los puntos de referencia de los planos:

Je vais jusqu'au sommet de la colline. C'est bien là j' en suis sûr maintenant, que l'ingrè est venu en 1761 pour observer le transit de la planète Vénus [...] (CHI 70)
Je continue à travers les boussailles. Bientôt j'arrive au bord de la falaise, et je découvre la grande allée. Je comprends d'un seul coup que j'ai enfin trouvé l'endroit que je cherchais. L'aise aux Anglais [...] (CHI 70)
Je veux comprendre où je suis. Je veux comprendre pourquoi je suis venu jusqu'ici, ce qui m'a inquiété, alerté (CHI 71)
[...] mais elle est déjà semblable à ces rêves où le désir et sa réalisation ne font qu'un (CHI 72)

Es desde este presente de narración que Alexis relata su marcha errante por la isla, sus descubrimientos, y, sobre todo, la revelación, unida a la contemplación del cielo estrellado, en la noche, lo que le lleva a una identificación progresiva con el Corsario; asistimos a la euforia, primero, de Alexis, y a la decepción, después, ante los escondites vacíos:

Les étoiles emplissent le ciel, et je les contemple [...] je vois le dessin, il est là je le vois. Le plan du Corsaire inconnu n'est autre que le dessin de la Croix du Sud et de ses voisines les étoiles de nuit» (CH182183)

Maintenant je comprends ce que je suis venu chercher: c'est une force plus grande que la mienne, un souvenir qui a commencé avant ma naissance. (CH186)

Je reste [...] à regarder l'étendue de l'Asie aux Anglais que prend la nuit. Il me semble que, pour la première fois [**prolepsis iterativa**], je ne la vois pas avec mes yeux, mais avec ceux du Corsaire inconnu qui est venu ici il y a cent cinquante ans [**analepsis**] [...] (CH191)

Cette nuit, quand les étoiles apparaissent une à une dans le ciel, au nord [...] je comprends soudain mon erreur [...] je vois l'organeau [...] Il semble sur le rocher un oeil mystérieux qui regarde de l'autre côté du temps, contemplant éternellement l'autre versant de la vallée, sans faiblir, chaque jour, chaque nuit. Un frisson parcourt mon corps. Je suis entré dans un secret plus fort, plus durable que moi (CH192-194)

Mais, ces jours-là me conduisent plus loin encore dans mon rêve. Ce que je cherche m'apparaît chaque jour davantage, avec une force qui m'emplit de bonheur. Depuis le lever du soleil jusqu'à la nuit, je suis en marche à travers la vallée, cherchant les points de repère, les indices (CH199200)

C'est ici, je n'en doute plus, que se trouve la clef du mystère [...] la cachette est ici [...] Depuis la première fois depuis longtemps, je pense à Laure, il me semble que je sors de mon rêve (CH210211)

Desde este presente, Alexis relata también la presencia fugaz de Ouma (si no está realmente presente, Alexis siente siempre su mirada sobre sí):

Je pense à Ouma [...] il me semble qu'elle est la seule qui comprenne ce que je suis venu chercher ici (CH192)

Ouma m'apporte à manger [...] Elle pose la nourriture [...] devant mon campement, comme une offrande (CH200)

Le soir, quand la lumière décline et que la vallée est silencieuse et calme, je sais qu'Ouma n'est pas loin. Je sens son regard qui m'observe [...] Même si je reste longtemps sans la voir à cause de Fitz Castel ou de Bégué (car jamais aucune femme manaf ne se montre aux habitants de la cote), j'aime sentir son regard sur moi, sur la vallée. Peut-être que tout ceci lui appartient, qu'elle est, ainsi que ceux de son peuple, la véritable maîtresse de la vallée (CH202)

La función de Ouma se va precisando a medida que el relato avanza, y ello se realiza en tres tiempos sucesivos señalados por Hribault:

Lorsqu'Ouma apparaît dans le récit, elle évoque l'âme du premier niveau: l'être naturelle, la femme sauvage [...] Dans un second temps, cependant, le portrait d'Ouma se précise un peu. Nous apprenons qu'Ouma est métisse [...] elle est toute imprégnée de culture européenne. A ce moment [...] Ouma apparaît comme l'âme du second niveau: la jeune fille romanesque. Ce n'est plus l'être naturelle [...] mais la "douce soeur" [...] Dans un troisième temps, le portrait d'Ouma se transforme encore: la jeune femme devient une sorte de divinité et d'inspiratrice. La fascination qu'exerce maintenant Ouma sur Alexis n'est pas simplement l'expression du sentiment amoureux. Il s'agit d'un état de obsession et de "possession" qui traduit le dédoublement du psychisme qui s'opère chez le jeune homme à ce moment-là. Sans cesse le chercheur doit sentir peser sur lui le regard de sa compagne, comme si le

regard d'Uma enait compléter son propre regard [...] Uma manifeste chez Le Clézio la dualité de l'archétype de l'âme. Miafricaine et m'indienne, Uma incarne le lien secret qui unit la pensée primitive (l'instinct) à la sagesse (l'intuition du sacré) (2000:86).

Uma, Umahermana, Umadiinidad: rasgo este último que se precisa aún más cuando ella “pose la nourriture [...] comme une offrande” (CH200), o cuando se presenta con su hermano: “Quelquefois, elle vient accompagnée d'un jeune garçon [...] Si [...] il est comme un envoyé de Dieu” (CH200). El nombre Si designa una diinidad, y así lo demuestra el estudio de G. Dumézil de los dioses en la India védica, unido a la actividad de pastoreo de los personajes que aquí estudiamos:

La elección de Si, que es la representación más general de la “prosperidad”, no se adapta mal a la situación: además de que es, en las epopeyas y en los poemas, una de las diosas más importantes, antiguas especulaciones analizan según las tres funciones el concepto que ella personifica: por ejemplo, durante el sacrificio del caballo, tres de las reinas, en orden descendiente de dignidad, hacen sucesivamente tres unciones sobre las partes del cuerpo de la víctima aún en vida, y aseguran sucesivamente de esta forma al rey más o menos las mismas cosas que Indra había perdido por sus diversos pecados: *tejas*, “fuerza espiritual” y también “majestad”; *indriya*, “fuerza física”; y, más importante socialmente que la “belleza”, en la tercera función, *pasu*, es decir “el ganado”, principal riqueza de los pueblos pastores (1977:108).

Adiremos un último rasgo de la función de Uma, que la aparenta, por así decirlo, a la figura del Corsario, figura irreal, que más bien pertenece al mundo de los sueños:

I y a si longtemps que je suis dans cette allée solitaire, dans la compagnie du fantôme du Corsaire inconnu! Sur son ombre d'Uma, qui disparaît parfois si longtemps que je ne sais plus si elle existe vraiment. I y a si longtemps que je suis loin de ma maison, de ceux que j'aime. Le souvenir de Laure et de Mam me serre le coeur, comme un pressentiment. Le ciel bleu méhuit, la mer semble hfer. I me semble que je viens d'un autre monde, d'un autre temps (CH19)

Por último, en este presente se sitúa igualmente el narrador para relatar cómo llega a establecer la fecha exacta del tiempo que ha pasado en el Asé aux Aglais y cómo decide ir a la guerra:

Je fais le compte des jours, ce matin, seul au fond de l'Asé aux Aglais. I y a plusieurs mois que j'ai commencé [**analepsis**], suivant l'exemple de Robinson Crusoé [...] C'est comme cela que je parie dans cette date, pour moi extraordinaire, puisqu'elle m'indique qu'il y a maintenant exactement quatre ans que je suis arrivé à Brdigues. Cette découverte me bouleverse tellement que je ne peux plus rester en place (CH18)

[...] j'entends la première ruine de cette guerre (CH219)
Comme j'ance vers le bâtiment du télégraphe [...] Je reconnais [...] le géant Casimir, le marin du Zeta [...] Casimir me parle de l'armée, des naïres de guerre où il espère qu'on le prendra, pauvre bon géant! [...] j'ai enie tout à coup de m'enfuir, de retourner dans ma vallée, là où personne ne pourra me trouver, disparaître sans laisser de traces dans le monde d'Orma [...] Et presque malgré moi, je monte l'escalier de fonte jusqu'à l'arange, et je lui donne mon nom, pour qu'il l'ajoute à la liste. [...] Sur la feuille, je lis la date de mon départ: 10 décembre 1914. Le nom du naïre est laissé en blanc, mais la destination du voyage est inscrite: Portsmouth. C'est fait, je suis engagé [...] (CH23436)

Desde este presente hemos de señalar, a partir de ahora, tal y como venimos haciendo, las anacronías en su doble dirección: hacia el pasado y hacia el futuro. Clasificaremos los retrocesos o analepsis como sigue, en función de los campos temporales a los que se refieren.

El primer grupo de **analepsis internas hmodiegéticas completivas**, se refieren a un momento más o menos distante de este punto temporal (E), presente de la narración de Alexis: unos meses, unas semanas (imprecisión temporal) distan de este presente, y denominaremos a este campo temporal que así se instala (E1):

Depuis des semaines, des mois, j'ai parcouru les drignes [...] (CH169)
Après ces mois d'errance [...] (CH171)
Depuis longtemps je suis dans cette vallée [...] (CH177)
Après ces mois d'errance [...] (CH172)
Toujours le ciel très pur et vide, où passent les premiers oiseaux de mer, les fous, les cormorans, les frégates [...] Ce sont les seuls êtres vivants que je vois ici depuis que je suis arrivé [...] [el subrayado es nuestro] (CH177)
Ce sont les premiers êtres humains que je vois depuis des mois [...] Ce sont eux qui m'ont sauvé. (CH184)
J'ai enfin trouvé le ruisseau où jaillissait autrefois une source, aujourd'hui tarie. C'est celui que j'ai aperçu dans les premiers temps de mon arrivée à l'île aux Anglais, et que j'avais jugé trop éloigné du lit de la rivière pour figurer sur le plan du Corsaire (CH208)

El segundo grupo de **analepsis internas hmodiegéticas completivas**, que completan elipsis anteriores, lo constituyen retrocesos a un campo temporal inmediatamente anterior, y por lo tanto, contiguo al presente de narración (E2)⁷:

⁷Dos casos que a continuación repertoriamos sirven a completar esta tipología de analepsis completivas:

I y a ces jours à l'hôpital Mathurin, loin de l'île aux Anglais, ces jours à l'hôpital [...] *Exposure*, c'est un mot que je garde en moi, il me semble qu'aucun autre ne peut mieux exprimer ce que j'ai ressenti cette nuit là, tant que les enfants manafs ne me donnent à dire. Durant je ne peux me résoudre à partir. Ce serait un échec terrible; la maison du Ducan, notre vie tout entière seraient perdues pour Laure et pour moi.

Un tel matin, j'ai marché [...] (CHI 70)
Les jours qui ont suivi ma découverte de l'Asie aux Anglais, j'ai préparé mes recherches [...] j'ai acheté [...] (CHI 72)
Il y a quelques jours, comme j'étais mon dîner dans cette même salle, deux hommes ont demandé à me parler [...] C'est comme cela, je crois, que j'ai acquis la réputation d'être un prospecteur. (CHI 73)
Chaque matin, je reprends l'exploration avec les plans que j'ai établis la veille (CHI 178)
Je reste à l'ombre du vieux tamarinier, près de la rivière. C'est lui que j'ai vu en premier, quand je me suis réveillé, en haut, sur le promontoire. Je suis allé vers lui, et je pensais peut-être à la lettre du trésor qui parle de ce tamarinier, près de la source. Mais il m'a semblé alors le véritable maître de cette allée. [...] à l'abri de ses branches [...] on sent une paix profonde. Maintenant je connais bien son tronc noueux, noirci par le temps [...] (CHI 78479) ⁸

El final del capítulo se caracteriza también por un retroceso; Alexis va a relatar, en pasado, el último día que pasa en el Asia aux Anglais; el ritmo se ralentiza para describir con detalle el paso de ese día; desde este punto de vista, constituye igualmente una analepsis interna homodiegética, contigua al presente del narrador 2, la imagen que predomina en este capítulo (voz y focalización pertenecen a Alexis-personaje); una voz más soberana sobre la importancia que el narrador concede

Lors ce matin, avant le jour, je quitte l'hôtel du Port Mathurin [...] J'ai décidé aussi d'engager un homme [Fitz Castel] pour m'aider dans mes recherches [...] (CHI 85)
Tout cela s'est passé si vite que j'ai du mal à croire que je n'ai pas imaginé cette apparition, cette jeune fille sauvage et belle qui m'a sauvé la vie [...] Je pense à son nom étrange, un nom indien, dont elle a fait résonner les deux syllabes, un nom qui me trouble (CHI 89)
Hier (ou hier, je ne sais plus) il [Fitz Castel] a posé la marmite de riz sur une pierre, devant le campement, puis il est reparti en escaladant la colline de l'ouest, sans répondre à mes appels. Comme si je lui faisais peur. [...] je crois bien qu'il force de marcher sur ses traces, j'ai commencé à ressembler au Corsaire inconnu qui a habité ces lieux. (CHI 94)
L'inquiétude que je ressens maintenant depuis des semaines, ce bruit qui gronde au-delà des mers comme le bruit de l'orage, et que je ne peux oublier [...] (CHI 233)
Dans ma folie des jours passés au fond du ravin [...] je n'ai plus pensé vraiment à la gravité de la situation en Europe. Durant, l'autre jour [...] j'ai lu avec la foule le communiqué affiché à côté de la porte [...] Cela parlait de mobilisation générale pour la guerre [...] (CHI 233)
J'ai lu l'affiche, puis je suis retourné à l'Asie aux Anglais, peut-être dans l'espoir de trouver Ouma, de lui parler de cela. Mais elle n'est pas venue et ensuite le bruit des travaux au fond du ravin a dû lui faire peur (CHI 234)
Parfois, elle [Ouma] vient [...] Jamais nous n'avons été aussi gais, depuis que nous savons que les cachettes du trésor sont identifiées! (CHI 238)

⁸En este nuevo Edén, la función del "tamarinier" es idéntica a la del "arbre chalta, l'arbre du bien et du mal" del Edén del Ducan.

al pasado, un pasado inmediato esta vez, en el que destacamos, primero, la creación de una figura cabalística en el paisaje, y, segundo, el baño purificador de Alexis:

Ce matin, quand le jeune Fitz Castel est venu, j'ai fait quelque chose qui ressemble à un testament [...] Le soleil est bas dans le ciel quand, muni d'un ciseau à froid et d'un gros caillou [...] je commence à tracer mon message pour le futur. Sur le sommet de la borne, j'ai tracé une rainure longue de trois pouces, qui correspond à la droite qui relie les organes est-ouest. Sur le flanc de la borne, du côté sud, j'ai marqué les principaux points de repère correspondant aux jalons du Corsaire [...] (CH20)

Cet après-midi, le dernier sans doute que je passe ici, dans la base aux Anglais, j'ai voulu profiter de la chaleur du plein été pour nager longtemps dans le lagon [...] (CH24)

Je pense à Anna [...] Ainsi, elle savait tout, elle connaissait mon secret, et quand elle est venue près de moi, le dernier soir, c'était fait pour me dire adieu. Pour cela, elle cachait son visage, et sa voix était dure et amère quand elle me parlait de l'or, quand elle disait vous autres, le grand monde. (CH24)

Dans la lumière vacillante du crépuscule, je cours [...] [**vuelve al presente de narración**] (CH24)

Alexis ha trazado un *mandala*, que, en palabras de Bibault “funciona como una mise en abyme de la escritura de Le Clézio car la trame symbolique du *Chercheur d'or* a pour but, elle aussi, de définir le centre intérieur et supérieur de la psyché.” (2000:82); en efecto, en la figura creada por Alexis encontramos la especificación de un microcosmos con sus puntos cardinales y la sujeción de un centro, que simboliza una sujeción más profunda: la del centro espiritual del héroe:

Les mandalas sont des reproductions spirituelles de l'ordre du monde (cosmogrammes), et on les associe souvent dans ce sens aux quatre points cardinaux [...] La psychanalyse junguienne en a donné comme explication l'existence d'archétypes communs à l'humanité entière, structures objectives de formation des images qui peuvent donc se manifester spontanément chez des personnes d'histoire ou de culture tout à fait différentes, généralement dans le cadre d'un processus de maturation intérieure [...] et dont le mandala serait l'un des modes de manifestation. Pour cette même école, le mandala symbolise, après la traversée de phases chaotiques, la descente et le mouvement de la psyché vers le noyau spirituel de l'être, vers le Si et l'*imago Dei*, aboutissant à la réconciliation intérieure et à une nouvelle intégrité de l'être (*Encyclopédie des symboles*, 1996:390391) .

Por lo demás, si “le centre du mandala la contient différents symboles” (*Ibid.*), el símbolo del mandala de Alexis es el “señalero de Salomón”: “cette grande étoile de David dont les deux triangles inversés des organes, à l'est et à l'ouest, étaient la première figuration” (CH226), “suivant la écriture cryptographique des *Clavicules de Salomon* ” (R99). Demos, pues, completar la función simbólica de la figura que Alexis deja en testamento:

le sceau le plus célèbre est sans conteste celui qu'on appelle de Salomon, formé par une étoile à six branches composée de deux triangles équilatéraux superposés, la pointe en haut pour l'un, en bas pour l'autre. Ce sceau est parfois enclos à l'intérieur d'un cercle. C'est l'un des grands symboles de l'ésotérisme traditionnel puisque son équilibre géométrique donne l'image d'un monde parfait [...] Et ailleurs, si on affecte au sceau de Salomon les sept planètes traditionnelles de l'astrologie [...] et si on associe d'autre part à chacune de ces planètes le métal qui lui revient (l'or avec le soleil, l'argent avec la lune, etc.), on obtient un ensemble où s'harmonise le cosmos tout entier, le Haut et le Bas, le Ciel et la Terre réunis terme à terme (*Encyclopédie des symboles*, 1996: 61415).

Como podemos observar, la **l** queda del oro **a** siendo sustituida por una **l** queda de armonía entre el macrocosmos y el microcosmos; en este capítulo se deja ya intuir (se anuncia) la revelación **q**e tendrá lugar en el capítulo sexto, en el **q**ue Alexis comprenderá **q**ue su **l** queda se sitúa en la constelación; este “message pour le futur” tiene, pues, una función proleptica y culminará tras el descenso simbólico de Alexis a los infiernos.

Miando al análisis de anacronías, observamos la presencia de una **analepsis interna hmodiegética repetitiva**, Alexis rememora las noches estrelladas a bordo del *Zeta*, abarcando el campo temporal (**D**), en un momento del presente de narración en **q**ue realiza un **i**aje en piragua con **O**ma por las islas de los alrededores, tal y como ella le pidió tras relatarle Alexis el episodio del **i**aje con **D**his; es en este contexto en el **q**ue **v**ele a aparecer en intertexto el **A**go:

Je lui parle moi aussi de mon enfance, au Boucan, de Laure, des leçons de Mam sous la arangue, le soir, et des aventures avec **D**his. Quand je lui parle de notre voyage en pirogue, au Morne, ses yeux brillent.

Je voudrais bien aller sur la mer, moi aussi (CH212)

Les étoiles sont si nombreuses, aussi belles **q**ue lorsque j'étais couché sur le pont du *Zeta* [...] **O**on et les **E**lles de nuit [...] et je vois apparaître lentement, comme s'il naviguait vraiment sur la mer noire, le grand noir **A**go. (CH217)

Observamos asimismo la presencia de **analepsis internas hmodiegéticas repetitivas**, **q**ue abarcan un lapso temporal bastante más amplio, ya **q**ue se remontan al tiempo del **B**ucan (**B**), tiempo inmóvil y de referencia para Alexis, recordando episodios de carácter iniciático, unos, como los **q**ue rememoran a **D**his, o también otros **q**ue inciden en evocar la infancia feliz junto a Laure, o en añadir detalles sobre la personalidad de Laure, tras recibir su triste carta, **q**ue el narrador transcribe íntegramente (relato segundo, en analepsis -“Depuis ton départ, tout ici est devenu encore plus triste”, CH221; subordinado a la narración, en la **q**ue Laure le informa del estado de languidez de Mam, de las deudas y de la situación difícil **q**ue **v**ive, y

que termina recordando el tiempo de infancia -“Je ne cesse pas de penser au temps où nous étions heureux, au Ducan, aux journées qui n'en finissaient pas”, (CH21)⁹:

Je pense un instant au rain de Manana, quand avec Denis je marchais comme au seuil d'un territoire interdit [...] (CH171)
 Les jours qui ont suivi la découverte du Combe du commandeur, j'ai parcouru le fond de la vallée [...] Je me souviens [...] de ces journées hantes sous le soleil d'ail, à l'époque des grands cyclones, je m'en souviens comme d'une chute dans un vide vertical [...] (CH182)
 C'est une nuit de lune noire, comme disait mon père autrefois. (CH182)
 Maintenant je comprends ce que je suis venu chercher: c'est une force plus grande que la mienne, un souvenir qui a commencé avant ma naissance. Sur la première fois [prolepsis iterativa] depuis des mois, il me semble que Laure est devenue plus proche, que la distance qui nous sépare ne compte plus.

Je pense à elle, prisonnière de la maison de Brest Ile, et je regarde le paysage de l'aurore pour lui envoyer cette beauté et cette paix. Je me souviens du jeu que nous faisons parfois, dans les combles de la maison du Ducan; chacun à un bout du grenier sombre, un numéro ancien de l' *Illustrated London Directory* ouvert devant nous, nous nous efforçons de nous envoyer des images ou des mots par la pensée. (CH186)

Como **analepsis eterna** hemos de considerar el relato que hace Oma de su pasado, de su historia; relato segundo, en analepsis, al que el narrador 2 cede la voz y la focalización a Oma, al igual que ocurría con los relatos del timonel; relato que comienza con un presente con valor de pasado:

⁹ Dos casos que pertenecen a la misma tipología son los siguientes:

Je me souviens des leçons de Denis, jadis, dans les champs [...] (CH186)
 Après cela, j'ai écu dans une sorte de rêve éveillé, où se mêlaient la voix de Laure, et celle de Mam sur la arangue du Ducan, au message du Corsaire inconnu et à l'image fugitive d'Oma [...]. (CH194)
 [...] je vois Oma [...] et je pense malgré moi à elle, si belle et mystérieuse, comme elle apparaissait autrefois sur les images des anciens journaux, dans la pénombre du grenier de notre maison. (CH195)
 [...] 6 juillet 1914 La lettre n'a qu'un mois [...] C'est le papier sur lequel notre père aimait écrire, ou tracer ses plans. Je croyais que ces feuilles avaient toutes disparu lors de notre déménagement du Ducan. Laure les a-t-elle trouvées? Je pense qu'elle a dû les garder tout ce temps, comme si elle les avait réservées pour m'écrire [...] Mon cœur se serre tandis que je lis ces lignes. C'est la voix de Laure, elle qui ne se plaignait jamais, qui refusait ce qu'elle appelait les jérémiades. L'inquiétude que je ressens n'est pas celle de la guerre qui menace le monde. C'est plutôt le vide qui s'est creusé entre moi et ceux que j'aime, qui me sépare d'eux irrémédiablement. Je lis tout de même la dernière ligne, où il me semble reconnaître un bref instant la voix de Laure, sa moquerie [...] Elle signe seulement d'une initiale, K, sans formule d'adieu. Elle n'a jamais aimé les serremments de main ni les embassades. Que me restait-elle, entre mes mains, dans cette vieille feuille de papier indien? (CH20221)
 C'est comme si je voulais me souvenir de quelque chose de lointain, d'oublié, du grand rain sombre de Manana, peut-être, là où commençait la nuit (CH22)

C'est quand la lumière du jour décline que la jeune fille me parle d'elle, de son enfance. Elle parle en hésitant, de sa voix chantante [...]

Mon père est manaf, un Ardriguais [...] C'est en Inde qu'il a rencontré ma mère, il l'a épousée, et il l'a ramenée ici parce que sa famille ne voulait pas de ce mariage [...] il est mort de fièvre au cours d'un voyage, quand j'avais huit ans, alors ma mère m'a placée chez les soeurs à Maurice [trás iajar a Fancia "Drdeaux, et puis près de Paris", véle a Mauricio con su madre, y hermano] [...] Et puis j'ai jamais vu mon petit frère, si, il était si doux, si innocent, je crois que ma mère avait raison de dire qu'il était l'enoyé de Dieu... [...] J'ai appris être une manaf, avec comme les marrons, en me cachant dans la montagne. Mais j'ai jamais vu être ici avec eux, parce qu'ils ne mentent jamais, ils ne font de mal à personne. Les gens des côtes, à Port Mathurin, sont pareils aux gens de Maurice, ils mentent et ils nous trompent, c'est pour cela que nous restons cachés dans les montagnes...»(CH206-207)

Elato que termina más adelante, con la reacción de ira de Oma, ante la doble indiscreción de Alexis: por un lado, intenta adentrarse en el "village des manafs" ("Sun étranger venait, les manafs se seraient obligés de partir plus loin dans la montagne", CH228), y, por otro, le propone que vaya con él; Oma informa de sus orígenes, retrocediendo aún más en el tiempo con respecto al fragmento anterior y completando una elipsis:

Mon grand-père était marron, avec tous les Nirs marrons du Morne. I est mort quand on a écrasé ses jambes dans le moulin à cannes, parce qu'il avait rejoint les gens de Scalau dans la forêt. Lors mon père est venu ici, à Ardrigues, et il s'est fait marin pour voyager. Ma mère est née au Bengale, et sa mère était musicienne, elle chantait pour Goinda. Moi, où pourrais-je aller? En France, dans un couvent? Ou en Port Louis, pour servir ceux qui ont fait mourir mon grand-père, ceux qui nous ont achetés et vendus comme des esclaves»(CH229)¹⁰

En cuanto a las **prolepsis**, podemos agruparlas de la siguiente manera: un primer grupo lo constituyen las **prolepsis completas**, que se prolongan en el tiempo de la historia, hasta su posterior desenlace, en el capítulo 6:

[...] j'arriver sur les collines qui dominent l'Asse aux Anglais où s'accomplir toute ma recherche (CH169) [**imagen del narrador 1: anticipación cierta**]

¹⁰ Alexis no consigue adentrarse en el territorio manaf y formar parte de ellos, es porque no rechaza sus orígenes familiares; no en vano Oma siente celos, en algunos momentos, de Laure: "elle m'interroge sur elle, sur ses toilettes, sur ce qu'elle aimait, et je la crois jalouse." (CH225); tampoco rechaza Alexis su proyecto de encontrar el tesoro para recuperar el Ducan, en Mauricio, a pesar de los sentimientos de Oma hacia el oro y las riquezas: "Vous aimez vraiment l'or [...] elle méprise se l'or comme tous les manafs", CH224. Será Léon, en *La Quarantaine*, el que, rechazando sus lazos familiares, y también el proyecto de recuperar la propiedad familiar (*Anna*), conseguirá formar parte de la familia de Briarty; desde este punto de vista, la iniciación es incompleta en Alexis, y completa en Léon.

Je suis entré dans un secret plus fort, plus durable que moi. Jusqu'où me conduira-t-il? (CH192) [**imagen del narrador 2, que duda**]

El segundo grupo está constituido por las siguientes **prolepsis iterativas** (en dos de los casos ya analepsis “depuis des mois”, “depuis longtemps”), cuya expresión recurrente “pour la première fois” que subrayamos en las citas, designa una experiencia primordial:

Pour la première fois depuis des mois, il me semble que Laure est devenue proche, que la distance qui nous sépare ne compte plus (CH186)

Je reste [...] à regarder l'étendue de l'Asie aux Anglais que prend la nuit. Il me semble que, *pour la première fois*, je ne la vois pas avec mes yeux, mais avec ceux du Corsaire inconnu [...] (CH191)

[...] et je vois le rain *pour la première fois* (CH209)

Pour la première fois depuis longtemps, je pense à Laure, il me semble que je sors de mon rêve” (CH211)

Pour la première fois, je crois, je goûte le temps qui passe sans impatience ni désir, mais avec tristesse, en pensant que plus rien de tout cela ne peut revenir, que cela a été détruit. (CH239)

Ennos de señalar además un grupo formado por **anuncios**, que anticipan la muerte que encontrará, en el capítulo siguiente, aquellos hombres que se alistan voluntariamente para partir al frente, en el que vemos la imagen del narrador 1, que puede hacer anticipaciones ciertas sobre los acontecimientos por venir:

Casimir me parle de l'armée [...] pauvre bon géant! (CH234)

Il lit ces noms, et les rafales du vent les emportent et les dispersent dans la lande, parmi les lames des arcos et les roches noires, ces noms qui résonnent déjà étrangement, comme des noms de morts (CH234)

Mais la voix chantonnante continue de prononcer les noms, ces noms déjà irréels, noms des hommes d'ici qui vont mourir là-bas, pour un monde qu'ils ignorent. (CH235)

Quand l'indien prononce son nom, le géant se redresse et saute [...] Et pourtant, c'est le nom de sa mort qu'il vient d'entendre. (CH235)

Como **prolepsis completa**, que se prolonga en el tiempo de la historia y que terminará en el campo temporal del siguiente capítulo, señalamos la siguiente: “[...] je sais que dans peu de temps, quelqu'un se maine peut-être, je serai là-bas, sur les bords de ces fleuves inconnus, dans cette guerre qui balaie tous les noms.” (CH240).

El grupo formado por **prolepsis internas completivas** (aportan información que se desarrollará adelante en el capítulo, y que, por tanto, son contiguas a este campo temporal E), y que muestran la imagen del narrador 2, que no sabe cómo será el desenlace de los hechos, pero que, con su intuición, crea una expectación en el lector:

Demain, je serai là je verrai le passage des ombes. Quelque chose m'attend, quelque chose. C'est pour le trouver que je suis venu jusque ici, que j'ai quitté Mam et Laure. Je dois être prêt pour ce qui va apparaître dans cette allée, au but du monde. (CH176)

Demain, j'irai à bord Mathurin, pour y attendre le premier bateau en partance. Ce sera peut-être le Z... [anticipación incierta, que no se cumple] Cet après-midi, le dernier sans doute que je passe ici, dans l'axe aux Anglais [...]. (CH24)

El mismo tipo son los futuros prolepticos que se refieren a la anticipación del viaje en piragua que, efectivamente, se realiza con Ouma, y que termina igualmente en futuro; episodio relatado en toda su extensión, que recuerda al primer viaje de Alexis con Denis (tiempo también para recordar el lago):

C'est décidé, nous irons sur les îles, aller aux îles, à Madirou, peut-être même au sud, jusqu'à Gombani. J'irai à bord Mathurin pour louer une pirogue. (CH12) Dans quelques instants, nous devons remonter nos halts crissants de saule, nous monterons dans la pirogue, et le vent tirera sur la voile. Ouma restera à moitié endormie à l'avant, couchée au fond de la pirogue. Nous quitterons notre île, nous partirons, nous irons vers Madrigues, et les oiseaux de mer ne nous accompagneront pas. (CH18)

Por último, observamos también en este capítulo acronías o expresiones que hacen referencia a un tiempo fuera de toda cronología, como en el caso de la cita siguiente, en la que el paso del tiempo y las experiencias que ha vivido, entre el sueño y la realidad, se mezclan con una anticipación y preparación al capítulo siguiente:

I y a si longtemps que je suis dans cette allée solitaire, dans la compagnie du fantôme du Corsaire inconnu! Sur l'axe l'ombre d'Ouma, qui disparaît parfois si longtemps que je ne sais plus si elle existe vraiment. I y a si longtemps que je suis loin de ma maison, de ceux que j'aime. Le souvenir de Laure et de Mam me serre le coeur, comme un pressentiment. Le ciel bleu méchant, la mer semble briser. I me semble que je viens d'un autre monde, d'un autre temps. (CH19)

De ahí a la ablición del tiempo, en los momentos de felicidad con Ouma, y junto al árbol del Edén, de connotaciones simbólicas, que el narrador quería eternos: "Jamais encore nous n'avons parlé comme cela, doucement, à voix basse, sans nous voir, à l'abri du grand arbre. C'est comme si le temps n'existait plus, ni rien d'autre au monde que cet arbre, ces pierres." (CH25)

Enos de constatar, al finalizar el análisis de este campo temporal, que la imagen del narrador 1 está prácticamente ausente con la excepción de las

anticipaciones ciertas: le ha cedido completamente la voz y la focalización a Alexis personaje, al narrador 2, que es el que relata la experiencia vivida en Brdrigues, en estos cuatro años, éstos desde su presente de narración, desde el cual se producen las anacronías señaladas.

2.5 Tercera etapa: el descenso simbólico a los infiernos: “Ypres, hiver & Somme, automne” (campo temporal F)

Dos años pasados en la guerra relata dos en un breve capítulo que significa, simbólicamente, en este recorrido iniciático del héroe, el descenso a los infiernos, una nueva prueba para Alexis, y que instaaura un nuevo campo temporal que denominaremos F.

Hemos de constatar, para empezar, una elipsis temporal; en el capítulo anterior Alexis informa de la fecha en que se embarca: “10 décembre 1914 (CH 236); el viaje realizado, al igual que hemos observado en el capítulo segundo, no se relata ahora, lo hará en analepsis más adelante; el capítulo se inicia con un comienzo *in medias res* (“Nous ne sommes plus des néophytes [...]”, CH27) para evocar en analepsis los hechos precedentes, y para insistir, fundamentalmente, en la desaparición de cualquier noción del tiempo en este universo de muerte:

Depuis des mois, sur les rives du fleuve, nous remuons la terre, la bue, jour après jour, sans savoir ce que nous faisons [...] nous ne savons plus rien du temps. Yatil des jours, des semaines, des mois? Mais plutôun seul et même jour qui reient sans cesse, nous surprend couchés dans la terre froide, affaiblis par la faim, fatigués, un seul et même jour qui gire lentement avec le soleil pte derrière les nuages.

C'est le même jour où nous avons répondu à l'appel de Lord Kchener, il y a si longtemps maintenant, nous ne savons plus quand tout cela a commencé, si même il y a eu un commencement. (CH27)

Alexis se va a centrar únicamente en el relato de dos episodios en un período de tiempo que dura cuatro años; por ello el título del capítulo refleja sólo dos fechas (dos batallas); así consigue alejar considerablemente aquellos acontecimientos negativos y desagradables; lo que sí interesa al narrador es destacar su valor simbólico, y que hemos de interpretarlos, como ya se dijo, como una nueva etapa en la iniciación (“cultes mithriaques”); se trata de episodios que anuncian una metamorfosis en Alexis y preparan al héroe para la gran revelación que tendrá lugar en el siguiente capítulo; la prueba simbólica permite a Alexis acceder a una sabiduría de orden superior.

De la experiencia iniciática, pues, para Alexis, situada en un presente de narración, el de Alexis personaje, cuya voz y focalización está presentes a lo largo de toda este campo temporal F, desde este “nous” con el que se inaugura el capítulo, “nous” de solidaridad con el resto de soldados voluntarios llegados de todos los rincones, y el deslizamiento a la primera persona, la del narrador ¹¹:

Nous ne connaissons plus guère la peur. Nous sommes indifférents, comme dans un ré. Nous sommes des survivants... (CH24)

Le 23 avril: suivant le premier lâcher de gaz audessus des lignes françaises nous contreattaquons [...] (CH25)

Près des fourmis, nous marchons à travers cette plaine, au bord du grand fleuve bueux. Nous suivons sans cesse les mêmes chemins [...] (CH25)

Les beaux jours sont là les nuits sont plus blles [...] Le soir, quand tout dort, nous écoutons les chants des crapauds dans les marécages [...] Mais la nuit, quand on ne voit pas les fils de fer, ni les fosses des tranchées pareilles à des tombes ouvertes, on peut oublier qu'il y a la guerre, grâce à la douceur des chants des crapauds (CH25)

Mais nous travaillons à faire des routes. Chaque jour [...] (CH25)

En este presente, Alexis relata la batalla, la catástrofe de connotaciones físicas lo hemos subrayado en la cita, al igual que el ciclón en el capítulo primero:

Le jour, la nuit, les canons tonnent [...] Les bas, de l'autre côté, ils restent silencieux. Pourquoi ne répondent-ils pas? [...] Comment résistent-ils à ce déluge de feu? Depuis six jours et six nuits [analepsis] nous sommes tenus éveillés, nous scrutons le paysage devant nous. Le sixième jour, la pluie commence à tomber, une pluie torrentielle, qui transforme les tranchées en ruisseaux de boue. Les canons se taisent plusieurs heures comme si le ciel lui-même était entré en guerre! (CH261)

¹¹ Dos casos:

[...] nous nous laissons aller à des confidences [...] Clon et moi nous n'avons pas de photos, mais j'ai dans la poche de ma veste la dernière lettre que j'ai reçue de Laure, à Londres, avant d'embarquer sur la Dreadnought [...] un soir, dans la nuit, je ne peux même pas parler à Clon de Manana, des deux pailles en queue [...] J'ai besoin de parler encore, pas pour lui, mais pour moi-même. Sur ce ma sixième année au-delà de cet enfer jusqu'à ce qu'il y ait la pluie, les yeux grands ouverts, écoutant le frémissement de la pluie, comme autrefois dans la maison du Ducan (CH29)

Je cherche le regard de Clon, et mon cœur bat fort dans ma poitrine parce que je ne le reconnais pas (CH264)

À début de septembre, nous rejoignons la Vannée du général Gough [...] (CH 266)

Les pluies lourdes de l'hiver arrivent. Les eaux de la Somme et de l'Acres enflent les berges [...] (CH267)

Ce sont deux hommes qui me portent. Ils me trainent en me soutenant sous les épaules, jusqu'à l'abri de la Croix Rouge. Je reste couché sur le sol [...] Mais je suis dans la camionnette qui cahote et zigzague [...] (CH270)

En esta sección (F) se producen anacronías, que parten del presente de narración hacia el pasado o hacia el futuro. Si analizamos en primer lugar las analepsis, podemos establecer los siguientes grupos:

El primer grupo está formado por retrocesos que cubren un campo temporal inmediatamente anterior al campo temporal primordial F instaurado en este campo: se trata de **analepsis internas homodieéticas completivas** que completan la información dejada de lado, en elipsis, sobre los hechos inmediatamente anteriores; así, podemos decir que este grupo de analepsis tiene como función la unión temporal entre el campo temporal E del capítulo anterior y este nuevo campo temporal, al que denominaremos **F'**, campo temporal que se refiere a la llegada a Ypres:

[...] il y a si longtemps maintenant, nous ne savons plus quand tout cela a commencé, si même il y a eu un commencement. L'embrèvement sur le *Dreadnought*, un château d'acier dans la hune de Portsmouth. Et le train à travers le Nord, les convois de chevaux et d'hommes marchant sous la pluie le long de la voie ferrée vers Ypres. Ne s'écoula tout cela? Quand étaitee? Il y a des mois, des années? Ceux qui étaient avec moi sur la route d'hiver des Flandres [...] (CH2728)

Je pense aux premiers jours, quand nous montrions avec fierté nos uniformes [...] (CH28)

Tout cela est si loin maintenant, nous ne sommes même plus sûrs de l'avoir vraiment vécu. La fatigue, la faim, la fièvre ont troublé notre mémoire, ont usé la marque de nos souvenirs [...] C'est la mort qui nous est devenue familière, indifférente. Peu à peu, elle a décimé les rangs de ceux que j'ai connus les premiers jours, quand nous roulions dans les wagons blindés vers la gare de Des[...] Alors nous pensions à la mort, encore, mais à une mort glorieuse [...] (CH29)

Depuis l'attaque au gaz du 24 avril, nous n'avons plus bugé. Nous sommes restés dans les tranchées, celles même que nous avons commencé à creuser il y a six mois, lorsque nous sommes arrivés [...] (CH23)

El segundo grupo de analepsis del mismo tipo lo constituyen las que se refieren a los momentos anteriores a la llegada a Somme, y que denominaremos **F''**; constituye una parte diferente en el interior de esta sección, marcado por la repetición de la segunda parte del título del capítulo "Somme, été 1916" (CH25), y que se inicia de nuevo con un comienzo *in medias res*, para volver, en analepsis, sobre los hechos dejados en elipsis:

Deux fois à des fourmis, nous marchons à travers cette plaine [...] Les premiers temps, quand nous sommes arrivés sur le bord de l'Acres, des obs sont tombés, à gauche, à droite, et nous nous sommes jetés à plat ventre dans la boue [...] (CH25)

Clon est mon camarade [...] Il est entré dans l'armée après moi, et comme j'ai reçu le grade de caporal après la bataille d'Ypres, c'est lui que j'ai choisi comme ordonnance. Quand on voulait l'envoyer sur le front de Verdun, j'ai demandé qu'il reste avec moi. Depuis que je l'ai rencontré, il me semble que c'est moi qui dois le protéger dans cette guerre, comme si j'étais son frère aîné. (CH26)

Cela, c'était le commencement de la guerre, et nous ne le saions pas. Nus pensions alors que la fin des combats était proche [...] (CH25)

Un grupo de analepsis abra un laps o mayor, ya que se remonta al campo temporal B, D y E evocando los dos paraísos, el de su infancia, y el inmediatamente anterior, ambos recordados durante el tiempo de la noche y la contemplación del cielo estrellado, o bien evocando la iniciación a bordo del *Zeta* y en el Ases aux Anglais, lo que le ha conferido una salud ía de orden superior; se trata, pues, de “rappels”:

Maintenant que l'été est là [...] nous sentons une énergie nouvelle [...] Les nuits sont étoilées, et je me souviens des nuits du Ducan, du ciel de l'Ases aux Anglais [...]

(CH28)

[...] l'air qui souffle dans la allée est sec et chaud, comme je n'en ai pas senti depuis

Rdrigues et l'Ases aux Anglais (CH261)

Nus allons loin à l'intérieur du territoire ennemi, et sans le ciel étoilé, magnifique, je ne saurais pas que nous allons chaque nuit plus au sud. C'est l'expérience à bord

du *Zeta*, et les nuits de l'Ases aux Anglais qui m'ont permis de m'en apercevoir

(CH265)

Junto a las analepsis, hemos de señalar también las anacronías hacia el futuro, las prolepsis; en primer lugar, la presencia de una **prolepsis via analepsis**, que constituye una anticipación incierta:

[...] la dernière lettre que j'ai reçue de Laure, à Londres, avant d'embarquer sur le *Dreadnought*. Je l'ai tellement lue et relue que je pourrais la réciter par coeur, avec ses mots à demi moqués et un peu tristes, comme je les aime. Elle me parle de Manana, où l'on se retrouvera un jour, quand tout sera fini. Ycrotelle?(CH 29)

Veremos también la presencia de una **prolepsis iterativa**: “Dur la première fois depuis des mois, nous nous laissons aller à des confidences [...]” (CH 28) y una prolepsis con función de **anuncio** que se verificará adelante en el relato, ya analepsis: “[...] je regarde le visage d'Olion, je capte son dernier regard” (CH262), “[...] au fond de moi, je sais bien qu'il est tombé la face contre le champ de bue [...]” (CH265).

Hemos de señalar igualmente una **acronía** (prolepsis ya analepsis: hacia el pasado -“je n'ai jamais su”, “nous étions arrivés”-y hacia el futuro “plus tard”) que significa la aniquilación del espacio, a causa de la guerra que destruye pueblos y ciudades, pero también del tiempo, y de ahí la acronía:

Plus tard, nous entrons dans un village. Je n'ai jamais su le nom de ce village, dans laub grise, les rues sont désertes, les maisons en ruine [...] comme si nous étions

arrivés au but du monde, à la frontière même du néant [...] Nous sommes à la dérive sur un pays inconnu, vers un temps incompréhensible. C'est toujours le même jour, la même nuit sans fin qui nous harcèlent. Il y a si longtemps que nous nous parlons [...] (CH269)

Se trata de un capítulo en el que la imagen del narrador 1 está ausente, al igual que en el capítulo precedente, y que se demuestra por el número restringido de anticipaciones ciertas; se trata, por otra parte, de un capítulo en el que Alexis personaje relata episodios fragmentarios de una horrible experiencia que, al igual que con el capítulo dedicado a Brest y el, quiere alejar de su memoria, de ahí también las pocas páginas dedicadas a cuatro años de su ida. Sin embargo, y como decíamos al principio del análisis temporal de esta sección, se trata de una prueba crucial para Alexis, este descenso a los infiernos en su recorrido iniciático, que prepara una metamorfosis del personaje, y, desde esta perspectiva, podemos decir que tiene una función anticipatoria al capítulo siguiente, capítulo que inaugura la repetición del itinerario y pruebas de Alexis.

2.6. La repetición del itinerario: “Vers Rodrigues, le champ temporel G”

Enfin la liberté: la mer. Pendant toutes ces années terribles, ces années mortes, c'est cela que j'attendais [...] (CH273)

El comienzo *in medias res* de esta nueva sección instaaura un nuevo campo temporal G, el presente del narrador 2, para volver, en analepsis, como en los capítulos anteriores, a evocar los hechos anteriores, el campo temporal precedente (F y F): Alexis vuelve de la guerra, y realiza el viaje en barco, viaje soñado, por otra parte, hacia su lugar de origen.

En esta sección, se produce la vuelta al punto de partida, y el comienzo de un itinerario que se repite, como un ciclo: Brest y el espacio opresor de las oficinas del tío Ludoic, el viaje en el Zeta, rumbo a Rodrigues, el Asse aux Anglais y la vuelta a Mauricio. Esta repetición tendrá sus repercusiones, como veremos, tanto en la estructura narrativa y en la intriga, como en el propio narrador.

Efectivamente, esta lucha obsesiva por escapar del tiempo cronológico se refleja en el uso de anacronías, que parte de, como en los capítulos anteriores, del

presente de Alexis personaje. Así, procederemos a describir cuáles es este presente de narración, y, a partir de él, propondremos la clasificación de las retrospectivas y anticipaciones.

En este campo temporal G, dominado por el presente de narración, que corresponde a Alexis personaje, cuya voz y focalización pertenecen, como hemos dicho, al narrador 2, sin embargo, podemos establecer diferentes etapas sucesivas, y subdividiremos, en función del itinerario, en varios tiempos sucesivos.

En un primer tiempo (G₁), Alexis relata brevemente el viaje en barco hasta Mauricio, su encuentro con Laure y con Mam y la felicidad recuperada, que hace pensar en el tiempo del Ducan; Alexis relata igualmente las salidas con Laure, la visión de un paisaje devastado por el tío Ludoic allí donde se encontraba la casa del Ducan, para convertir aquel espacio paradisiaco en terreno para el cultivo de la caña de azúcar, según le cuenta Laure. Alexis se aferra a los recuerdos, de forma desesperada:

Puté que Denis est là comme autrefois dans la case du vieux Cook et il me semble qu'à force de regarder, avec cette lumière dorée [...] je vais déiner les ombes des enfants que nous étions, en train de courir à travers les hautes herbes, pieds nus [...] guettant dans le crépuscule le vol des deux pailles en queue au dessus du mystère de Manana (CH279)

En un segundo tiempo (G₂), Alexis vuelve a las oficinas de la W&A donde ahora Ferdinand ha suplantado a Ludoic. Es el mismo ambiente negativo, asfixiante, del que huye de nuevo Alexis para refugiarse en el puerto (“Comme autrefois, chaque instant libre, je le consacre à marcher sur les quais du port [...] Ce que je voudrais [...] c'est revoir le Zeta” CH281). Alexis se deja llevar de ensueños y pensamientos sobre el Zeta, Ouma; incluso Laure y Mam -aunque de forma fugaz-comparten los sueños de Alexis, como si los únicos momentos verdaderamente felices fuesen los que les permiten huír de su situación presente, hacia el pasado, el Ducan:

[...] peu à peu nous rêvons tout haut, comme autrefois [...] j'ai trouvé le récit de François Leguat, et je lis les passages où il est question de la flore, du climat, de la beauté de Rodrigues [...] Mam sort [...] et son visage éclairé par la lampe tempête de la arangue me semble aussi jeune, aussi beau qu'au temps du Ducan [...] Cette nuit-là vraiment, la vieille maison en ruine de Forest Hill est un bateau qui traverse la mer, qui va en tanguant et en craquant, dans le bruit doux de la pluie, vers l'île nouvelle. (CH283)

En un tercer tiempo (G), Alexis, de nuevo en el Zeta, hacia Rodrigo; esta vez el viaje es relatado brevemente, y hemos de destacar el relato de Edmer de la muerte del timonel.

En un cuarto tiempo (G), Alexis llega a Rodrigo, busca el viejo áb donde anteriormente estableció su campamento, pero ya no están en el mismo lugar se vuelve a establecer, sobre los restos de aquel áb protector. En los momentos de recordar a Uma (“J’ai besoin de elle, c’est elle qui détient les clefs du chercheur d’or”, CH291). Su única compañía es la del joven y fiel Fitz Castel el resto de sus ayudantes no volvió de la guerra; que, sin embargo, también le abandonará tras descubrir una enorme piedra en la que Alexis dibujado el plano de la propia isla, el legado del Corsario (“Quoi a-t-il peur, de qui? De moi, ou de l’homme qui a marqué cette pierre [...] Depuis ce jour, Fitz Castel n’est pas revenu” CH296).

Poco a poco, y en la soledad más absoluta, Alexis retoma sus huellas; sin embargo, Alexis, con el paso de estos siete u ocho años (CH291) ha cambiado: “I y a en moi une foi que je ne connaissais pas” (CH294). Alexis está preparado, pues, para la revelación (“cette révélation du ciel”, CH299) a la que le ha conducido toda su experiencia iniciática, la que ha vivido a lo largo de estos años, y tras el descenso a los infiernos simbólico, de tal manera que se produce la identificación completa con el Corsario:

Lors, il me semble qu’il n’y a plus rien qui me sépare de cet inconnu [...] Comment ai-je osé vivre sans prendre garde à ce qui m’entourait, ne cherchant ici que l’or, pour m’enfuir quand je l’aurais trouvé? Ces coups de sonde dans la terre, ces travaux de déplacement de rochers, tout cela était une profanation. Maintenant, dans la solitude et l’abandon, je comprends, je vois. Cette allée tout entière est comme un tombeau. Elle est mystérieuse et farouche, elle est un lieu d’exil. (CH296)

Estrechamente unido a esta identificación se encuentra la contemplación del cielo estrellado, que llevará Alexis a encontrar el verdadero tesoro que ha buscado: la aniquilación de las barreras temporales para actualizar el pasado (su pasado, el de su infancia en el Ducan, y el pasado del Corsario), un not tiempo que le lleva a la completa revelación:

Enfin, j’ai retrouvé la liberté des nuits [...] Je reconnais une à une les formes de mon enfance, l’Hercule, le Lion [...] et toujours le noir Argo [...] les dessins des constellations sont des légendes. Je vois tous les chemins du ciel [...] Je vois les pistes secrètes [...] Je pense au Corsaire inconnu, qui a dormi peut-être sur cette grève, il y a si longtemps [...] Longé sur la terre douce, après la violence des combats, les meurtres, c’est ici qu’il a goûté la paix et le repos [...] J’ai franchi le temps, dans un vertige, en regardant le ciel étoilé. Le Corsaire inconnu est ici même, il respire en moi, et c’est avec son regard que je contemple le ciel [...] La configuration de l’axe aux Anglais est celle de l’univers [...] Ainsi, dans le

firmament, où nulle erreur n'est possible, est inscrit depuis toujours le secret que je cherchais. Sans le savoir, je le voyais depuis que je regardais le ciel, autrefois, dans l'écume des vagues [...] Autrefois, je ne savais pas ce que je cherchais, qui je cherchais. J'étais pris dans un leurre. Aujourd'hui, je suis libéré d'un poids, je peux me libérer [...] (CH297299)

En este contexto, adquiere su plena significación la prolepsis completa que señalamos en el primer capítulo cuando su padre le habla por primera vez del tesoro del Corsario, y que termina aquí:

C'est peut-être pour cela que, plus tard, je garderai cette impression que tout ce qui est arrivé par la suite, cette aventure, cette quête, étaient dans les contrées du ciel et non pas sur la terre réelle, et que j'avais commencé mon voyage à bord du naire d'ago. (CH2)

También aquí adquiere su significación el episodio de la guerra: al igual que el Corsario, Alexis termina por venir a su isla-refugio, para encontrar, tras los combates, la paz y el reposo.

Por podemos llegar aún más lejos en la lectura de este episodio: Alexis ha adquirido, con el paso de los años, una sabiduría de orden superior, a través de las diferentes pruebas descritas hasta aquí, que le permite interpretar la reproducción del macrocosmos en el microcosmos de la isla; según Bhabha:

Comme Alexis, le Corsaire est donc revenu sur son île. Comme Alexis, il a laissé un testament gravé dans la pierre. D'une part la stèle du Corsaire marque un point de repère: elle définit un "centre du monde" et donne un ordre à l'île. Mais d'autre part il s'agit d'une carte du ciel: d'un gigantesque mandala cosmique. La stèle du Corsaire est donc un véritable "axis mundi" (Eliade 38), un axe sacré qui marque un lieu de communication entre la terre et le ciel. Cette découverte prouve chez Alexis une catharsis [...] l'identification d' Alexis avec le Corsaire atteint son apogée dans cette partie du roman [...] Alexis suit dans ces pages une transformation spirituelle similaire à celle de son modèle, le Corsaire. Au départ, Alexis est un conquérant, un marin et un chercheur d'or, animé d'un rêve héroïque et butal qui traduit l'idéal de toute-puissance du moi. Mais par la suite le moi se dédouble et cet idéal se défait. L'esprit se tourne vers l'inconscient vers l'ombre puis vers l'âme puis vers le Si- pour atteindre la réalisation complète de la personnalité. L'aventurier se transforme alors en initié. Jung a montré que les images oniriques associées au mythe du héros, caractérisées par la volonté de puissance, sont souvent remplacées dans la seconde moitié de la vie par la figure du Vieux Sage qui correspond à l'archétype du Si. Cette transformation du héros en sage constitue l'un des pivots du roman de Le Clézio et l'une des étapes essentielles du processus d'individuation. [...] Dans *Le Chercheur d'or*, le retour d'Alexis à Rodrigues marque la première rencontre avec l'archétype du Si, sous l'aspect du mandala puis sous l'aspect du Corsaire. Nous sommes parvenus à l'orée d'un nouveau cycle initiatique. [...] (2000:8283)

En un quinto tiempo (5), Alexis acude cada día a esperar la vuelta del Zeta; sin embargo, en su lugar, llega el Frigate, un barco que pertenece a la compañía de la que Ludoic es representante en Port Louis; es así como el tío Ludoic, que se presenta como claro oponente desde el comienzo, ha ido arrebatándole poco a poco a Alexis todo, incluso el Zeta. El Frigate, además, le aporta las cartas de Laure que le informan de otra desgracia: la enfermedad de Mam. Alexis está decidido a irse, aunque un nuevo ciclón viene a destruir los sueños de Alexis: el Zeta naufraga delante de las costas de Rodrigues, ante la vista de Alexis, y su campamento en el Case aux Anglais queda completamente destruido. Oponente familiar hay que añadir el de las fuerzas de la naturaleza, al igual que ocurrió en el primer capítulo, que impiden que los sueños de Alexis se realicen. Estamos de acuerdo con M. Srrano Mañs al afirmar:

La maison du Ducan est toujours évoquée comme un naire et le plus souvent comme une épave [...] Le Zeta sur lequel le héros entreprend sa quête extérieure et qu'il avait cru son naire [...] trouva un destin parallèle à celui de la maison familiale; la destruction du Zeta par le deuxième ouragan [...] marque la fin définitive de l'aventure extérieure d'Alexis (1992:1645)
[...] le premier ouragan qui a englouti son enfance a provoqué la fuite en tant d'Alexis, à la conquête d'un mirage, vers une quête purement matérielle, extérieure. Lors du Corsaire; la guerre, le deuxième cataclysme, a fait disparaître tout un monde autour de lui, et ces deux événements ensembles ont mis en évidence l'impossibilité du triomphe contre les forces de la société. A partir de ce moment, son aventure s'intériorise, mais elle aussi a échoué partiellement: le deuxième ouragan est la manifestation de l'impossibilité d'immobiliser le temps, de récupérer le passé. (1992:174)

Si embargo, hemos de interpretar este fin (de un ciclo) como la inauguración de un comienzo ("Le jour décline vite, dans cette atmosphère de fin du monde [...] l'étoile de Salomon [...] au centre de ce pays déserté, elle ressemble à un monument du commencement de l'espèce humaine [...]") (CIB03).

En otro, como también señala M. Srrano Mañs (1992:16), las novelas de Le Clézio se basan en un cataclismo; en nuestra opinión, este cataclismo, de resonancias bíblicas, representa el fin de un ciclo y el comienzo de otro; cataclismo que ha de estar aquí presente, en esta repetición del itinerario de Alexis, para dar paso al nuevo capítulo en el que, como veremos, Alexis encontrará un nuevo paraíso: Manana.

Pero antes de abandonar este capítulo, dominado por el presente de narración, hemos de hacer referencia, como venimos haciendo, a las anacronías, menos

frecuentes que en capítulos anteriores y que tienen como función, en su mayoría, acercar este campo temporal a otros anteriores (fundamentalmente al campo temporal B -el Ducan -), hecho que, junto a la revelación, contribuye al encuentro de Alexis con lo que tanto ansía: la ruptura del tiempo cronológico, la recuperación de un pasado, el del origen.

Si nos fijamos en las analepsis, observamos un primer grupo, constituido por **analepsis internas hmodiegéticas completivas**, que se refieren al campo temporal inmediatamente anterior, y que completa la información dejada de lado por el principio *in medias res* (campos temporales F y E), esto es, los años de guerra, relatados por Alexis, o también la información aportada por el joven Fitz Castel sobre los hombres que partieron también al frente:

Enfin la liberté: la mer. Pendant toutes ces années terribles, ces années mortes, c'est cela que j'attendais. Le moment où je serais sur le pont du paquebot [...] I y a si longtemps que je dors dehors, dans la boue, que le bis du pont, avec au-dessus de moi la voûte constellée, me semble le paradis [...] Voilà la guerre est une légende, transformée par l'imagination du conteur (CH273)

Les autres hommes, Bud, Prosper, Ariën Mercure, ont disparu, comme Casimir, comme tous ceux qui ont répondu à l'appel. Et l'immortel récite Fitz Castel, quand je prononce leurs noms. (CH289)

El mismo tipo hemos de considerar la analepsis del final del capítulo, que completa la información que se elidió sobre Edmer en el relato del naufragio del *Zeta*: “Je pense au capitaine Edmer, dont on n' a pas retrouvé le corps. I était à ce qu'on raconte, seul sur son naire, et n'a pas cherché à se sauver” (CH304).

En analepsis son rememorados otros episodios y que podemos considerar como **analepsis internas hmodiegéticas repetitivas**, abarcando el campo temporal E: “Je me souviens de la joie de Casimir lorsque son nom a été appelé” (CH273), o los campos temporales D y E: “Je pense à nouveau au *Zeta*, au voyage à l'aise aux Anglais. Tout cela me semble si lointain, comme un glissant sur le sable de la rive [...]” (CH274).

Es significativo que relate en pasado, en analepsis (y sumario) algo que pertenece al presente de narración; una vez más hemos de evocar la subjetividad del narrador, que quiere alejar de sí los episodios desagradables de su vida, constituidos, al igual que en el capítulo segundo, por la “reclusión” en las oficinas del tío Ludoic, relatado, como decimos, en **analepsis hmodiegética completiva**, inmediatamente contigua al presente de narración: “L'absence du retour est bien vite passée. J'ord il y a eu cette place dans les bureaux de Wurt [...]” (CH280).

Las referencias a los campos temporales **B**, **C** y **E**, inciden en la repetición del mismo ciclo al que venimos haciendo referencia; este procedimiento acerca los citados campos temporales al campo temporal actual, al presente de narración, como si el tiempo real, cronológico, no hubiese transcurrido:

Comme autrefois, chaque instant libre, je le consacre à marcher sur les quais du port [...] (CH280)
[...] peu à peu nous rôtons tout haut, comme autrefois dans le grenier du Ducan [...] (CH283)
[...] Mam sort [...] et son isage [...] me semble aussi jeune, aussi beau qu'au temps du Ducan [...] (CH283)
En retrouvant le *Zeta*, il me semble que j'ai retrouvé la vie, la liberté, après tant d'années d'exil. Je suis à ma place de toujours [...] et comme autrefois, il [Badmer] se tourne vers moi [...] Comme si nous n' avions cessé de naviguer ensemble tout ce temps-là (CH284)
C'est pour Laure que je ramasse cela, et je me souviens des objets que Denis rapportait autrefois de ses courses [...] (CH295)
Je pense au temps où je découvrais le monde, peu à peu, autour de l'enfoncement du Ducan. Je pense au temps où je courais dans l'herbe, à la poursuite de ces oiseaux qui tournent éternellement au-dessus de Manana. J'ai recommencé à me parler, comme autrefois. Je chante les paroles de la rime d'Aniers, le refrain que nous chantions avec le vieux Cooken nous balançant lentement:

*Moi moi mo zenfant,
faut travailler pour gagner son pain...*

Cette voix est à nouveau en moi [...] N'aites pas ainsi, autrefois, près de la Tour du Marin, quand je regardais les allongés se noyer dans le filet de fumée du côté du Ducan (CH296-297)

Es que, el narrador siente muy próximo a ese tiempo: “Enfin, j'ai retrouvé la liberté des nuits, quand, allongé sur la terre, les yeux ouverts, je communiquais avec le centre du ciel” (CH297), ha recuperado el tiempo primero, el tiempo de origen, (“Je reconnais une à une les formes de mon enfance”, CH297) que, unido a la contemplación del cielo nocturno, como otras veces, es el que da paso a la revelación anteriormente descrita, y que, tras la revelación, tiene lugar una nueva analepsis que nos traslada al campo temporal **B** (el Ducan), siempre sentida como presente: “Je me souviens des nuits étoilées du Ducan, quand je sortais sans bruit de la chambre chaude pour trouver la fraîcheur du jardin. Lors, comme maintenant, je croyais sentir sur ma peau le dessin des étoiles [...]” (CH299).

Como relato segundo, subordinado al principal, en analepsis interna homodiegética completa, el narrador 2 cede la voz y la focalización, sucesivamente, a Laure (relato de la destrucción del Ducan), a Badmer (relato de la muerte del timonel):

En vain je cherche notre maison, près des bruissements de la rivière Ducan [...] C'est Laure qui parle la première [...]

Notre maison n'est plus là l'oncle Ludoïc a tout fait raser depuis longtemps, pendant que tu étais à Brdrigues [...]»(CH277278)

[...] il me raconte la mort du timonier.

«C'était en 1916, ou au début de 17 [...]»(CH285)

Enfin, por otra parte, que provoca en Alexis la vuelta a la realidad: el paso inexorable del tiempo (“Maintenant, je comprends mon illusion: l'histoire est passée, ici comme ailleurs, et le monde n'est plus le même”, CH285). Así, al llegar a Brdrigues, las **analepsis iterativas** que se refieren al campo temporal E, transmiten la sensación del paso de los años y el cambio que ha experimentado Alexis:

[...] j'arrivais dans mon domaine, à la Mer du Commandeur, là où j'ai aperçu pour la première fois, il y a bien longtemps, l'aise aux Anglais [...] je cherche en vain le vieux tamarinier sous lequel j'ai installé mon campement jadis [...] (CH288)
Je pense aux nuits si belles, qui venaient si simplement dans la vallée, sans peur. Les nuits où j'attendais Oma, les nuits où je n'attendais personne, les nuits où je guettais les étoiles [...] Maintenant, la nuit qui vient me trouble, minquière (CH 290)

[...] les anciens plans que j'ai dessinés n'ont plus de sens pour moi. Les lignes se bouillent devant mes yeux, les angles s'ouvrent, les repères se confondent (CH 290)

Jamais je ne me suis senti si proche du secret. Maintenant, je ne ressens plus l'impatience fébrile du commencement, il y a sept ou huit ans. Lors je découvrais chaque jour un signe, un symbole. J'allais et venais [...] (CH294)

Enfina la pérdida de la noción del tiempo: “[...] quand j'ai voulu écrire la date, je me suis aperçu que je ne savais plus quel était le jour, ni le mois [...] la date n'avait plus aucune importance” (CH291), y la expresión del **tiempo eterno**, siempre asociada al mar, a las estrellas:

Comme il est long, le temps de la mer! Chaque heure qui passe me lave de ce que je dois oublier, me rapproche de la figure éternelle du timonier. N'est-ce pas lui que je dois retrouver, à la fin de mes voyages?(CH285)

[...] les nuits où je guettais les étoiles, chacune à sa place dans le cosmos, dessinant leurs figures éternelles. (CH290)

En cuanto a las **prolepsis**, en primer lugar hemos de considerar los **anuncios** que preparan, como ocurrió en el capítulo primero, el viaje de Alexis a Brdrigues: “[...] chaque instant libre, je le consacre à marcher sur les quais du port [...] Ce que je voudrais [...] c'est revoir le Zeta” (CH281), o, en forma de **insinuaciones** (analogías), como las que también señalamos en el primer capítulo, y es que el ciclo se repite efectivamente: hay un tiempo para soñar, un tiempo para viajar, un tiempo para la reclusión en un terreno sagrado, un tiempo para recomenzar:

La maison de Brest s'est élevée devant nous, sombre, pareille à un bateau échoué en haut de ces collines, à la suite d'un déluge (CH282)
[...] la vieille maison en ruine de Brest s'est élevée un bateau qui traverse la mer, qui a [...] vers la nouvelle (CH283)

Enos de señalar anticipaciones inciertas, asociadas a este ambiente de ensoñación, que no se verá cumplidas, y que reflejan la imagen del narrador 2, que no sabe el desenlace de la historia, imagen que domina todo este capítulo: “[...] nous rêvons tout haut [...] Nous parlons de cette ferme, des bœufs que nous aurons, car tout recommencera, loin des banquiers et de ses avocats.” (CH283), y, también, la presencia de una **prolepsis iterativa**: “C'est la première fois qu'elle [Laure] revit la scène de notre enfance” (CH277).

Y por último, señalar las **prolepsis internas hmodiegéticas repetitivas**, que repiten, por adelantado, segmentos que tendrá lugar más tarde en el relato:

Je sais que je dois retourner à Brigrues. Cela est en moi, il faut que j'y aille. Laure le comprendra-t-elle? (CH271)
C'est en moi déjà je sais que je repartirai. (CH281)
J'ai peur d'arriver à Brigrues, j'ai peur de ce que je vois y trouver (CH286)
Je marche vers les lumières de Bert Mathurin, avec en moi cette image inquiète, et je ne sais pas encore que c'est la dernière que je garderai de Badmer et de son père (CH288) [**único segmento en el que podemos detectar la imagen del narrador 1, ya que es el único que puede hacer anticipaciones ciertas sobre lo que va a suceder más tarde**]
Il parle d'une tempête qui arrive, le brochet même descend d'heure en heure (CH300)
Le torrent de bue qui a jailli du ravin a tout dévasté devant lui, arrachant le vieux tamarinier [...] Dans un an, il ne restera rien de son tronc, qu'un monticule de terre surmonté de quelques bissons épineux (CH304) [**omnisciencia del narrador**]

2.7 La vuelta al punto de partida: el tiempo cíclico: “Manava, el campo temporal A”

En el pasado treinta años. Allí encontramos ramos el campo temporal primordial A, el del narrador 1. Es el único capítulo que comienza en analepsis (“Depuis mon retour, tout est devenu étranger, silencieux, à Brest s'est élevée”, CH307), y, por tanto, rompe con el comienzo *in medias res* del resto de los campos temporales.

Si embargo, aún es visible el desdoblamiento narrador-personaje; la imagen del narrador 1 se mostrará al final del capítulo. Al personaje, o narrador 2, mucho más cercano ya al narrador 1, se instala de nuevo, tras la analepsis iterativa inicial, en el presente de narración, para relatar la enfermedad de Mam, la actitud

aliente de Laure, junto a su madre, a la que admira... Sin embargo, Alexis tiene que volver, una vez más, a acudir a Ferdinand, a enfrentarse a la ironía y dureza de éste, para conseguir un trabajo, que esta vez, consiste en vigilar el trabajo de los “gunnies”, recorriendo las plantaciones (“Me voy a ver si puedo encontrar un sirdar”, CHB07). Es ahí donde ve a Oona. Alexis denuncia la explotación a la que se ven sometidos los trabajadores de los campos de caña con su actitud, y se solidariza trabajando con ellos:

C'est ici que les hommes travaillent à défricher de nouvelles terres [...] j'ai commencé moi aussi à déterrer les pierres et à les jeter avec les autres. Nous travaillons sans interruption, tandis que le soleil descend vers l'horizon [...] Je pense aux esclaves [...] ceux que Laure appelle les martyrs qui sont morts dans ces champs, ceux qui se sont échappés vers les montagnes du sud, au Morne... Le soleil est tout près de l'horizon. Comme à Rodrigues, il me semble que sa fièvre aujourd'hui m'a purifié, m'a libéré. (CHB10)

Este hecho provoca su despido, ya que “jamais aucun Blanc ne travaille dans les champs” (CHB11); oye rumores de un motín de los trabajadores, como al que asistió antaño, con Ferdinand, y corre a buscar a Oona; su encuentro se produce durante la noche, en la playa (“Ensuite la lune apparaît [...] Alors je vois Oona”, CHB13).

Alexis decide abandonar todo, lo que representa la separación de la sociedad que desprecia, que explota a los hombres, que provocó la ruina de su familia. El Ducan ya no existe, sólo queda el árbol ch... alta, el árbol sagrado: “Tout le temps que j'ai été au loin [...] cela n'a été pour lui qu'un instant” “lui est resté là, le bien et le mal qui sait tout, qui voit tout” (CH... 317) que transmite a Alexis una nueva revelación: “Le temps a cessé de courir [...] Tout ce que j'ai fait, tout ce que j'ai cherché, c'était pour venir ici, à l'entrée de Manana” (CHB18).

Pro se producen nuevos cataclismos: la muerte de Mam, la separación definitiva de Laure, lo que da paso a la “embarcación” de Alexis por los lugares de origen, un regreso al caos que inaugura un nuevo ciclo, representado por la penetración en un terreno misterioso, un nuevo paraíso, Manana, espacio percibido como la única prueba que le queda, espacio en el que tiene lugar el final de la revelación del capítulo anterior:

Je suis là devant Manana [...] Est-ce là que je dois être, maintenant, un naufragé? (CHB22)

Je ressens l'ivresse de cette liberté. N'est-ce pas ici que je devais venir, depuis toujours? N'est-ce pas ce lieu que désignaient les plans du Corsaire inconnu, cette

allée oubliée des hommes, orientée selon le tracé de la constellation Argo? (CH 323)

En este nuevo y último paraíso, Alexis vuelve a encontrar la libertad y la felicidad junto a Oma, con la presencia de los pájaros sagrados: la pareja de “paillesenqueue”, cuya función es paralela a la que desempeña el arbol del Ducan: “Regarde! Ce sont eux que je voyais autrefois, ce sont eux!..[...] Est-ce qu'ils ne sont pas éternels? Oma dit que ce sont les deux oiseaux qui chantent les louanges de Dieu.” (CHB242).

Si embargo, también esta felicidad vuelve a ser fugaz: Oma desaparece, y Alexis comprende que, junto a su hermano, permanecen prisioneros hasta su deportación. El héroe, en el mismo lugar en el que presencié el huracán, hace treinta años, revive el cataclismo, representado ahora por la pérdida de sus seres queridos:

[...] je suis à l'endroit même où il y a trente ans, j'ai vu venir le grand ouragan qui a détruit notre maison. Dites-moi, il y a à l'horizon doucement les nuages, les fumées, les traînées chargées de clairs et de pluie. Il me semble que c'est maintenant que j'entends vraiment le sifflement du vent, le bruit de la catastrophe qui est en marche (CHB30)

En este último capítulo vuelve a repetirse otro itinerario de Alexis: Ducan - cataclismo - Manana - cataclismo - Ducan - Manana. Efectivamente, tras este nuevo ciclón simbólico, “C'est vers Manana que je retourne encore, l'endroit le plus mystérieux du monde” (CH311), para ir, no ya bajo la presencia del Corsario, sino de Oma (“Partout, autour de moi, je sens la présence d'Oma”, CH31), la última prueba que le queda: la muerte, que aparece como una insinuación: “Manana est un lieu de mort, et c'est pourquoi les hommes ne s'y aventurent jamais. C'est le domaine de Sicalaou et des Dirs marrons, qui ne sont plus que des fantômes” (CHB31).

Para ello, asistimos a un ritual: Alexis toma todos sus papeles y documentos del tesoro; así, desprovisto de todo, se produce una nueva identificación con el Corsario, en un acto que es a la vez purificador y liberador:

J'ai sorti de mon sac les papiers du trésor qui me restent encore, les cartes, les croquis, les cahiers de notes que j'ai écrits ici et là, et je les ai jetés sur la plage. La vague qui passe sur le sable emporte les cendres. Maintenant, je sais que c'est ainsi qu'a fait le Corsaire après avoir retiré son trésor des caquettes du rain, à l'aise aux Anglais. Il a tout détruit, tout jeté à la mer. Ainsi, un jour, après avoir vécu tant de tueries et tant de gloires, il est revenu sur ses pas et il a défait ce qu'il avait créé, pour être enfin libre. (CHB32)

El sine ha observado aquí la “figura de l'artiste apatride effaçant son propre travail au fur et à mesure qu'il le produit”, y realiza un recorrido de este “effacement” en su obra, hasta detenerse en *Le Chercheur d'or*, del que extrae conclusiones interesantes:

Leur incinération est aussi leur ascension: elles [les lettres] partent, en lumière et en fumée, dans l'air, dans le ciel [...] Même comment se terminer *Le Chercheur d'or* dont la structure romanesque est entièrement réglée par la gestion de la trace et de son effacement, de la marque et de sa disparition? [...] toute la fin du roman progresse et travaille à l'effacement. Alexis se en effet répéter le geste du Corsaire dont il a pendant si longtemps recherché le trésor caché. En décidant d'annuler tous ses plans, tous ses relevés topographiques, Alexis assume et justifie l'ancienne résolution du *Privateer*, la reprend à son compte en la redoublant [...] A total questee donc que toute l'histoire du *Chercheur d'or* sinon le récit d'une tentative acharnée pour retrouver les traces de l'autre tout en inscrivant les siennes propres, qui se être suivie d'un effacement généralisé (1989:9798)

A, mediante este gesto de dimensión iniciática y purificadora, Alexis puede realizar su sueño de hacer del tiempo del Duncan un tiempo eterno, mítico, por excelencia; pero, junto a ello, hemos de observar la evocación de las personas queridas, que ya han desaparecido, que insinúa de nuevo la muerte, como última prueba del héroe, como el deseo de alcanzar un paraíso eterno de resonancias físicas en el que poder volver a encontrar a sus seres perdidos:

«elle [Mam] je voudrais parler à voix basse de ces choses qui ne finissent pas, notre maison au toit d'azur, fragile, transparente comme un mirage, et le jardin plein d'oiseaux où l'on voit la nuit, le rain, et même l'art de l'en et du mal qui est aux portes de Manana» (CFB33)

Je voudrais parler à Laure de l'île de la Lily, que j'ai trouvée au lieu du trésor, et qui est retournée dans son île. Je voudrais lui parler de voyages, et voir briller ses yeux, comme lorsque nous apercevons du haut d'une pyramide l'étendue de la mer où l'on est libre.

J'irai sur le port pour choisir mon navire. Voici le mien: il est fin et léger [...] Son nom est *Argo* [...] il voguera sous les étoiles, selon sa destinée dans le ciel [...] Le timonier chante pour lui seul [...] Nous sommes seuls sur la mer, les seuls êtres vivants. Lors que l'on est avec moi de nouveau [...] nous irons jusqu'à l'île d'Admer, là où le capitaine Admer et son timonier ont trouvé leur refuge? (CFB33)

En un momento Alexis rememora (en analepsis) el episodio del primer ciclón, que dio paso a un segundo nacimiento: “Me volví de nuevo a nacer en el momento de venir le grand ouragan, l'année de mes huit ans, lorsque nous avons été chassés de notre maison et jetés dans le monde, comme pour une seconde naissance” (CFB33).

Cabe, pues, interpretar este regreso al caos como la posibilidad de un tercer nacimiento, para comenzar un nuevo ciclo, esta vez más allá de toda cronología:

“Dl’áutre côté du monde, dans un lieu où l’on ne craint plus les signes du ciel, ni la guerre des hommes” (CHB33). Como nos dice el narrador de *Voyage à Rodrigues* : “C’est le naire *Argo* que je voudrais voir encore [...] La fin de toutes les aventures est là figée dans l’éternité, et Jason est sans doute le seul qui ait trouvé ce qu’il cherchait, l’or de l’immortalité” (R135).

Se trata, pues, de una narración cíclica (a lo cual contribuyen las analepsis que se han analizado) desde el punto de vista temporal, y desde el punto de vista de la repetición de los itinerarios del héroe, en la que M. Ledesma ha observado la estructura en forma de espiral:

[...] la répétition du parcours spatial: Le *Ducan* *Brest* *de* *Voyage en mer-Rodrigues* comportait, dans sa deuxième manifestation et par rapport à la première, une transformation de l’être concernant la perception de l’espace et du temps [...] cette métamorphose [...] nous autoriser à placer ce second parcours sur la deuxième circonvolution d’une spirale qui nous révélerait le passage à un état supérieur inscrit au sein de la structure narrative elle-même. C’est donc à ce moment-là que *Axis* [...] “enfin libre” (p.332) retourne au *Ducan* pour, tout en songeant au premier cyclone en termes d’une “seconde naissance” (p. 333), s’engager dans la troisième circonvolution d’une existence ouverte absolument sur l’avenir, déterminée aussi par la destinée des nomades, dans laquelle espace et temps semblent se confondre enfin en une unité qui comprend tout le possible (1992: 17) .

Desde este presente de narración, en este campo temporal primordial (A), el narrador 1 vuela hacia atrás en el tiempo, con **analepsis** (algunas de las cuales se han podido encontrar en el análisis de este capítulo), las más frecuentes de las cuales hacen referencia al campo temporal B (campo temporal de la infancia en el *Ducan*), produciéndose un acercamiento entre ambos campos temporales similar al señalado en el estudio del primer capítulo: *Axis* revive, reactualiza, el tiempo de su infancia, vuela al origen, de forma cíclica, aunque el predominio del narrador 1 aquí (sobre el del narrador 2 del primer capítulo), pone de manifiesto la madurez de *Axis*, que, a sus treinta y ocho años de edad, vuela al punto de partida para iniciar un nuevo ciclo. Así, vemos a destacar la presencia de **analepsis internas homodieéticas**, **repetitivas** esta vez ¹²:

¹² Dos casos que hemos repertoriado son los siguientes:

[...] ici, c’était vraiment notre domaine, à Laure et à moi, notre cachette. (CHB16)
Celui que je voudrais retrouver c’est l’arbre ch... alta, l’arbre du bien et du mal. I me semble que si je parviens à le retrouver, quelque chose du temps passé serait sauvé.
D’ns ma mémoire, il est au bout du jardin [...] (CHB17)
C’est sur cette allée que nous avons marché, je m’en souviens, il y a si longtemps, quand les huissiers et les hommes de loi de l’oncle Ludoïc nous ont chassés (CH 322)

C'est à Manana que je pense [...] C'est en moi depuis si longtemps, depuis les jours où nous marchions, Denis et moi, jusqu'à l'entrée des gorges [...] (C1B08)

Je me souviens du jour où avec Ferdinand, j'ai vu les Indiens enfourner le contrefaçon blanc dans le four à gâsse, et le silence de la foule quand il a disparu dans la buche flamboyante du four. (C1B12)

Il y a si longtemps que je n'étais venu ici. Il me semble que je marche sur mes traces, celles que j'ai laissées quand j'allais avec Denis voir le soleil glisser sous la mer. (C1B13)

Comme autrefois, du temps où j'étais avec Denis, je vois les volcans le noir, contre le ciel plein de lumière. J'ai toujours aimé, je m'en souviens, le pic qui est le plus au sud, celui qui ressemble à un croc, qui est lâche autour duquel tournent la lune et le soleil. (C1B15)

[...] je sais où je suis. Ici commençait notre jardin, et un peu plus haut, au bout de l'allée, j'aurais pu voir notre maison, son toit bleu brillant au soleil [...] Est-ce bien ici que nous vivions? Est-ce que nous étions dans un autre monde? (C1B15)

En **repetitivas** también las analepsis que se citan a continuación, aunque esta vez se refieren al campo temporal E, el tiempo de Rdrigues y sus primeros encuentros con Oma:

Je pense à notre première rencontre, quand elle [Oma] fuyait dans l'allée entre les arbustes, quand elle montait vers ses montagnes, agile comme un cabi. Ne réveille-tout cela? (C1B09)

Le soleil est tout près de l'horizon. Comme Rdrigues, il me semble que sa hure aujourd'hui m'a purifié, m'a libéré. (C1B10)

Cette nuit est froide et pure, une nuit d'hiver semblable à celles de Rdrigues, quand nous étions allongés dans le sable de la plage aux Anglais et que nous regardions le ciel se peupler d'étoiles. (C1B26)

Je me souviens des histoires que racontait le vieux capitaine Cook du singe Zé qui pêchait les crevettes avec sa queue. (C1B24)

Je me rappelle les après-midi où j'attendais Denis, et j'entendais le signal qui grinçait au milieu des hautes herbes [...] (C1B27)

Je me souviens de ce que disait Cook quand le vent résonnait dans les gorges. Il disait: Écoute! C'est Scalawou qui gémit, parce que les Blancs l'ont poussé du haut de la montagne! C'est la voix du grand Scalawou! (C1B28)

Je me souviens du désespoir que nous ressentions, tous, quand nous avons été chassés, et que nous allions lentement dans la voiture chargée de meubles et de malles, dans la poussière du grand chemin rectiligne. Je me souviens de la colère qui habitait dans la voix de Laure, quand elle répétait, et déjà Mam ne protestait plus. Je voudrais qu'il soit mort! en parlant de l'ancien Ludoïc. Maintenant, c'est comme si tout cela concernait une autre vie (C1B29)

[...] je suis à l'endroit même où il y a trente ans, j'ai vu venir le grand ouragan qui a détruit notre maison (C1B30)

C'est vers Manana que je retourne encore, l'endroit le plus mystérieux du monde. Je m'en souviens, autrefois je croyais que c'était là que naissait la nuit, et quelle coulait ensuite le long des rivières jusqu'à la mer. (C1B31)

Me voici de nouveau à l'endroit même où j'ai vu venir le grand ouragan, l'année de mes huit ans, lorsque nous avons été chassés de notre maison et jetés dans le monde, comme pour une seconde naissance (C1B33)

Es **repetitiva** también la siguiente analepsis, que se refiere a Laure, y que podemos situar en el campo temporal C, en el tiempo de **Frest Sile**: “**Ū**, un instant encore, son regard bille dâmus ement, nous sommes proches encore, nous sommes les amoureux»comme disaient les gens autrefois quand ils nous voyaient ensemble” (CHB21).

Junto a este primer repertorio de analepsis repetitivas, observamos la presencia de **analepsis internas homodieéticas completivas**, que añaden información dejada de lado por el narrador hasta este momento; así sucede con el relato de **Ūma** (relato subordinado al tiempo primordial), que informa sobre lo que ocurrió en **Ardrigues**, en el tiempo que transcurrió desde que **Lexis** partió a la guerra, hasta su vuelta; se trata de algo que ha quedado en suspense, como un enigma, hasta el encuentro con **Ūma**; un relato comenzado por el propio narrador (en sumario), para ceder luego la voz a **Ūma**:

Ūma me parle elle aussi, elle raconte la mort qui est arrivée à Ardrigues, avec le typhus, la mort de sa mère sur le bateau qui emportait les réfugiés vers Port Louis. Elle me parle du camp de Risseau des Créoles, et des salines de la Rée noire, où elle a travaillé avec S. Comment atelle su que j'étais à Ymen, par quel miracle? Ce n'est pas un miracle»dit Ūma. Sa voix est presque en colère tout à coup. Chaque jour, chaque instant, je t'ai attendu, à Frest Sile, ou j'allais à Port Louis, à l'emport Siet. Quand tu es revenu de la guerre, j'avais tellement attendu que je pouvais attendre encore, et je t'ai suivi partout jusqu'à Ymen. J'ai même travaillé dans les champs, jusqu'à ce que tu me vois.»Je ressens comme un vertige, et ma gorge se serre. Comment ai-je pu rester si longtemps sans comprendre? (CHB14)

En **completivas** igualmente las analepsis que se refieren a Laure, aunque se aproximan a **anacronías**, ya que son difícilmente localizables en un campo temporal concreto (sólo podemos intuir a partir de las sugerencias del narrador, como se detalla en las citas), y vienen a añadir información sobre lo que Laure ha hecho a lo largo de este tiempo, o sobre lo que Laure opina de **Ūma**¹³:

Quand je lui ai parlé d'elle [Ūma], une fois Laure m'a dit de sa voix moqueuse: Angueatéra! Elle t'a jeté un sort! Mais maintenant, je crois bien qu'elle a raison (CHB13)

Je comprends tout d'un coup que, au cours de ces années d'exil, je l'ai perdue [Laure]. Elle a suivi un autre chemin, elle est devenue quelqu'un d'autre, nous n'en

¹³ Aquí encontramos una de las razones que explican la desaparición de **Ūma**: aunque el narrador sabe que ha perdido para siempre a Laure, ya que cada uno ha elegido un camino para reaccionar contra una sociedad que explota a sus semejantes: ella elige las obras de caridad, el acercamiento a los marginados por la sociedad, **Lexis** elige el camino mismo de la marginalidad, en Manana; sin embargo, **Ūma** siente la rivalidad y cede ante ella; por eso insta a **Lexis** a que vuelva con Laure, por eso abandona a **Lexis** para ir a buscar a su hermano.

peuvent plus coïncider. **S**ie est parmi l es religieuses de la **M**itaton, là où lèrrent les femmes sans argent, sans foyer. **S**ie est auprès des **h**diennes hydropiques, des cancéreuses, **q**i mendient quelqes roupies, un sourire, des paroles de consolation. **P**armi les enfants fiévreux au gros ventre, pour **q**i elle fait cuire des marmites de riz, pour **q**i elle **x** arracher un peu d'argent auprès des **burzois** de sa caste. (CH 320) [el subrayado es nuestro, para **h**cer resaltar el lapso de tiempo **q**e sugiere la **epresión** subrayada, y **q**e comienza tras el **Bucan**]

La seule personne **q**i me rattache au monde ex térieur, c'est Laure [...] Je parle d'elle [a **Q**ma], je me souiens **q**and elle allait mendier de l'argent chez les riches, à Curepipe, à **T**oréal, pour les pauvresses, pour les damnés de la canne. Je parle des chiffons **q**elle allait chercher dans l es **bl**les maisons, pour fabriquer des suaires pour les **ie**illes **h**diennes **q**i ont mourir. **Q**ma dit: **T** dois retourner **ave**c elle.»

Soix est claire, et cela me trouble et me fait mal. (CH32326) [**campo temporal C: Brest Ile; esta vez son los topónimos “Curepipe” y “Toréal”, cercanos a Brest Ile, los que nos permiten suponer el alcance de la anacronía.]**

Hy **q**e destacar la presencia de analepsis en el interior mismo de este campo temporal primordial, y **q**e se refiere n, por lo tanto, al presente de narración, pero **q**e el narrador, por medio del uso del pasado y fiel a su principio **subjetivo** de alejar los hechos desagradables, los relata retrospectivamente, creando distancia entre el momento de la narración y el tiempo en el **q**e ocurren los hechos. El primero de estos hechos a los **q**e nos estamos refiriendo es la muerte de Mam, y **q**e se caracteriza además por la repetición del episodio del **Bucan**, **q**e **Le**xis le cuenta una y otra **v**ez a Mam, antes de morir; repetición o incluso “recitación” casi monótona, como si de letanías se tratase, para **re**unir con ella aquellos momentos felices, para aferrarse junto a Mam a aquel tiempo mítico:

Je lui ai parlé de tout ce **q**i était autrefois, **q**i était plus réel, plus **v**rai, **q**e cette terre ruinée. Je lui ai parlé de ce **q**elle aimait le plus, le jardin plein d'**h**ibiscus, les poinsettias, les arums, et ses orchidées **b**anches. Je lui ai parlé du grand **b**assin **o**ale, **d**evant la **x**rangue, où l'on entendait chanter les crapauds. Je lui ai parlé aussi de ce **q**e j'aimais, **q**e je n'oublierai jamais, sa **v**oix **q**and elle nous lisait une **po**ésie, ou **q**and elle récitait les **p**rières de la nuit. Là où nous marchions **gr**amment tous ensemble pour regarder les **é**toiles, en écoutant les explications de notre **p**ère. (CHB16317)

Combien de temps est passé depuis **q**e Mam est morte? C'était hier, ou **a**nthier, je ne sais plus. **D**urant des jours et des nu its nous **l**àons **v**illée, **à**tour de **r**te, moi le jour, Laure la nuit [...] Chaque jour, je lui raconte la **m**ême histoire, celle du **B**ucan, où tout est éternellement jeune et **b**au, où ille le toit couleur d'azur. C'est un pays **q**i n'existe pas, il n'y a **q**e pour nous trois **q**il existe. Et je crois **q**à force d'en parler, un peu de cette immortalité est en nous, nous unit contre la mort si proche. (CHB18)

I y a eu ce matin terrible, **q**and Laure est **v**enue me **r**éveiller [...] Mam est morte.» [...] Et moi je suis resté seul dans la chambre **o**bscure **ave**c Mam [...] **p**ré à chaque instant à recommencer mon histoire, à parler à **m**ieux du grand jardin où nous marchions ensemble le soir, à la découverte des étoiles, à parler de ces allées jonchées de cosses de tamarin et de pétales d'**h**ibiscus, écoutant le chant aigu des

moustiques qui dansent autour de nos chapeaux, et, quand on se retourne, le bonheur de voir dans la nuit bleue la grande fenêtre éclairée du bureau où mon père fume en regardant ses cartes marines. (CFB18319)

Es esta recitación la que permite reír aquel tiempo mítico, por la repetición de la misma historia. Es entonces cuando Alexis se da cuenta de que éste es el verdadero tesoro y no el sueño del oro:

Combien de temps, depuis que Mam n'est plus là? Je ne peux pas y croire. Tout est fini, il n'y aura plus jamais sa voix parlant dans la pénombre de la chambre, plus jamais son parfum, son regard. Quand mon père est mort, il me semble que j'ai commencé à descendre en arrière, vers un oubli que je ne peux accepter, qui m'éloigne pour toujours de ce qui était ma force, ma jeunesse. Les trésors sont inaccessibles, impossibles. Ils sont là, du côté que m'apportaient les autres chercheurs d'or à mon arrivée à Port Mathurin. (CFB19)

El segundo de estos episodios relatado en analepsis es la pérdida definitiva de Oma, prisionera en el campo de refugiados, primero, y repatriada, más tarde, ante la mirada de desesperación de Alexis, que la ha seguido sin poder hacer nada, hasta su embarque:

Les soldats anglais ont encerclé le camp des réfugiés, à la Reine Marie. Depuis plusieurs jours, les rouleaux de fil de fer barbelé ont entouré le camp pour empêcher quiconque d'entrer ou de sortir [...] (CFB28)
Comment suis-je arrivé jusqu'à Port Louis? J'ai marché au soleil jusqu'à l'épuisement, sur les traces des camions militaires. Je mangeais ce que je trouvais sur le bord du chemin [...] Quand je suis arrivé au port, j'ai vu le bateau où étaient déjà les gens de Rodrigues, des Comores, d'Alger. C'est un grand navire neuf [...] l'*Union La Digue* [...] a remonté ses ancres, et en fumant, il a commencé à glisser sur la mer calme, avec les oiseaux de mer qui volaient autour de ses mâts. Il est allé d'abord vers l'ouest, jusqu'à devenir un point minuscule, puis il a viré et il a glissé de l'autre côté de l'horizon, vers le nord. (CFB30331)

Desde el punto de vista de las anticipaciones, observamos en primer lugar dos **anuncios**, que se cumplen, en el interior mismo de este campo temporal primordial: el primero es el anuncio que hace Alexis de que va a ir a Mananá, abandonándolo todo; el segundo es el que realiza Oma, al ver la lluvia de estrellas, como un presagio de desgracias: Oma sabe interpretar los signos del cielo, y no en vano Laure la llamó “Yngueeatéra”:

C'est à Mananá que je pense, à présent, le dernier endroit qui me reste. (CFB08)
Tout à coup, au-dessus de nous, sur la voûte céleste, glisse une pluie d'étoiles [...] je comprends quelle [Oma] pleure. Mais elle court vers la forêt, elle se cache sous les arbres, pour ne plus voir les traits de feu qui emplissent le ciel. Quand je la rejoins, elle parle [...] du malheur et de la guerre qui doivent revenir, encore une fois, de la mort de sa mère, des manafs que l'on chasse de partout, qui doivent repartir maintenant [...] (CFB26327)

Hemos de añadir los futuros con los que finaliza la obra, un final proléptico que significa un nuevo regreso al caos y la promesa del comienzo de un nuevo ciclo; así, efectivamente, vemos a encontrar este comienzo en *La Quarantaine*:

Laure m'attend, peut-être, ou bien elle ne m'attend pas. Quand j'arriverai, elle continuera une phrase ironique et drôle, comme si c'était hier que nous nous étions quittés, comme si le temps n'existait pas pour elle (CHB32)
Je pense à Mam [...] et elle je voudrais parler à eux basse de ces choses qui ne finissent pas, notre maison [...] (CHB33)
Je voudrais parler à Laure de Mada the Lily [...] des voyages [...] J'irai sur le port pour choisir mon naire. Voici le mien: il est fin et léger, il est pareil à une frégate aux ailes immenses. Son nom est *Argo* [...] (CHB33)

Pro este final proléptico lo es igualmente analéptico: Alexis vuelve al origen, pero no sólo al espacio de origen, al lugar de su infancia, sino que recupera su pasado, lo que se pone de manifiesto por el juego con Laure y que se retoma aquí: es la repetición de las escenas de infancia en el granero de la casa del Ducan cuando, rodeados de ojos periódicos, Laure y él jugaban a elegir sus regalos¹⁴; junto a esto, hemos de poner de manifiesto una vez más que la novela termina como empezó: el narrador 1, desde su presente de narración evoca el ruido del mar: “D plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer [...] Je l'entends maintenant, au plus profond de moi” (CH13), “I fait nuit à présent, j'entends jusqu'au fond de moi le bruit sourd de la mer qui arrive” (CHB33). Es lo que lleva a Chommée a afirmar:

La véritable compréhension du passé se fait par une autre voie, une longue errance au terme de laquelle le personnage aura été entièrement présent au monde qui souffrait à son regard [...] l'itinéraire circulaire d'un roman où les lieux du début et de la fin coïncident, où le rétablissement de l'équilibre initial suppose un lent retour à l'origine [...] L'image du cercle, l'itinéraire du récit (lieu d'origine, errance, retour à l'origine) présuppose au commencement sa propre fin comme son but [...] Le but du chercheur d'or est de se trouver lui-même, dont le roman qui prend la forme même du trajet de cette quête. La reprise excessive des descriptions de la mer, la répétition constante d'un regard vers l'infini entraînent une fixité du temps et par conséquent celle de la narration. (1989:727)

¹⁴ En la página 68 leemos:

Il est déjà loin derrière nous [...] mais nous jouons à choisir nos cadeaux dans les pages des journaux. Comme ce n'est qu'un jeu, nous n'hésitons pas à choisir les objets les plus coûteux. Laure choisit un piano d'étude Chapell en ébène, un collier de perles d'orient [...] Pour elle, je choisis une carafe en argent et en verre ciselé, et pour Mam j'ai le cadeau idéal [...]

Estructura circular, pues, tiempo cíclico, como hemos venido observando en el análisis de los fenómenos temporales en esta nuestra primera obra del corpus, o más bien en espiral (M. Le Clézio, 1992:17), ya que sigue un orden cronológico exhaustivo en su macroestructura, pero con constantes retrocesos (analepsis) y con la repetición de los mismos itinerarios del héroe. Hemos venido en denominar los distintos campos temporales que componen el relato, el esquema general del orden sería el siguiente: **RDEE**

A, que pone de manifiesto la

uuelta al punto temporal de arranque. Apartir de ahí hay que señalar, además de la repetición del itinerario del héroe, que la mayoría de las analepsis señaladas son internas homodiegéticas, ya completivas, que añaden información que se omitió (así, las analepsis completivas sobre elipsis de la vida de Laure tienen su razón de ser: es el narrador 1, al final de la historia, el que sabe y cuenta, en la última sección temporal considerada “tiempo primordial”; los capítulos anteriores, cuya voz y focalización pertenecen a Alexis personaje, no sabe, en el momento, lo que a Laure se refiere), ya repetitivas o iterativas, incluso obsesivas y recurrentes, para resaltar aún más el dolor por el tiempo perdido y su obsesión por recuperarlo. Por su parte, las prolepsis en su mayor parte inciden en poner de manifiesto la imagen del narrador 1, que sabe cómo ocurren los hechos, y por tanto puede hacer anticipaciones ciertas sobre ellos; su función es preparar las secciones siguientes, o la promesa final de repetición del ciclo.

La técnica temporal utilizada por Le Clézio responde a una temática del tiempo: el viaje es un viaje por la memoria del narrador, para recuperar un tiempo, el del origen. El viaje para el héroe, además de la experiencia de marino y aventurero, es “errance”, exilio, que conlleva una serie de pruebas iniciáticas que se repiten cíclicamente, y su final es la promesa de un nuevo comienzo del ciclo. El viaje es, desde el punto de vista de la forma, la utilización de un “journal de bord” y del principio *in medias res* con el que comienza cada campo temporal -con excepción del primero y el último; *topos* clásicos de la literatura de viajes, y el viaje es, por último, la referencia mítica por excelencia, la aventura de los Argonautas, y, en el plano histórico, las alusiones a viajeros, colonos, piratas, que representan el origen de las islas. El viaje vehicula, pues, la vuelta a los orígenes, no solo en la autobiografía del héroe, sino en sus dimensiones histórica y mítica.

Si embargo, será el análisis detallado de las otras categorías temporales (ritmo y frecuencia) el que completará esta primera aproximación a la técnica

Análisis narratológico y temporal

temporal utilizada en *Le Chercheur d'or*, y el que nos permitirá extraer una lectura coherente de la temática del tiempo y el viaje.

3. LA DRAÓN EN *Le Chercheur d'or*: velocidad y ritmo narrativos

Estableceremos, en el estudio de esta segunda categoría temporal, dos niveles de análisis, determinados ya en la metodología: en el primero observaremos la **velocidad** del relato, definida por la relación entre la duración de la historia, medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y la longitud del texto, medida en líneas y páginas; el segundo nivel de análisis consistirá en observar las variaciones en el **ritmo** del relato, a partir del estudio de los cinco movimientos narrativos: pausa, escena, sumario, elipsis y deceleración (Bal, 1985:83) o “scène ralentie” (M. Bal, 1984:126).

3.1. LA ELLODORR : simetría en la narración acelerada y ralentizada

Vamos a partir del siguiente cuadro que nos permitirá una primera aproximación a la velocidad global del relato, a partir de las grandes articulaciones narrativas, la macroestructura del *Chercheur d'or*, marcada por la división en capítulos y la aparente ordenación por medio de las anotaciones de lugar y tiempo del propio narrador. Así, medidos en páginas, lo que hemos denominado en el estudio de las anacronías los **campos temporales**, presentan la siguiente distribución:

Título del capítulo	Páginas que ocupa	Total de páginas
<i>Enfoncement du Bucan, 8</i>	13-90	77
<i>Forest 8le</i>	93-107	14
<i>Érs Rodrigues, 9</i>	111-165	54
<i>Rodrigues, Anse aux Anglais, 9</i>	169-243	74
<i>Ypres, hiver 9</i> <i>Smme, automne 8</i>	247-270	23
<i>Érs Rodrigues, été 89</i>	273-304	31
<i>Mananava, 9</i>	307-333	26

Hemos de añadir las páginas en blanco que preceden a cada capítulo, y que corresponden, como veremos en el estudio de los movimientos narrativos, a elipsis temporales; ya hemos visto en el análisis del orden que cada sección se inaugura con un principio *in medias res* que introduce al lector en medio de la diégesis del capítulo en cuestión; se ha producido, pues, un salto en el tiempo con respecto al campo temporal anterior, un silencio también representado por la página en blanco, completado en seguida con un sumario retrospectivo, en ocasiones, o con analepsis completas; como señala Genette, “la plupart des segments rétrospectifs, et particulièrement dans ce que nous avons appelé des analepses complètes, ressortissent à ce type de narration [sumario]” (1972:131).

El esquema anterior sólo nos informa sobre la extensión de los capítulos - o de lo que nosotros hemos denominado fracciones o campos temporales -, y muestra que hay capítulos bastante breves frente a otros mucho más extensos en número de páginas. Hemos de proceder a completar este esquema inicial con el número de años de la vida de Alexis a los que consagra cada campo temporal, y poder así extraer consecuencias para nuestro estudio.

La novela consta de 333 páginas para una duración diegética de treinta años de la vida de Alexis, cálculo que se realiza fácilmente si atendemos a la división por capítulos y a las indicaciones de fechas de los mismos, queridas por el narrador. Así, la duración diegética se extiende desde 1892 hasta 1922. Algunas otras precisiones vienen a completar dicha información, como la siguiente, que nos informa de la edad del protagonista:

Me voici de nouveau à l’endroit même où j’ai vu venir le grand ouragan, *l’année de mes huit ans*, lorsque nous avons été chassés de notre maison et jetés dans le monde, comme pour une seconde naissance. (CH, 333) [la cursiva es nuestra]

En la primera sección, el narrador dedica 77 páginas para relatar un verano: el verano de sus ocho años, en el que el ciclón y la ruina de su padre les obligan a dejar el paraíso del Boucan. Aunque el narrador se refiera a momentos anteriores, que, como veíamos en las anacronías, salen fuera del campo temporal delimitado por la diégesis (“Depuis plus d’un an c’est Mam [...]”, “Autrefois, je m’en souviens à peine, il y avait une maîtresse [...]” CH, 24-25), o nos informe, mediante la iteración, de las acciones, de las “errances” con Denis, es decir, acciones que se han desarrollado anteriormente también al campo temporal señalado, se centra en este

período de tiempo como así lo demuestran las expresiones recurrentes que recogemos a continuación:

C'est au cours de cet été-là, de l'année du cyclone [...] (CH, 40)
Nous vivons, Laure et moi, les derniers jours de cet été-là, l'année du cyclone [...] (CH, 56)
Ce sont les derniers jours de l'été [...] (CH, 59)
Les jours qui nous conduisent au vendredi 29 avril sont longs [...] (CH, 69)
C'est durant ces jours-là que tout va à sa fin [...] (CH, 83)
C'est ainsi que nous partons, ce mercredi 31 août [...] (CH, 90)

Si tenemos en cuenta que en la isla Mauricio se distinguen dos estaciones: una más calurosa y húmeda, verano, desde diciembre hasta abril, y otra, más fresca y seca, invierno, desde mayo hasta noviembre, la duración de esta fracción temporal es de algunos meses, pues, los que forman parte del verano y parte del invierno, hasta agosto, lo que contrasta con la extensión en número de páginas, ya que es el capítulo más extenso.

Sin embargo, ya hemos visto en el estudio de las anacronías que se trata de un capítulo crucial, puesto que constituye la preparación al verdadero arranque de la narración (que hemos situado en el capítulo 3), y desde esta perspectiva ya señalamos la función decisiva y preparatoria de los anuncios y prolepsis (“Je ne sais pas que tout cela va bientôt disparaître”, CH, 23). Es, además, el tiempo inmóvil y estático, dominado por el presente de narración, el tiempo mítico de origen por excelencia que el héroe va a intentar recuperar a lo largo de todo su exilio, de su “errance”. De ahí esta velocidad ralentizada, podríamos decir, que se refleja en la duración (pocos meses para muchas páginas).

En la sección siguiente (*Forest Side*), ocurre justamente lo contrario: en pocas páginas (14), resume dieciocho años de vida, si contamos desde septiembre de 1892 hasta 1910, la fecha del viaje a Rodrigues que inaugura la sección siguiente. Dieciocho años de Alexis resumidos, pues, en estas breves páginas, que no contienen referencias temporales concretas, excepto la muerte de su padre: “[...] un soir du mois de novembre, juste avant le début du nouveau siècle, notre père mourut, foudroyé par une attaque” (CH, 101), sino vagas e imprecisas alusiones temporales (relato iterativo):

Alors j'ai commencé à vivre dans la compagnie du Corsaire inconnu, le *Privateer* [...] Toutes ces années-là, j'ai pensé à lui, j'ai rêvé de lui [...] Dans l'ombre froide et pluvieuse de Forest Side, puis au Collège Royal de Cruepipe, c'était avec lui que je vivais vraiment (CH, 93)

Les années ont passé ainsi, dans un isolement peut-être encore plus grand que jadis au Boucan [...] (CH, 95)
Nous avons vécu ces années-là dans une pauvreté à laquelle nous avons appris à devenir indifférents (CH, 98)

Un capítulo dominado por el pasado, que ya habíamos interpretado como una etapa de su vida que el narrador quiere alejar de sí, y que designa un espacio negativo, primero en el Colegio de Curepipe, después, en las oficinas del tío Ludovic. Sin embargo, es una sección que prepara también el capítulo siguiente, como lo muestran los anuncios (constituídos por los paseos de Alexis por el puerto, espacio de promesa, de apertura al mundo exterior, a la aventura). Y, sobre todo, el final del capítulo, en el que dedica cuatro páginas a relatar un sólo día: el día en el que vio por primera vez el *Zeta*; contrasta el detalle y precisión que refleja la lentitud del pasar del día con la brevedad y velocidad acelerada con la que ha resumido los dieciocho años pasados en Forest Side. Una vez más hemos de evocar el principio de subjetividad que organiza la narración. La vida en Forest Side se aleja del narrador; destaca sólo su sueño de embarcar que se va preparando desde el principio con los anuncios y prolepsis, como hemos señalado, y que son los únicos momentos felices.

El campo temporal siguiente (*Œrs Rodrigues, Ø*), constituído por completo por el viaje, la aventura en mar de Alexis, dura más o menos un mes, como podemos constatar tras la lectura atenta de las anotaciones espacio-temporales del narrador en su “journal de bord” y por las vagas e imprecisas referencias temporales que acompañan este “journal”:

Depuis combien de temps voyageons-nous? Cinq jours, six jours? (CH, 129)
Nous sommes à Agalega, après cinq jours de traversée (CH, 135)
Après ces journées, ces semaines [...] (CH, 157)
Il y a si longtemps que je suis parti! Un mois, peut-être plus? (CH, 162)

Una vez más contrasta la longitud del relato (54 páginas) para un mes de duración de la historia. La aventura en mar es relatada en toda su extensión, con el paso de los días y las escalas realizadas: se trata de la primera prueba del héroe en su etapa iniciática; este hecho, junto al principio subjetivo que organiza la narración, dominada otra vez por el presente de narración, provoca una ralentización, haciendo de esta breve duración de un mes, un tiempo prolongado hacia el infinito: “[...] je désire cette couleur des profondeurs, ce ciel, cet horizon sans limites, *ces jours et ces nuits sans fin.*” (CH, 123) [la cursiva es nuestra].

El cuarto capítulo (*Rodrigues, Anse aux Anglais, Ø*) cubre una extensión de 74 páginas para cuatro años de historia. Comienza en 1911, con la misma

imprecisión temporal que ya hemos observado en los anteriores capítulos: “C’est comme cela qu’un matin de l’hiver 1911 (en août, je crois, ou au début septembre) j’arrive sur les collines qui dominant l’Anse aux Anglais, où va s’accomplir toute ma recherche.” (CH, 169).

Ha transcurrido un año desde el viaje a bordo del *Zeta*, como lo muestra la analepsis (“Depuis des semaines, des mois, j’ai parcouru Rodrigues”, CH, 169), cuyo lapso abarca el campo temporal inmediatamente anterior, esto es, 1910.

El narrador pierde la noción del tiempo en esta sección consagrada a la descripción detallada de la búsqueda del tesoro, a los trabajos de medición y cálculos extenuantes en el Anse aux Anglais (“Depuis longtemps je suis dans cette vallée. Combien de jours, de mois?”, CH,177), y los encuentros con Ouma, que parecen detener el tiempo. Sin embargo, en la página 218, el narrador vuelve a insertar lo que podemos considerar una marca, o una continuación de su “journal de bord”: “Lundi 10 août (1914)”, que señala un cambio en la narración:

Je fais le compte des jours, ce matin, seul au fond de l’Anse aux Anglais. Il y a plusieurs mois que j’ai commencé, suivant l’exemple de Robinson Crusoé, mais n’ayant pas de bois à entailler, ce sont des marques que j’ai faites sur les couvertures de mes cahiers d’écolier. C’est comme cela que je parviens à cette date, pour moi extraordinaire, puisqu’elle m’indique qu’il y a maintenant exactement quatre ans que je suis arrivé à Rodrigues. (CH, 218)

Fecha que se repite en la página siguiente, cuando Alexis se dirige a la ciudad para confirmar su hipótesis. Es entonces cuando oye los rumores de guerra, que preparan el capítulo siguiente. A partir de aquí, observamos algunas precisiones temporales más como la carta de Laure: “6 juillet 1914” (CH, 220), o la fecha de su partida al frente: “10 décembre 1914” (CH, 236), y la misma fecha, que Alexis graba en la piedra, a modo de testamento: “X XII MCMXIV” (CH, 241).

La sección siguiente contiene, en el título, dos años (*Ypres, hiver 1918-1919*), y su extensión es breve (22 páginas). A la brevedad del capítulo hemos de añadir la falta de precisión cronológica (exceptuando dos episodios singulares). Si nos atenemos al título del capítulo, Alexis está durante dos años en el frente. Sin embargo, si tenemos en cuenta la fecha del capítulo siguiente, en el que se inaugura la repetición del itinerario de Alexis (*Ypres, été 1918*), podríamos considerar, con B. Thibault que “Alexis est démobilisé à la fin de l’année 1918” (2000:852), y que han transcurrido cuatro años.

Hemos de estimar, no obstante, más plausible la primera de las hipótesis planteadas, ya que el relato de la guerra está constituido por dos episodios singulares: una batalla en Ypres (“Le 23 avril [1915]”, CH,251), otra en Somme, cuyas precisiones temporales (“Somme, été 1916”, CH, 255, “On dit que l’attaque aura lieu le 29 juin [1916]. Dès le 24, les canons entrent en action”, CH, 260, “Depuis six jours et six nuits [...] Le sixième jour [...]”, CH, 261, “Le 14 juillet [...] L’été brûle, jour après jour”, CH, 265, “Au début de septembre [...]”, CH, 266, “Les pluies lourdes de l’hiver arrivent [...]”, CH, 267), demuestran que la duración diegética se aproxima a 1917, fecha aproximada en la que Alexis cae enfermo y vuelve a casa; el resto son breves sumarios. Por otro lado, el capítulo siguiente relata el viaje de vuelta a la isla Mauricio y su estancia en Forest Side hasta su segundo viaje a bordo del *Zeta* hacia Rodrigues; aunque hay una elipsis temporal, hay que pensar que el lapso de tiempo en el que transcurren estos acontecimientos es mayor que unos pocos meses. Pensamos, pues, que Alexis vuelve de la guerra al final de 1916 o principio de 1917 y pasa en Forest Side entre uno y dos años hasta volver a Rodrigues.

El capítulo siguiente (*Mrs Rodrigues, été 1917*) se inicia con una elipsis temporal, como acabamos de indicar: “Pendant toutes ces années terribles, ces années mortes, c’est cela que j’attendais: le moment où je serais sur le pont du paquebot, avec la foule des soldats démobilisés [...]” (CH, 273).

No sabemos cuántos años han pasado; Alexis vuelve a Mauricio, viaje que relata en dos páginas, viaje también de duración indeterminada; si atendemos al itinerario descrito, una vez más la localización espacial sirve aquí de referente temporal:

Nous sommes au large d’Aden, puis nous passons le cap Gardafui, vers ces grands ports dont les noms autrefois nous faisaient rêver, Laure et moi, du temps du Boucan: Mombasa, Zanzibar. Nous allons vers l’équateur, et l’air brûle déjà [...] Les escales dans les ports de Mombasa, de Zanzibar, la route jusqu’à Tamatave, tout cela est passé très vite [...] (CH, 273-274)

El lector también tiene la impresión de que el viaje ha sido muy rápido; sin embargo, si tenemos en cuenta las repeticiones a las que recurre Le Clézio en este díptico, podemos comparar con el viaje que realizan Jacques, Suzanne y Léon, los protagonistas de *La Quarantaine*, para hacernos una idea aproximada, cuyo viaje hasta Plate contiene las mismas escalas (cfr. capítulo 2: Aden, Zanzibar, Q, 33-44), y que dura, desde la escala en Aden, el 8 de mayo de 1891 hasta la llegada a Plate, el 27 de mayo del mismo año, diecinueve días, aunque hay que contar un lapso de tiempo mayor, teniendo en cuenta que salieron de Marsella; probablemente Alexis

embarcó también en Marsella, pero su viaje es algo más largo, ya que los primeros se detienen en Plate, y Alexis continúa hasta Mauricio. Se trata, pues, de un largo viaje relatado en dos páginas, y, por lo tanto, de ritmo acelerado, que traduce la impaciencia de Alexis por volver a Mauricio, su paraíso de origen, junto a Mam y Laure.

Las escasas precisiones temporales nos pueden ayudar a determinar la duración de los siguientes episodios: un verano en Forest Side (“Décembre: malgré les pluies qui tombent chaque après-midi sur Forest Side, cet été-là est le plus beau [...]”, CH, 276), la vuelta de Alexis al trabajo de antaño en las oficinas del tío Ludovic (“il y a eu cette place dans les bureaux de W.W.West, cette place que j’avais occupée il y a longtemps”, CH, 280), punto de partida para la repetición del segundo viaje a bordo del *Zeta*, a lo que se refiere la indicación del título del capítulo. Esta imprecisión es una muestra más del desorden temporal ya señalado en el estudio de las anacronías, es un procedimiento utilizado por el narrador, que quiere alejar así los episodios negativos de su vida, y al que no le interesa destacar la cantidad de tiempo pasada en Forest Side, en las oficinas, al igual que ocurrió en el capítulo 2 (“En retrouvant le *Zeta*, il me semble que j’ai retrouvé la vie, la liberté, après tant d’années d’exil [...]”, CH, 284 - la cursiva es nuestra-); así, sólo están fechadas cronológicamente las etapas esenciales de su itinerario iniciático, como ocurre aquí con el segundo viaje (“*Vers Rodrigues, été 1918*”); no sólo se repite el itinerario del héroe, sino las técnicas temporales utilizadas al efecto, para poner de relieve los momentos cumbre, los tiempos fuertes de dicho itinerario.

Algunas indicaciones temporales más nos ayudan a precisar la duración: por ejemplo, Bradmer relata la muerte del timonel, que sitúa, también de manera vaga e imprecisa, “en 1916, ou au début de 17, peut-être” (CH, 285), y es bastante significativo que coincida, según nuestros cálculos, con la enfermedad y desmovilización de Alexis, de localización imprecisa también, hecho que marca un paralelismo entre los destinos de ambos.

En el Anse aux Anglais, la indicación “L’été, l’hiver, puis encore la saison des pluies. Tout ce temps dans l’Anse aux Anglais [...]” (CH, 294), nos informa del paso del año 1918 a 1919 del título del capítulo, e incluso de un lapso mayor de tiempo, si tenemos en cuenta, ya cerca del final del capítulo, la fecha de la carta de Laure: “La dernière lettre de Laure, datée du 2 avril 1921 [...]” (CH, 300), que indica que la duración diegética de esta segunda estancia en Rodrigues ha sido de tres años, por lo tanto, de duración similar a la primera. A partir de la fecha indicada, y

teniendo en cuenta que la carta llegaría más tarde, sólo le restan a Alexis unos cuantos días (“*Le Frigate* sera là dans quelques jours, je partirai avec lui”, CH, 300, “Durant les deux jours qui me restent [...]”, CH, 304) para contemplar, desolado, la devastación de las fuerzas de la naturaleza que destruyen el *Zeta* y todo su trabajo en el Anse aux Anglais, antes de su regreso definitivo a Mauricio. Desde el punto de vista temporal, volvemos a observar, paralelamente a la repetición del itinerario, idéntica técnica en los dos capítulos que relatan su estancia en Rodrigues: la falta de precisión temporal en el tiempo que dura su búsqueda obstinada en el Anse aux Anglais, cuyo punto culminante es, aquí, la revelación, frente a la precisión cronológica del final del capítulo que anuncia así el fin de este campo temporal y de esta etapa de la vida de Alexis, para dar paso al capítulo siguiente.

La última sección, que el narrador sitúa en 1922, corresponde al final del capítulo, ya que hemos de suponer (nueva elipsis: “Depuis mon retour”, CH, 307) que volvió a Mauricio a final de abril o principio de mayo de 1921; este campo temporal tiene una duración diegética, pues, de unos dos años, el tiempo que transcurre desde su vuelta, el trabajo como “sirdar”, el reencuentro con Ouma, la muerte de Mam, la vida en Mananava con Ouma, tiempo en el que se marca la transición de un año a otro (“Les saisons sont passées, un hiver, un été”, CH, 325) y la desaparición de ésta. Alexis vuelve al punto de partida temporal con el que se inicia la diégesis: “l’année de mes huit ans”, para figurar el inicio de un nuevo ciclo, como un “tercer nacimiento”:

Me voici de nouveau à l’endroit même où j’ai vu venir le grand ouragan, l’année de mes huit ans, lorsque nous avons été chassés de notre maison et jetés dans le monde, comme pour une seconde naissance. (CH, 333)

Tras este análisis de la duración, medida en páginas del relato, y contrastada con la duración de días, meses, años de la historia, volvemos a constatar que las precisiones temporales son signo de desorden temporal; la rigurosa cronología de los títulos obedece a los momentos cumbre del itinerario iniciático de Alexis, tres veces repetido, y no a todo el lapso de los campos temporales señalados en el análisis del orden. El ritmo del relato se define por la alternancia de una velocidad rápida, que corresponde a los episodios breves, resumidos (pocas páginas para muchos años), y alejados también mediante el recurso a tiempos verbales del pasado, y una velocidad lenta, que describe con minuciosidad los episodios que el narrador quiere revivir (muchas páginas para pocos meses, días, incluso instantes), acercados a través del recurso al presente de narración. La duración describe una perfecta simetría entre, por un lado, la repetición del itinerario de Alexis, y, por otro, la repetición de la

Análisis narratológico y temporal

alternancia en la velocidad, como intentamos reflejar en el siguiente esquema, en el que queremos poner de relieve, una vez más, la estructura cíclica de la novela, que responde a una concepción cíclica del tiempo:

1er ciclo	E. du Boucan – ralentización	Forest Side – aceleración	Rodríguez – ralentización	Ypres-Somme – aceleración
-----------	------------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------

2º ciclo	Forest Side – aceleración	Rodríguez – ralentización
----------	---------------------------------	---------------------------------

3er ciclo	Yemen -Alexis trabaja para Ferdinand- en paralelo con los episodios de Forest Side – aceleración	Mananava – E. Du Boucan – ralentización
-----------	--	---

Hemos de observar que, con respecto a la velocidad en el estudio de las grandes articulaciones narrativas, la división en capítulos, y la aparente división por fechas es eso, sólo aparente, ya que cada sección recubre una extensión mayor de tiempo.

Cada sección presenta, además, una ruptura espacial y temporal importante, como refleja la macroestructura del *Chercheur d'or*, sin embargo, la cronología interna muestra variaciones con respecto a las fechas de los títulos. Así, podemos representar en el siguiente esquema la amplitud de las variaciones:

- 77 páginas para unos meses (1er cap.)
- 14 “ para 18 años (2º cap.)
- 54 “ para 1 mes (3er cap.)
- 74 “ para 4 años (4º cap.)
- 23 “ para unos 2 años (5º cap.)
- 31 “ para unos 5 años -desde aprox. 1917 a 1921- (6º cap.)

26 “ para unos 2 años (7º cap.)

Este esquema muestra una discontinuidad en el relato, con una alternancia entre velocidad ralentizada y velocidad acelerada, en función de la atención que el narrador le presta a los diferentes episodios que componen cada uno de los capítulos.

Pero el análisis de la duración no puede detenerse en el cálculo de páginas que recubre el relato y su comparación con la duración de la historia. La lectura que realizaremos de la duración ha de tener en cuenta, además, los movimientos o *tempi* narrativos que definen el ritmo de la narración.

3.2. LOS *IN* *NRD*

3.2.1. Las elipsis, consecuencia del principio *in medias res*

Es particularmente interesante el estudio de las elipsis y sumarios con los que se inicia cada capítulo, movimientos que están íntimamente unidos al principio *in medias res* que inaugura cada sección, excepto la última, que comienza en analepsis. Comenzaremos, pues, por el análisis de estos *tempi* que inician cada sección, para valorar, más tarde, las variaciones en el ritmo del relato, fijándonos en los otros movimientos narrativos.

Las elipsis temporales se sitúan fundamentalmente en el principio de cada sección: se produce un salto temporal de una a otra, marcado también por la página en blanco, como ya hemos señalado, que figura un silencio del narrador. Veámoslo en detalle.

El comienzo *in ultimas res* de la primera sección provoca una identificación del narrador 1 con el narrador 2, por medio de un deslizamiento casi imperceptible gracias al uso del presente de narración que produce una confusión entre presente y pasado. Como consecuencia de ello, no hay ninguna marca temporal precisa: de la evocación ulterior al pasado de unos recuerdos que se reviven por la actualización del presente; sabemos que esta fracción temporal se sitúa en 1892 por el título, aunque la sección se inaugura con una “pausa descriptiva” (llamémosla provisionalmente así), que sirve de localización espacial, seguida del relato pseudo-iterativo (como veremos) de las acciones de Alexis niño:

Du plus loin que je me souviene, j’ai entendu la mer [...] Je l’entends maintenant, au plus profond de moi, je l’emporte partout où je vais. Le bruit lent, inlassable, des

vagues qui se brisent au loin sur la barrière de corail, et qui viennent mourir sur le sable de la Rivière Noire. Pas un jour sans que j'aïlle à la mer, pas une nuit sans que je m'éveille [...] (CH, 13)

La elipsis temporal se refiere a un tiempo que no podemos precisar, y que, de manera vaga, corresponde a la infancia de Alexis (“Du plus loin que je me souviennne”), campo temporal que se sale de la diégesis, ya que ésta comienza en el verano de 1892, como ya se ha indicado.

El segundo capítulo presenta una **elipsis explícita**, en la terminología de Genette, que se puede localizar gracias a las indicaciones de los títulos del primer y del tercer capítulo; es el único capítulo que carece de indicación de fecha, y al comienzo *in medias res* sigue un relato iterativo en analepsis:

Alors j'ai commencé à vivre dans la compagnie du Corsaire inconnu [...] Toutes ces années-là, j'ai pensé à lui, j'ai rêvé de lui [...] Dans l'ombre froide et pluvieuse de Forest Side, puis au Collège Royal de Curepipe [...] (CH, 93)

“Ces années-là” son los siete, casi ocho años hasta la muerte de su padre “un soir du mois de novembre, juste avant le début du nouveau siècle” (CH, 101); a partir de este punto temporal, Alexis comienza a trabajar, hasta su embarque a bordo del *Zeta*, en el capítulo siguiente, por tanto, en 1910; se pueden calcular fácilmente los dieciocho años que componen esta fracción temporal.

La elipsis temporal con la que se inicia el capítulo siguiente es imposible de localizar en la historia; se trata de una **elipsis hipotética**, pues: “J'ouvre les yeux, et je vois la mer [...] Hier soir j'ai marché sur les quais, tard dans la nuit [...] Je suis monté à bord du navire [...]” (CH, 111).

El comienzo *in medias res* presenta a Alexis ya a bordo del *Zeta*, y se vuelve, en analepsis, a evocar el día anterior, pero ¿qué día?, ¿de qué mes? Solo sabemos que el viaje tiene lugar en 1910, y que dura más o menos un mes. Mediante este procedimiento, el narrador consigue su propósito de salir de las barreras temporales, anular el tiempo cronológico, de ahí la elaboración de un “journal de bord” que sólo contiene expresiones temporales vagas:

Quel jour sommes-nous? Il me semble que j'ai toujours vécu ici, à la poupe du *Zeta*, regardant [...] l'étendue de la mer, écoutant sa respiration. Il me semble que tout ce que j'ai vécu depuis notre expulsion du Boucan [...] tout cela n'était qu'un songe, et qu'il a suffi que j'ouvre les yeux sur la mer pour que cela s'efface. (CH, 114)

En la cuarta sección se presenta nuevamente una elipsis indeterminada:

C'est comme cela qu'un matin de l'hiver 1911 (en août, je crois, ou au début septembre) j'arrive sur les collines qui dominent l'Anse aux Anglais [...] Depuis des semaines, des mois, j'ai parcouru Rodrigues [...] (CH, 169)

Si bien el comienzo *in medias res* contiene una indicación temporal, no ocurre lo mismo con el sumario en analepsis que informa sobre el antecedente; así, sabemos que el viaje tuvo lugar en 1910; no sabemos cuándo llega exactamente a Rodrigues, sólo indica el narrador unos meses. Esta elipsis temporal tiene su repercusión en este capítulo, ya que el propio narrador pierde la noción del tiempo:

Depuis longtemps je suis dans cette vallée. Combien de jours, de mois? J'aurais dû tenir un calendrier comme Robinson Crusoé [...] Dans cette vallée solitaire, je suis perdu comme dans l'immensité de la mer. Les jours suivent les nuits, chaque journée nouvelle efface celle qui l'a précédée. Pour cela je prends des notes sur les cahiers achetés chez le Chinois de Port Mathurin, pour qu'il reste une trace du temps qui passe.

Que reste-t-il? Ce sont des gestes qui se répètent, tandis que je parcours chaque jour le fond de la vallée à la recherche de points de repère. (CH, 177)

Únicamente le hará salir de este aislamiento del tiempo cronológico, que se traduce en elipsis, la vuelta al mundo exterior, y su enrolamiento como voluntario en la guerra. Es a partir de entonces cuando volvemos a encontrar marcas temporales precisas.

Así, la elipsis con la que se inicia el capítulo siguiente es más fácilmente localizable, primero por la fecha de su partida, indicada en el capítulo anterior “10 décembre 1914”, y segundo, por las analepsis:

Nous ne sommes plus des néophytes [...] nous avons couru des dangers [...] nous avons connu l'hiver des Flandres [...] Depuis des mois, sur les rives du fleuve [...] (CH, 247)

[...] tous ceux qui étaient là au printemps de 1915 [...] (CH, 248)

que informan que la elipsis, explícita en este caso, abarca un lapso de unos cuatro meses (si consideramos que la primavera, en Europa occidental, comienza en marzo.

Con respecto a la elipsis que inaugura el siguiente capítulo, hemos de evocar lo anteriormente dicho en el epígrafe de la velocidad: “Enfin la liberté, la mer. Pendant toutes ces années terribles, ces années mortes, c'est cela que j'attendais [...]” (CH, 273).

El narrador, en el barco que le lleva de vuelta a casa (principio *in medias res*), evoca, por medio de la elipsis “qualifié” -en terminología de G. Genette- (“ces années terribles”, “ces années mortes” -la cursiva es nuestra-), el campo temporal anterior: la elipsis designa el lapso de tiempo que abarca desde 1914 hasta, aproximadamente 1917, fecha en que hemos calculado -de forma hipotética- su desmovilización. La elipsis temporal afecta, pues, al momento impreciso en el que regresa a casa.

En la última sección, la única que no comienza con un principio *in medias res*, sino en analepsis: “Depuis mon retour, tout est devenu étranger, silencieux, à Forest Side” (CH, 307), se presenta una nueva elipsis temporal: ¿cuándo ha regresado? Suponemos, por el final del capítulo precedente, que ha sido unos días después de recibir la carta de Laure, fechada el día 2 de abril de 1921, en abril o mayo de este mismo año.

Del análisis de este primer repertorio de elipsis, que se sitúan en el comienzo de cada capítulo, podemos extraer una serie de repercusiones. La primera de ellas se refiere al concepto mismo de elipsis; si nos atenemos a la definición genettiana, se trata de elipsis indeterminadas, que difícilmente se pueden localizar en la historia; sabemos el lapso de tiempo en el que transcurren los hechos por los títulos de los capítulos, y por algunas precisiones temporales más; sin embargo, las expresiones como las que hemos recogido en los casos estudiados hasta aquí (“ces années”, “depuis des mois”, “combien de jours, des mois”...), muestran la expresa voluntad del narrador de dejar en silencio esos detalles temporales. Las elipsis que inician los capítulos, al igual que la página en blanco, ya lo hemos dicho, significan saltos espacio-temporales que aceleran, momentáneamente, el relato.

Así ocurre con otras elipsis que se sitúan en el interior de los capítulos; recogemos algunas significativas a este respecto:

C’est cette année-là que j’ai fait connaissance du capitaine Bradmer et du *Zeta* (CH, 104)

L’ivresse du retour est bien vite passée. D’abord il y a eu cette place dans les bureaux de W.W.West [...] (CH, 280)

Combien de temps est passé depuis que Mam est morte? C’était hier, ou avant-hier, je ne sais plus (CH, 318) [¿“hier”, con respecto a qué día?]

Combien de temps, depuis que Mam n’est plus là? (CH, 319)

Excepto la primera, elipsis explícita que se puede localizar gracias al título del capítulo siguiente (“*Vrs Rodrigues*, 0”), el resto de los ejemplos reflejados

son elipsis indeterminadas, que sólo se pueden localizar vagamente en la historia. El narrador, por medio de esta técnica, consigue alejar los acontecimientos desagradables: la muerte de Mam, el trabajo en las oficinas del tío Ludovic. Una vez más volvemos a ver cómo las técnicas temporales van íntimamente ligadas a este principio de subjetividad ya puesto de relieve.

Si atendemos ahora a los otros movimientos narrativos que marcan el ritmo de la narración, hemos de señalar, para empezar, la escasez de sumarios; los que hemos constatado, son muy breves; el narrador, para acelerar y sintetizar la historia, recurre a otro procedimiento que analizaremos en profundidad en el capítulo siguiente, ya que es un hecho de frecuencia: la iteración. Sin embargo, no podemos dejar de aludir a este fenómeno ya aquí, ya que las descripciones son también iterativas, e inauguran toda una serie de ocasiones recurrentes; no constituyen exactamente pausas, ya que acompañan a las acciones del héroe.

3.2.2. Sumarios, pausas y escenas en los campos temporales: simetría en la repetición del itinerario del protagonista y el ritmo acelerado o ralentizado de la narración

A partir de aquí, procederemos al estudio de los *tempi* narrativos en cada uno de los campos temporales establecidos en el análisis de las anacronías.

El primer campo temporal (**B**), el primer capítulo, comienza con la siguiente descripción que tiene una duración diegética: la noche, y acompaña al movimiento de Alexis (salir de casa, trepar al árbol -desde donde adivina la presencia del mar- y la contemplación del focalizador:

Quand la lune est pleine [iteración], je me glisse hors du lit sans faire de bruit [...] J'escalade le rebord de la fenêtre et je pousse les volets de bois, je suis dehors, dans la nuit. La lumière blanche de la lune éclaire le jardin, je vois briller les arbres dont la faible lumière dans le vent, je devine les massifs des rhododendrons, des hibiscus. Le coeur battant, je marche sur l'allée qui va vers les collines, là où commencent les friches. Tout près du mur écroulé, il y a le grand arbre chalta, celui que Laure appelle l'arbre du bien et du mal, et je grimpe sur les maîtresses branches pour voir la mer par-dessus les arbres et les étendues de canne. La lune roule entre les nuages, jette des éclats de lumière. Alors, peut-être que tout d'un coup je l'aperçois, par-dessus les feuillages, à la gauche de la Tourelle du Tamarin, grande plaque sombre où brille la tache qui scintille. Est-ce que je la vois vraiment, est-ce que je l'entends? La mer est à l'intérieur de ma tête, et c'est en fermant les yeux que je la vois et l'entends le mieux, que je perçois chaque grondement des vagues divisées par les récifs, et puis s'unissant pour déferler sur le rivage. Je reste longtemps [...] *Quelquefois* je reste là jusqu'à l'aube [...] À l'autre bout du jardin, la grande maison est obscure, fermée, pareille à une épave. [...] tandis que la lune glisse vers l'autre

bout du ciel. Je retourne dans la chambre juste avant l'aube, quand le ciel devient gris du côté de Mananava [...] (CH, 13-14) [la cursiva es nuestra; queremos señalar así la iteración]

La primera sección abunda en este tipo de movimiento. Si bien no constituyen pausas, por el carácter iterativo (“Chaque jour, je vais jusqu’au rivage [...]”, CH, 15, “Les après-midi, quand les leçons de Mam sont finies [...] nous allons [...] explorer les combles de la maison”, CH, 31), que más bien contribuiría a la aceleración, sí que son relatados en toda su extensión, como si de episodios únicos se tratase. Podrían ser considerados “scènes ralenties” (M. Bal, 1984:126) o deceleraciones (M. Bal, 1985:83), que contribuyen a fijar en el tiempo, a inmovilizar el tiempo de este primer capítulo.

Escena ralentizada es, también, la descripción de la voz de Mam (CH,24), con la que el narrador detiene los momentos de sus lecciones, igualmente puntuada por el relato iterativo: “Chaque soir, il y a une leçon différente, une poésie [...] et pourtant aujourd’hui, il me semble que c’est sans cesse la même leçon, interrompue par les aventures brûlantes du jour, par les errances [...]” (CH, 26).

Lo mismo ocurre con las escenas en las que su padre le habla de las estrellas (CH, 48) o del tesoro (CH, 57): el narrador relata, sobre todo en el segundo caso, lo que le dice su padre, sin cederle la voz, por tanto, no hay verdaderamente diálogo. A la deceleración contribuye lo que sí podemos considerar esta vez una pausa, en la que Alexis, antes de entrar en el despacho de su padre, detiene el relato, para insertar una breve descripción, y continuar luego con la escena, cuya duración diegética coincide con la duración del relato:

[...]il me fait entrer dans son bureau.

C’est une pièce où nous n’entrons jamais, sauf en cachette, non pas que ce soit expressément défendu, mais il y a dans ce bureau une sorte de secret qui nous intimidait, nous effrayait même un peu. En ce temps-là, le bureau de mon père, c’est une longue chambre étroite, tout à fait au bout de la maison [...]

Je me souviens alors d’être entré dans son bureau [...] (CH, 57)

Con respecto a las escenas dialogadas, ocupan muy poco tiempo diegético, y se distribuyen, a lo largo del capítulo, en forma de breves frases. El narrador no quiere perder el privilegio de su voz y focalización; como el propio Le Clézio reconoce, en una entrevista realizada por P. Gamarra:

[...] les personnages de mes romans ne peuvent être étrangers, c’est vrai, à la leçon du Nouveau Roman, de Joyce avant tout, et de Faulkner, qui s’emploient à nous faire prendre conscience de cette mosaïque, de ce métissage sensoriel constitutif de

notre être. Pendant longtemps, j'ai eu d'ailleurs beaucoup de mal à concevoir l'idée de personnage, à marquer la différence qu'il y a entre le personnage -en tant que sujet qui voit- et l'instance narrative qui le voit. Ces deux regards me semblaient indissociables, interchangeable. D'où le peu de place que j'accorde en général aux dialogues de personnages, qui m'apparaissent souvent comme un artifice, artifice pleinement justifié sur une scène de théâtre mais beaucoup moins dans le roman, où la perception demeure somme toute intérieure. (P. Gamarra, 1993:170)

El ritmo de este capítulo contribuye a la ralentización, a la inmovilidad, transmitido por la iteración, que traduce la impresión de una serie de episodios todos iguales, las lecciones, la contemplación de las estrellas... Destaquemos la presencia, sin embargo, de dos episodios singulares relatados en toda su extensión, ya que tendrán una fuerte repercusión en el relato: el primer viaje en piragua con Denis, que se prolongará en el relato, ya que será recordado por Alexis en repetidas ocasiones, y el episodio del ciclón, que marca el comienzo del exilio de Alexis.

El campo temporal C (segundo capítulo), completamente diferente en cuanto al ritmo narrativo, podríamos considerarlo en su conjunto como un sumario, puntuado por las elipsis (“Toutes ces années-là”, “Depuis que nous avons été chassés du Boucan”, CH, 93), y la constante iteración (“La plupart de mes camarades du Collège, les jours de congé [...]”, CH, 93, “Il y avait la saison des pluies”, CH, 95, “La nuit [...]”, CH, 96 “Les années ont passé ainsi”, CH, 95, “Nous avons vécu ces années-là”, CH, 98); el ritmo acelerado de este capítulo solo se ve alterado por el episodio singular de la muerte de su padre, también muy brevemente resumido, que produce un cambio (Alexis deja de estudiar y trabaja para el tío Ludovic) y da paso a una nueva iteración-aceleración.

Si bien el capítulo entero está dominado por esta aceleración, hay dos momentos de deceleración claramente marcados: los momentos consagrados a la recitación, y el momento en que vio el *Zeta*, que ocupan un tiempo diegético breve, y sin embargo son relatados con una extensión (algo más de 3 páginas el primero, 4 páginas el segundo) que contrasta fuertemente con el ritmo rápido con que se han resumido los dieciocho años de la vida en Forest Side:

Aux heures de liberté [...] j'allais à la bibliothèque Canergie et je lisais tous les livres que je pouvais trouver, en français ou en anglais. Les *Œyages et aventures en deux îles désertes* de François Leguat [...]

La nuit, dans le froid du dortoir, je récitais par coeur les noms des navigateurs qui avaient parcouru les océans, fuyant les escadres, poursuivant des chimères, des mirages, le reflet insaisissable de l'or. Avery, toujours, le capitaine Martel [...] (CH, 96)

C'est cette année-là que j'ai fait connaissance du capitaine Bradmer et du *Zeta*. Je voudrais maintenant me souvenir de chaque détail de ce jour-là, pour le revivre, parce que ç'a été un des jours les plus importants de ma vie.

C'était un dimanche matin [...] (CH, 104)

Son justamente los dos momentos que repercuten en el sueño de Alexis; el pasaje del *Zeta*, en el que Alexis se detiene con una pausa descriptiva del barco (CH, 105), y el lento transcurrir del día (“Plusieurs fois je suis revenu ce jour-là”, “Vers trois heures de l'après-midi”, “L'après-midi m'a semblé bien long”, “Au crépuscule”, “À la lumière dorée du soir”, CH, 105-106), el ritmo lento contrasta fuertemente con la rapidez con la que han transcurrido estos largos dieciocho años de la vida del protagonista. Este cambio en el ritmo, que nos hace recordar la extensión de los episodios del primer capítulo, anuncia asimismo un cambio en la narración, y que da paso al verdadero arranque de la narración: el capítulo siguiente, que es consagrado a la aventura marítima, en la que Alexis realiza el sueño que ya se ha ido prefigurando en los capítulos anteriores.

El campo temporal **D** se inaugura con una elipsis temporal sin sumario; en analepsis rememora el día anterior al viaje, con la repetición de los mismos detalles, incluso la misma canción (CH, 111-112).

Las descripciones, en este capítulo, van muy unidas a la actividad de la memoria del narrador, a sus recuerdos del tiempo del Boucan, y al movimiento del barco que avanza, y por tanto, ocupan tiempo diegético; volvemos a denominarlas, pues, escenas ralentizadas o deceleraciones. Véase, a título de ejemplo, la siguiente:

Je reconnais bien ce bruit, c'est celui du vent dans les branches des grands arbres, au Boucan, le bruit de la mer qui monte, qui se répand jusque dans les champs de canne. Mais c'est la première fois que je l'entends ainsi, seul, sans obstacle, libre d'un but à l'autre du monde.

Les voiles sont belles, gonflées par le vent. Le *Zeta* navigue au plus près, et la toile blanche ondule en claquant, du haut vers le bas. À l'avant, il y a les trois focs effilés comme des ailes d'oiseau de mer, qui semblent guider le navire vers l'horizon [...] Il y a le bleu de la mer surtout, ce bleu profond et sombre, puissant, plein d'étincelles. Le vent tourbillonne et m'enivre, et je sens le goût salé des embruns quand la vague couvre l'étrave. [...] C'est une route sans fin qui s'élargit vers l'horizon, en arrière [...] (CH, 113)

En esta sección se produce una impresión de isocronía, ya que el paso de cada día es descrito con precisión (TH=TR), por medio del “journal de bord” (aunque sus anotaciones constituyen elipsis, por la falta de precisión); es, también, donde hay más escenas dialogadas, sobre todo los relatos del timonel, que el narrador transcribe completamente, y que van marcando el itinerario del viaje, ya que adelanta y prepara (función anticipatoria), con sus historias, la escala siguiente, y puntuadas también por la iteración (“chaque après-midi”, CH, 124, “Depuis le premier jour”,

CH, 125), que inciden en presentar ante el lector una especie de ritual que se repite cíclicamente: cada día se turnan Alexis y el timonel para pilotar el barco, cada día el timonel, desde su posición, cuenta una historia. Asistimos a una nueva ralentización del ritmo por medio de estos procedimientos.

Paradójicamente, las elipsis afectan al “journal de bord” (“Vendredi, je crois”, CH, 155, “Saint Brandon”, CH, 157, entre otros ejemplos): anulación de indicaciones temporales que significa anulación del tiempo cronológico. Alexis realiza su sueño de tantos años y quiere que se inmovilice, al igual que el tiempo del Boucan; sale, pues, del tiempo cronológico para instalarse en un no-tiempo eterno. Es la creación de una ucronía (Picard,1989:63) - al igual que el Boucan, primero, o el Anse aux Anglais, más tarde, constituyen una utopía, paraíso o Edén sin cronología, y de ahí la evocación, en analepsis, del viaje en piragua en el tiempo del Boucan, y la prolepsis que se refiere a Rodrigues -, aquí tiene su correspondiente utopía, que se refleja en los relatos del timonel, sobre todo el de Saint Brandon (CH, 122-123) y en la propia experiencia del héroe:

C'est une route sans fin qui s'élargit vers l'horizon, en arrière (CH, 113)

Il me semble que ma vie s'est arrêtée il y a longtemps, à l'avant de la pirogue qui dérivait sur le lagon du Morne, quand Denis [...] (CH, 117)

Tout cela est étrange, pareil à un rêve interrompu il y a très longtemps, né du miroitement de la mer quand la pirogue glissait près du Morne [...] La mer est une route lisse pour trouver les mystères, l'inconnu. L'or est dans la lumière, autour de moi, caché sous le miroir de la mer. Je pense à ce qui m'attend, à l'autre bout de ce voyage, comme une terre où je serais déjà allé autrefois, et que j'aurais perdue. Le navire glisse sur le miroir de la mémoire. Mais saurai-je comprendre, quand j'arriverai? (CH, 118)

[...] je souhaite que cette heure ne s'achève jamais, que le navire *Zeta*, comme *Argo*, continue éternellement à glisser sur la mer légère, si près du ciel [...] (CH, 125)

En el mismo sentido, hemos de señalar que la ucronía y la utopía creada en la expresión “le miroir de la mémoire” en la cita anterior, por medio de la cual se expresa un espacio sin límites y un tiempo infinito, es el intertexto de la obra de Conrad, cuya influencia confiesa Le Clézio:

Je rejoins ici Conrad, en effet. L'écrivain doit s'adresser aux sens dans la mesure où il fonde lui-même sa propre expérience du monde sur une donnée des sens. Dans *Le Miroir de la mer*, Conrad atteste l'importance que revêt son expérience maritime pour l'entreprise littéraire. Son contact physique, parfois très rude, solitaire et non verbal, avec l'élément, l'a conduit ensuite à la littérature. Cela est très étonnant! Le «miroir de la mer» reste plus grand que ce qu'il reflète, il reste plus grand que l'océan de la littérature dont parle Lautréamont: le monde est plus grand que son expression. (Gamarra: 1993:169-170).

No hay realmente pausas, ya que se trata de un relato “en movimiento”(nótese, a este respecto, la presencia recurrente del verbo “glisser” o el sustantivo “route”, que connotan el viaje, en los ejemplos anteriores); sí hay ralentizaciones, aunque el narrador no se para, describe al mismo tiempo que avanza el barco, movimiento que figura el viaje, incluso el transcurrir de las horas es asimilado al movimiento del barco:

Plus tard, à bord du navire [...] je regarde la nuit. Sur l’île, des feux brillent, indiquant le camp. Puis la terre s’éteint, disparaît. Il ne reste plus que le néant de la nuit, le bruit des vagues sur les brisants. (CH, 143)
Les heures glissent, sans laisser de traces (CH, 153)

El paso del día es también lento: “Lentement le soleil descend vers l’horizon”, CH, 117; así, el narrador utiliza movimientos narrativos para expresar otro tiempo inmovilizado, solo puntuado por las vagas e imprecisas anotaciones del “journal de bord”, que funcionan como elipsis, como ya hemos indicado, y que no contribuyen a acelerar el relato, sino a marcar la transición de un espacio a otro; el tiempo cronológico carece aquí de importancia (“C’est une seule interminable journée que j’ai commencée quand je suis monté sur le *Zeta*, une journée pareille à la mer [...]”, CH, 129, “cet horizon sans limites, ces jours et ces nuits sans fin”, CH, 123).

La actividad contemplativa del narrador le lleva, no a pausas en el relato, sino, por un lado, a la evocación, en analepsis, de los episodios relatados en el capítulo primero, y, por otro, a plantearse una serie de preguntas, imagen del narrador-personaje que intenta comprender, como en un monólogo constante, que refleja las dudas sobre su destino, figura de la “errance” del héroe:

[...] ce sont les étoiles qui dessinent la Croix du Sud. Je me souviens de la voix de mon père, lorsqu’il nous guidait à travers le jardin obscur [...] (CH, 121)
[...] pourquoi ai-je tout abandonné, pour quelle chimère? Ce trésor que je poursuis depuis tant d’années en rêve, existe-t-il vraiment? Est-il bien dans son caveau, bijoux et pierreries qui attendent de réverbérer la lumière du jour? Existe-t-il, ce pouvoir qu’il recèle et qui ferait basculer le temps, qui abolirait le malheur et la ruine, la mort de mon père dans la maison ruinée de Forest Side? (CH, 154)

Así, podemos decir que alternan las escenas monologadas del héroe-narrador, con las escenas dialogadas de los relatos del timonel o con Bradmer, produciéndose así, por medio de este movimiento narrativo, una isocronía.

El único caso en el que hemos encontrado una aceleración, es un breve sumario, en analepsis, que se refiere al tiempo de Forest Side:

Il me semble que j'ai toujours vécu ici, à la poupe du *Zeta*, regardant par-dessus le bastingage l'étendue de la mer, écoutant sa respiration. Il me semble que tout ce que j'ai vécu depuis notre expulsion du Boucan, à Forest Side, au Collège Royal, puis dans les bureaux de W.W. West, tout cela n'était qu'un songe, et qu'il a suffi que j'ouvre les yeux sur la mer pour que cela s'efface (CH, 114)

Tiempo vivido como un sueño, como una breve transición entre el tiempo del Boucan y el tiempo del viaje en barco; responde perfectamente a la intención del narrador de resumir los dieciocho años pasados en Forest Side en unas breves páginas. En realidad, el narrador tiene la intención de mostrar que este viaje que realiza ahora en el *Zeta* es la continuación de su primer viaje en mar, con Denis, y que el resto (la ruina, la catástrofe y Forest Side), sólo han sido un sueño -o más bien pesadilla- pasajero; el viaje, pues, contribuye, junto a la técnica temporal, a fijar un tiempo deseado por el narrador, a crear esta ucronía de la que hablábamos antes. Viaje cuyo referente mítico no deja de citar el narrador:

Titan est entré dans les flots sans tache, pour confirmer l'heureux présage. Alors, dans la nuit, les vents [...]» À haute voix, je récite les vers de Valerius Flaccus que je lisais autrefois dans la bibliothèque de mon père, et pendant un instant encore, je peux me croire à bord du navire *Argo* (CH, 125)

Viaje que constituye, en su recorrido iniciático, la primera prueba del héroe, la prueba del viaje marítimo (al igual que su referente mítico), y que, por tanto, el narrador destaca sobre otros episodios.

El campo temporal E es consagrado al relato de la búsqueda del tesoro, la segunda prueba iniciática: la penetración en un terreno sagrado. Capítulo que, como el precedente, se caracteriza por el movimiento de ralentización. Desde el comienzo, y puntuado por las citas de Pingré (CH,169) - que vienen a representar el origen de la isla, y cuyo diario le sirve para orientarse- podemos describirlo también como un relato “en movimiento”: el narrador describe el paisaje al mismo tiempo que su recorrido, que refleja la búsqueda incesante y obsesiva de Alexis:

Maintenant, je marche dans la vallée de la rivière Roseaux, sans savoir où aller. Vue d'ici, la vallée semble large, limitée au loin par les collines noires [...] De l'autre côté des collines de la Pointe Vénus, il y a la vie bruyante de Port Mathurin [...] Et ici, tout est silencieux, comme sur une île déserte. Que vais-je trouver ici? Qui m'attend?

Jusqu'à la fin du jour je marche dans le fond de la vallée, au hasard [...] (CH, 171)

La pérdida de la noción del tiempo y la iteración (“Chaque matin, je reprends l’exploration”, CH, 178) dan paso a la creación de un nuevo espacio paradisíaco, de dimensiones cósmicas, en el que macrocosmos y microcosmos se funden para crear una utopía-ucronía:

Dans cette vallée solitaire, je suis perdu comme dans l’immensité de la mer. Les jours suivent les nuits, chaque journée nouvelle efface celle qui l’a précédée (CH,177)

Une nuit, je me réveille au centre de la vallée [...] C’est une nuit de lune noire, comme disait mon père autrefois. Les étoiles emplissent le ciel, et je les contemple [...] je dis: je vois le dessin, il est là, je le vois. Le plan du Corsaire inconnu n’est autre que le dessin de la Croix du Sud et de ses «suiveuses», les «belles de nuit». Sur l’étendue immense de la vallée, je vois briller les pierres de lave. Elles sont allumées comme des étoiles dans l’ombre poussiéreuse. Je marche vers elles, les yeux agrandis, je sens sur mon visage la braise de leurs lumières. (CH, 182-183)

Tras este descubrimiento, se produce el primer encuentro con Ouma y Sri, que le salvan la vida a Alexis. Encuentro fugaz, relatado en unos cuantos párrafos, a lo que sigue una elipsis (“Il y a ces jours à Port Mathurin [...] ces jours à l’hôpital”, CH, 185), tras lo cual, Alexis reanuda su búsqueda, ayudado esta vez por M. Castel. A partir de aquí, la parte de mayor aceleración en el capítulo, el relato avanza ralentizado, a causa de las escenas dialogadas entre Ouma y Alexis y sus descubrimientos; en estos momentos, las descripciones no detienen el relato, ocupan igualmente tiempo diegético, ya que contienen el monólogo del narrador; de ahí que hayamos convenido en denominarlas, con M. Bal “scènes ralenties”, en las que, incluso, intervienen los dibujos del narrador:

[...] je sens sous mes doigts le bord coupant du triangle renversé, comme ceci: [...] Je reste longtemps assis sur la roche friable, à regarder l’étendue de l’Anse aux Anglais que prend la nuit. Il me semble que, pour la première fois, je ne la vois pas avec mes yeux, mais avec ceux du Corsaire inconnu qui est venu ici il y a cent cinquante ans, qui a tracé le plan de son secret [...] j’imagine comme il tenait le ciseau et le maillet pour graver ce signe [...] je peux entendre les coups du ciseau sur la pierre [...] (CH, 191)

El narrador consigue así romper las barreras temporales, creando esta ucronía-utopía:

Le triangle est dessiné la pointe vers le haut [...] Il semble sur le rocher un oeil mystérieux qui regarde de l’autre côté du temps, contemplant éternellement l’autre versant de la vallée, sans faiblir, chaque jour, chaque nuit [...] Je suis entré dans un secret plus fort, plus durable que moi. Jusqu’où me conduira-t-il ? (CH, 194)

Las descripciones de Ouma no detienen tampoco el tiempo, ocupan tiempo diegético, actividad del narrador que desencadena asociaciones de su memoria, volviendo a recordar motivos de su infancia:

Dans la lumière du jour qui commence, près de l'eau, elle est encore plus belle, sa robe de toile et sa chemise trempées d'eau de mer, son visage couleur de cuivre, couleur de lave [...] telle une statue antique. Je reste à la regarder, sans oser parler, et je pense malgré moi à *Ada*, si belle et mystérieuse, comme elle apparaissait autrefois sur les images des anciens journaux, dans la pénombre du grenier de notre maison (CH, 195) [la cursiva es nuestra]

A estas descripciones hay que añadir otro movimiento que va alternando con los ya mencionados: los diálogos entre Ouma y Alexis, y, más raramente, con algún otro personaje (con ocasión, por ejemplo, del reclutamiento de voluntarios), las escenas, que, en este capítulo, son más abundantes, escenas isocrónicas de las que se desprende la historia de Ouma y su psicología; el relato de su historia constituye un verdadero relato insertado, como ya veíamos en las analepsis, al que se consagran varias páginas, relato insertado, sumario, enmarcado en un tiempo concreto, con las expresiones temporales “quand la lumière du jour décline”, y “Maintenant, il fait tout à fait nuit”:

C'est quand la lumière du jour décline que la jeune fille me parle d'elle, de son enfance [...]

«Mon père est manaf, un Rodriguais [...] il est parti d'ici pour naviguer sur un bateau de la British India, un grand bateau qui allait jusqu'à Calcutta. C'est en Inde qu'il a rencontré ma mère, il l'a épousée, et il l'a ramenée ici [...] J'ai appris à être une manaf, à vivre comme les marrons, en me cachant dans la montagne. Mais j'aimais bien être ici avec eux, parce qu'ils ne mentent jamais, ils ne font de mal à personne. Les gens des côtes, à Port Mathurin, sont pareils aux gens de Maurice, ils mentent et ils vous trompent, c'est pour cela que nous restons cachés dans les montagnes...»

Maintenant, il fait tout à fait nuit (CH, 206-207)

Hay que añadir que las escenas dialogadas más frecuentes y más bellas, versan sobre la infancia que Ouma y Alexis se relatan mutuamente, a veces en estilo directo, otras en estilo indirecto; y es que, para ambos, la infancia es ese tiempo inmóvil, tiempo mítico por excelencia. Tiene razón B. Thibault (2000:850) en precisar la función de Ouma: en un primer tiempo, Ouma es la Eva primitiva; en un segundo tiempo, representa la “douce soeur” (y, en este sentido, sustituye aquí a Laure), en un tercer tiempo, se transforma en una especie de “divinité et d'inspiratrice”; a estos rasgos, podemos añadir la función de Madre: es la que inicia a Alexis, la que le enseña el arte de la pesca, le muestra cómo sobrevivir en la isla... Y es la que permite a Alexis la evocación de su infancia, la repetición de los mismos

relatos que tienen como función, al decir de Picard (1989:111-112), la evocación de la “scène originaire”, el “retour à la Mère”:

De sa voix tranquille et chantante, elle me parle encore de son enfance, en France, dans le couvent des religieuses, et de sa vie, lorsqu'elle est revenue vivre avec sa mère, chez les manafs. J'aime comme elle me parle. J'essaie de l'imaginer, le jour où elle a débarqué du grand paquebot, vêtue de son uniforme noir, les yeux éblouis par la lumière.

Je lui parle moi aussi de mon enfance, au Boucan, de Laure, des leçons de Mam sous la varangue, le soir, et des aventures avec Denis. (CH, 212)
«Raconte encore, quand tu étais enfant.»

Je parle lentement [...] Je parle de tout cela, de notre maison, de Mam qui lisait les leçons sous la varangue, de Laure qui allait se cacher dans son arbre du bien et du mal, de notre ravin. Ouma m'interrompt pour me poser des questions, sur Mam, sur Laure surtout [...] (CH, 224)

La presencia abundante de escenas en este capítulo, junto con lo que hemos convenido en llamar deceleraciones o “scènes ralenties” aseguran a este campo temporal una especie de inmovilidad temporal, que se manifiesta también en las cuatro últimas páginas, consagradas al relato ralentizado de los dos últimos días en el Anse aux Anglais, puntuado por las anotaciones del paso del día:

Ce matin, quand le jeune Fritz Castel est venu, j'ai fait quelque chose qui ressemble à un testament [...] Le soleil est bas dans le ciel quand, muni d'un ciseau à froid et d'un gros caillou [...] je commence à tracer mon message pour le futur [...] Cet après-midi, le dernier sans doute que je passe ici, dans l'Anse aux Anglais, j'ai voulu profiter de la chaleur du plein été pour nager longtemps dans le lagon [...] Dans la lumière vacillante du crépuscule, je cours à travers la vallée [...] Alors tout est lisse et pur, invisible dans la nuit [...] (CH, 240-243)

Frente a este ritmo ralentizado de la narración, que corresponde a la segunda prueba del héroe, la penetración en el terreno sagrado, sucede el campo temporal F, el de la guerra, que hemos denominado el descenso simbólico a los infiernos; se trata de un capítulo dominado, en general, por la aceleración, traducida por la iteración y la elipsis, exceptuando los dos episodios singulares relatados en toda su extensión: las dos batallas, fechadas.

Observamos, en primer lugar, que el capítulo se abre con una elipsis determinada a la que sigue un sumario en el que el narrador resume los meses transcurridos desde diciembre de 1914, fecha de su embarque hasta la primavera de 1915 (CH, 247-248). Continúa este movimiento de aceleración con el relato iterativo (“Quand nous nous parlons”, CH, 248, “Peu à peu”, CH, 249, “Chaque jour”, CH, 250), hasta la página 251 en que relata la batalla del 23 de abril.

Hacia la mitad del capítulo, nos volvemos a encontrar con una elipsis temporal, un nuevo salto en el tiempo, que se inicia con la indicación “Somme, été 1916” (CH, 255); se trata de una elipsis determinada: un año y tres meses que silencia el narrador. El relato iterativo de esta parte del capítulo tiene la misma función de acelerar el relato “Pareils à des fourmis, nous marchons [...] nous suivons sans cesse les mêmes chemins, les mêmes rainures [...] Jour après jour, depuis des mois [...]” (CH, 255), “Alors nous travaillons à faire des routes. Chaque jour [...]”, CH, 257, “Il y a si longtemps que nous travaillons à monter ce décor [...]”, CH, 259). De nuevo, en la página 260, estableciéndose así una simetría con el ritmo de la primera parte del capítulo, asistimos al relato de un episodio singular que ralentiza el relato, frente al ritmo extremadamente acelerado del comienzo, y que corresponde al verdadero descenso a los infiernos, al encuentro real del héroe con la muerte, en una experiencia temporal que parece no acabar: “Au bout d’un temps infini, le vacarme des explosions s’arrête”, CH, 262); movimiento de ralentización acompañado por algunas descripciones, que, como siempre, acompañan a la marcha de Alexis, descripciones que inciden en poner de relieve este espacio de devastación y muerte, de caos, en definitiva:

Plus tard, nous entrons dans un village. Je n’ai jamais su le nom de ce village, dans l’aube grise, les rues sont désertes, les maisons en ruine. Sous la pluie, nos bottes résonnent étrangement, comme si nous étions arrivés au bout du monde, à la frontière même du néant. (CH, 268)

En este capítulo, dominado por la brevedad y la aceleración, hay ausencia total de escenas dialogadas.

En el campo temporal **G** se instaura la repetición del ciclo en el itinerario del protagonista; desde este punto de vista, ya hemos señalado también la repetición de las técnicas temporales usadas al efecto en las grandes articulaciones narrativas. Veámoslo ahora en detalle.

El capítulo comienza con una elipsis “qualifiée” ya señalada (“Pendant toutes ces années terribles, ces années mortes”, CH, 273) a la que sigue un sumario del viaje de vuelta (“Mombasa, Zanzibar. Nous allons vers l’équateur [...] Les escales dans les ports [...] tout cela est passé très vite [...]”, CH, 274). Hay una nueva elipsis (“Quand enfin la longue pirogue qui fait le va-et-vient dans la rade de Port Louis”, CH, 275), que supone un nuevo salto en el tiempo, marcado con un espacio en blanco. Alexis ya está en Mauricio, y Laure le está esperando; en sumario, el narrador relata el encuentro y la conversación entre ambos. Los movimientos temporales que contribuyen a ralentizar algo este ritmo rápido son, en primer lugar,

la descripción de Laure, descripción que corre paralela al trayecto en tren, hacia Forest Side, y, en segundo lugar, la visión de la casa y la descripción de Mam (por primera vez el narrador dice “Ma mère” y no “Mam”), cuya función aquí es mostrar la transformación sufrida por el paso inexorable del tiempo:

Depuis toutes ces années, Laure a changé, et je crois que si elle ne s’était pas tenue à l’écart, habillée dans la même robe blanche qu’elle portait quand je suis parti pour Rodrigues, je ne l’aurais pas reconnue. Dans le wagon de deuxième classe qui roule vers Rose Hill et Quatre Bornes, je remarque son teint pâle, les cernes sous ses yeux, les rides amères de chaque côté de sa bouche. Elle est toujours belle, avec cette flamme dans son regard, cette vivacité inquiète que j’aime, mais avec quelque chose de fatigué, d’affaibli. (CH, 275)

Mon coeur se serre quand nous approchons de la maison, à Forest Side. Sous la pluie qui semble n’avoir pas cessé depuis des années, elle est encore plus sombre et triste. Du premier coup d’oeil, je vois la varangue qui s’écroule, les herbes qui envahissent le petit jardin, les carreaux cassés qu’on a réparés avec du papier huilé. Laure suit mon regard, elle dit tout bas: «Nous sommes pauvres, maintenant.» Ma mère vient au-devant de nous, elle s’arrête sur les marches de la varangue. Son visage est tendu, inquiet, sans sourire, elle abrite ses yeux de sa main comme pour chercher à nous voir. Pourtant nous ne sommes qu’à quelques mètres. Je comprends qu’elle est presque aveugle [...] (CH, 275-276)

El ritmo vuelve a acelerarse con nuevas elipsis (“ce soir là, et les jours qui suivent, je suis heureux”, CH, 276, “Décembre [...] cet été-là est le plus beau et le plus libre [...]”, CH, 276), seguidas de la iteración (“Souvent Laure vient avec moi, et nous partons sur les bicyclettes [...]”, CH, 276); de nuevo asistimos a una escena ralentizada, en la que los protagonistas contemplan la “scène de notre enfance” (CH, 277); a la descripción sucede el diálogo: verdadera escena dialogada y dramática, esta vez:

Nous restons un moment sans bouger, devant le paysage qui s’étend devant nous, comme si le temps n’avait pas passé, comme si c’était seulement hier que nous avons quitté le Boucan. Je regarde Laure. Son visage est dur et fermé [...] je vois que ses yeux brillent de larmes. C’est la première fois qu’elle revoit la scène de notre enfance [...] En vain je cherche notre maison, près des bords de la rivière Boucan [...] «Notre maison n’est plus là, l’oncle Ludovic a tout fait raser depuis longtemps, pendant que tu étais à Rodrigues, je crois [...] (CH, 277-278)

A pesar de la cruda realidad, Alexis se obstina en recuperar el tiempo de su infancia (“il me semble qu’à force de regarder [...] je vais deviner les ombres des enfants que nous étions [...] guettant dans le crépuscule le vol des deux pailles-en-queue au-dessus du mystère de Mananava”, CH, 279).

Asistimos a una aceleración por medio de la elipsis y el relato iterativo (“L’ivresse du retour est bien vite passée. D’abord, il y a eu cette place dans les

bureaux”, CH, 280, “Chaque jour”, CH, 281), y, de nuevo, una escena dialogada, en la que Laure adivina el nuevo viaje de Alexis, sabe su relación con Ouma; sin embargo, viven aún momentos felices que el narrador, recurriendo de nuevo a la escena ralentizada, prolonga en el tiempo: “Alors, peu à peu nous rêvons tout haut, comme autrefois [...] Cette nuit-là, vraiment, la vieille maison en ruine de Forest Side est un bateau qui traverse la mer [...]” (CH, 283).

Una nueva elipsis “qualifiée” introduce un cambio temporal y espacial: Alexis está de nuevo a bordo del *Zeta* (“En retrouvant le *Zeta*, il me semble que j’ai retrouvé la vie, la liberté, après tant d’années d’exil”, CH, 284), cuyo paralelismo con el comienzo del capítulo tercero es evidente. A partir de este momento el narrador se instala en el tiempo indicado por el título del capítulo (“*Mrs Rodrigues, été 99*”), en el que Alexis vuelve a revivir una experiencia temporal que sólo puede realizarse en el viaje por mar (“Comme il est long, le temps de la mer”, CH, 286), es la expresión del tiempo eterno, de la ucronía; sin embargo, esta vez, en esta repetición del itinerario del protagonista, el relato del viaje será más breve, no sólo por el número de páginas (4 páginas, frente a las 54 que dedicó en el capítulo tercero), sino por el recurso al sumario, como ocurre con la rememoración breve de Alexis de lo que ha vivido hasta ahora, o el resumen que hace Bradmer de la muerte del timonel, o la llegada a Rodrigues:

[...] tout le reste n’a été qu’un rêve. Rêve de l’or du Corsaire inconnu, dans le ravin de l’Anse aux Anglais, rêve de l’amour d’Ouma, son corps couleur de lave, l’eau des lagon, les oiseaux de mer. Rêve de la guerre, les nuits glacées des Flandres, les pluies de l’Ancre, de la Somme, les nuages des gaz et les éclairs des obus (CH, 284-285)

Por otro lado, es lógico que este segundo viaje sea resumido, para la economía del relato; se trata de una repetición, y por lo tanto, de un hecho de frecuencia, que abordaremos en el capítulo siguiente.

La parte siguiente, que comienza también en elipsis (nótese el paralelismo con el capítulo cuarto): “À l’aube, j’arrive dans mon domaine” (CH, 288); de nuevo, asistimos a la marcha incesante, al ir y venir del protagonista en el terreno sagrado anteriormente explorado, marcado por el relato iterativo y la elipsis “L’été, l’hiver, puis encore la saison des pluies. Tout ce temps dans l’Anse aux Anglais [...]” (CH, 294), hasta llegar al episodio singular de la revelación, verdadera escena monologada, en la que el protagonista se dirige preguntas y se responde. Asistimos igualmente a la contemplación del cielo estrellado que le conduce a la revelación; no podemos, aquí tampoco, hablar de pausa, ya que la actividad del narrador ocupa

tiempo diegético, momento cumbre de la obra, en el que, tras las pruebas, el héroe comprende que su búsqueda real es la búsqueda de su identidad; todo el proceso exterior le ha conducido a una interiorización, descrita lentamente a lo largo de tres páginas, interiorización que se produce tras atravesar las barreras temporales y poder, así, identificarse plenamente con el Corsario:

[...] les dessins des constellations sont des légendes. Je vois tous les chemins du ciel [...] J'ai franchi le temps, dans un vertige, en regardant le ciel étoilé. Le Corsaire inconnu est ici même, il respire en moi, et c'est avec son regard que je contemple le ciel.

Comment n'y ai-je pas pensé plus tôt? La configuration de l'Anse aux Anglais est celle de l'univers [...] dans le firmament, où nulle erreur n'est possible, est inscrit depuis toujours le secret que je cherchais. Sans le savoir, je le voyais depuis que je regardais le ciel, autrefois, dans l'Allée des Étoiles.

Où se trouve le trésor? [...] Est-il à la proue du navire Argo [...] Pour la première fois depuis que je suis revenu de la guerre, il me semble que ma quête n'a plus le même sens. Autrefois, je ne savais pas ce que je cherchais, *qui* je cherchais. J'étais pris dans un leurre. Aujourd'hui, je suis libéré d'un poids, je peux vivre libre, respirer. (CH, 297-299)

Tras esta revelación, nueva elipsis: “presque chaque jour je vais à la digue dans l'espoir de voir le *Zeta*. Il y a des mois qu'il n'a plus touché Rodrigues” (CH, 300); la carta de Laure, de la que el narrador sólo transcribe el comienzo, y el nuevo ciclón, catástrofe que tiene su paralelismo en el ciclón del primer capítulo (aunque la longitud de ambos varía considerablemente: de 10 páginas para una duración de un día y una noche, en el primero, a 2 páginas para dos días que dura este nuevo huracán), asistimos a una deceleración, con la descripción de la devastación que ha causado la catástrofe: el naufragio del *Zeta* y la destrucción de su campamento en el Anse aux Anglais:

[...] cette atmosphère de fin du monde [...] Je regarde chaque endroit, mais déjà tout a changé, est devenu méconnaissable [...] Au centre de la vallée [...] je vois la grande stèle de basalte où j'ai gravé avant de partir pour la guerre la ligne est-ouest et les deux triangles inversés des organeaux qui dessinent l'étoile de Salomon. La stèle a résisté au vent et à la pluie [...] elle ressemble à un monument du commencement de l'espèce humaine. Qui la trouvera, un jour, et comprendra ce qu'elle signifiait? La vallée de l'Anse aux Anglais a fermé son secret, elle a fermé ses portes, qui s'étaient un instant ouvertes pour moi seul. (CH, 303)

El recorrido de Alexis y la consecuente descripción de la devastación que contempla, va estrechamente unido a la actividad del narrador, cuyos pensamientos figuran un ciclo que se cierra con la catástrofe (“fin du monde”), y la apertura de un nuevo ciclo que comienza (“commencement de l'espèce humaine”).

Por fin, el campo temporal A, el último capítulo, el más próximo al presente del narrador, presenta, sin embargo, aceleraciones por medio de frecuentes elipsis y relatos iterativos. El ciclo vuelve a repetirse, y, por tanto, las técnicas temporales. Comienza con una elipsis (“Depuis mon retour”, CH, 307), seguida de un relato iterativo (“Mam ne parle plus, ne bouge plus [...] Laure qui reste auprès d’elle jour et nuit [...] Alors je marche [...]”, CH, 307), que acelera el ritmo de la narración.

Igualmente hemos de destacar la presencia del relato iterativo para describir el trabajo de “sirdar” -episodio que hemos puesto en paralelo con el capítulo segundo y con el comienzo del capítulo sexto, y que, como en los otros, la iteración, ya lo veremos en profundidad, traduce el tedio y la monotonía de un trabajo que Alexis se ve forzado a realizar, completamente opuesto a las pruebas del héroe a las que se ha sometido-. La elipsis “Aujourd’hui, j’ai vu Ouma” (CH, 308), anuncia un cambio que se produce por medio de un hecho de frecuencia, esto es, el relato del episodio singular del despido de Alexis por realizar trabajos que no corresponden a un Blanco, y el también episodio singular del motín de los trabajadores que le llevará a encontrar a Ouma; se produce entonces una escena, con breve diálogo, sin embargo, en la que el narrador resume el contenido de la conversación de Ouma, en estilo indirecto y sumario, primero, cediéndole la voz, en discurso directo e iterativo, más tarde:

J’ai tant de choses à dire que je ne sais pas par où commencer. Ouma me parle elle aussi, elle raconte la mort qui est arrivée à Rodrigues, avec le typhus, la mort de sa mère sur le bateau qui emportait les réfugiés vers Port Louis. Elle me parle du camp de Ruisseau des Créoles, et des salines de la Rivière Noire, où elle a travaillé avec Sri. Comment a-t-elle su que j’étais à Yemen, par quel miracle? «Ce n’est pas un miracle», dit Ouma. Sa voix est presque en colère tout à coup. «Chaque jour, chaque instant, je t’ai attendu, à Forest Side, ou j’allais à Port Louis, à Rempart Street [...]» (CH, 314)

Con una elipsis (“Le soleil se lève au-dessus des Trois Mamelles [...]”, CH, 315) que supone un salto temporal y espacial, se inicia un nuevo episodio en el que Alexis contempla desolado lo que queda del Boucan, del paraíso de Edén de antaño; el caminar errante del héroe y la obsesión por encontrar lo que fue en aquel tiempo, se acompaña de la descripción de lo que ve ahora y de las analepsis en las que, hablándole a Mam, refleja el deseo de alejar el presente y revivir un pasado “plus réel, plus vrai”:

Je continue, avec fièvre [...] Je veux retrouver quelque chose, un morceau de notre terre. Quand j’ai parlé de cela a Mam, son regard a brillé, j’en suis sûr. Je tenais sa main serrée très fort dans la mienne, pour essayer de lui donner ma vie, ma force. Je lui parlais de tout cela comme si notre maison existait encore. Je lui ai parlé comme

si rien ne devait finir, jamais, et que les années perdues allaient renaître, dans la touffeur du jardin au mois de décembre, quand nous écoutions, Laure et moi, sa voix chantante nous lire l'histoire sainte.

C'est sa voix que je veux entendre ici, maintenant [...] ici, c'était vraiment notre domaine, à Laure et à moi, notre cachette. Mais à présent, c'est simplement un ravin, une crevasse sombre et laide, sans vie. L'arbre, notre arbre, où est-il? [...]

Je n'ai rien raconté de tout cela à Mam. Cela n'avait plus d'importance. Je lui ai parlé de tout ce qui était autrefois, qui était plus réel, plus vrai, que cette terre ruinée. Je lui ai parlé de ce qu'elle aimait le plus [...]

Je suis resté là jusqu'à la nuit, errant à travers les broussailles, à la recherche de traces, d'indices, à la recherche d'odeurs, de souvenirs [...] (CH, 316-317)

De nuevo una elipsis inaugura otra serie de episodios, esta vez relacionados con la muerte de Mam y la separación definitiva de Laure; la repetición de la elipsis, como se puede apreciar en la cita siguiente, pone de manifiesto, una vez más, la pérdida de la noción del tiempo del narrador, esta vez ante un episodio dramático, y que responde al mismo deseo de aniquilar las barreras temporales, por el recuerdo obsesivo del pasado; a la primera elipsis sigue un relato iterativo que incide en la repetición de la misma historia, que Alexis recita una y otra vez para Mam, con el deseo de inmortalizarla, de convertir en un espacio-tiempo eterno el paraíso de infancia:

Combien de temps est passé depuis que Mam est morte? C'était hier, ou avant-hier, je ne sais plus. Durant des jours et des nuits nous l'avons veillée, à tour de rôle, moi le jour, Laure la nuit, pour qu'elle ait sans cesse une main à tenir dans ses doigts maigres. Chaque jour, je lui raconte la même histoire, celle du Boucan, où tout est éternellement jeune et beau, où brille le toit couleur d'azur. C'est un pays qui n'existe pas, il n'y a que pour nous trois qu'il existe. Et je crois qu'à force d'en parler, un peu de cette immortalité est en nous, nous unit contre la mort si proche. [...]

Combien de temps, depuis que Mam n'est plus là? Je ne peux pas y croire. Tout est fini, il n'y aura plus jamais sa voix parlant dans la pénombre de la varangue, plus jamais son parfum, son regard [...] (CH, 318-319)

Tras la pérdida de Mam, la de Laure, hecho que corresponde al movimiento narrativo de la escena dialogada, breve, como ocurre siempre, y con la intervención del narrador, en medio del diálogo, que desvela que ambos van a seguir destinos diferentes:

Son regard me traverse. Je comprends tout d'un coup que, au cours de ces années d'exil, je l'ai perdue. Elle a suivi un autre chemin, elle est devenue quelqu'un d'autre, nos vies ne peuvent plus coïncider. Sa vie est parmi les religieuses de la Visitation, là où errent les femmes sans argent, sans foyer [...] (CH, 320)

Una nueva elipsis ("Tout le jour, je suis resté à l'estuaire des rivières", CH, 321) inaugura una también nueva etapa en la vida de Alexis: la búsqueda de un nuevo paraíso (Mananava) en el que comenzar una vida nueva, junto a Ouma; aquí

volvemos a encontrar la iteración, como movimiento predominante (“Nous avons rêvé des jours de bonheur, à Mananava”, CH, 324, “À l’aube”, CH, 324, “Quelquefois”, CH, 325, “Chaque soir”, CH, 325); la elipsis “Les saisons sont passées, un hiver, un été” (CH, 325) anuncia un nuevo cambio que, efectivamente va a producirse tras el episodio singular de la lluvia de estrellas que Ouma interpreta como un signo de desgracia; es entonces cuando Ouma abandona a Alexis, en elipsis: “Ouma est partie” (CH, 327). La descripción iterativa se funde con la memoria del narrador, que no sólo recupera un pasado inmediato, sino que abarca, por asociación, el campo temporal de su infancia y los juegos con Denis:

Chaque jour je l’attends, près de la source où nous allions nous baigner et chercher les goyaves rouges. Je l’attends en jouant de la harpe d’herbe, car c’est comme cela que nous étions convenus de nous parler. Je me rappelle les après-midi où j’attendais Denis, et j’entendais le signal [...] (CH, 327)

A medida que el relato avanza hacia el final, la alternancia de elipsis, sumarios y episodios singulares contribuye a crear un doble movimiento de aceleración-ralentización en este final de la novela, que está a punto de alcanzar el presente del narrador. Así ocurre con la búsqueda de Ouma en el campo de refugiados y la contemplación de la completa destrucción del Boucan, llevada a cabo por Ferdinand y sus hombres; la “errance” hasta Port Louis en busca de Ouma, persiguiendo a los camiones que llevan los refugiados para su repatriación:

Les soldats anglais ont encerclé le camp des réfugiés, à la Rivière Noire. Depuis plusieurs jours, les rouleaux de fil de fer barbelé ont entouré le camp pour empêcher quiconque d’entrer ou de sortir [...]

J’attends longtemps devant le camp, dans l’espoir de voir Ouma [...] C’est dans les ruines de notre ancien domaine, au Boucan, que j’ai dormi, à l’abri de l’arbre chalta du bien et du mal [...]

À l’aube, les hommes sont venus, avec un sirdar [...] deux Blancs, ceux-là, je les reconnais à leur façon de commander. L’un d’eux est mon cousin Ferdinand, l’autre un Anglais que je ne connais pas [...] Ce sont les derniers arpents de notre terre qu’on va défricher pour la canne. Je regarde tout cela avec indifférence [...] (CH, 328-329)

Comment suis-je arrivé jusqu’à Port Louis? J’ai marché au soleil jusqu’à l’épuisement, sur les traces des camions militaires. Je mangeais ce que je trouvais sur le bord du chemin [...] J’évitais les villages [...] j’ai bu l’eau des mares, j’ai dormi dans les broussailles au bord du chemin, ou caché dans les dunes [...]

Quand je suis arrivé au port, j’ai vu le bateau où étaient déjà les gens de Rodrigues, des Comores, d’Agalega [...] Puis l’*hion La Digue* a remonté ses ancres, et en fumant, il a commencé à glisser sur la mer calme, avec les oiseaux de mer qui volaient autour de ses mâts. Il est allé d’abord vers l’ouest, jusqu’à devenir un point minuscule, puis il a viré et il a glissé de l’autre côté de l’horizon, vers le nord. (CH, 331)

Observamos que estos movimientos aceleratorios corresponden a momentos que el narrador, siempre obedeciendo al principio de subjetividad que organiza el relato, intenta alejar de sí; se trata de la pérdida de sus seres queridos y del paraíso del Boucan, lo que Alexis ha buscado recuperar a lo largo de estos largos años de exilio, de pruebas. Sin embargo, la catástrofe de la muerte de Mam y la intervención del oponente familiar y social (y de aquí se desprende la ideología del narrador, cuya crítica al sistema de explotación de los inmigrantes y de los terrenos que a toda costa quieren para tal fin, es evidente), provocan la “errance” del héroe (“Longtemps j’erre le long du rivage”, CH, 330) que le llevará hacia Mananava, hacia el Boucan. Este nuevo cataclismo, en paralelo con el gran huracán del primer capítulo (“je suis à l’endroit même où, il y a trente ans, j’ai vu venir le grand ouragan qui a détruit notre maison”, CH, 330, “Me voici de nouveau à l’endroit même où j’ai vu venir le grand ouragan, l’année de mes huit ans”, CH, 333), cuya repetición, en lugares diferentes, testimonia la marcha errante del narrador, y anuncia el final de un ciclo y el comienzo de otro, en Mananava, como muestra también el final proléptico. En este final, en el que el tiempo de la historia y el tiempo del relato coinciden, para mostrar al narrador 1 (“fundido” con el narrador-personaje) desde su presente, en el campo temporal primordial, y desprovisto de todo (ya vimos el ritual de incineración de todos sus documentos, por el que destruye, como el Corsario, tantos años de trabajo), anuncia el inicio de una nueva prueba, en este “lieu de mort” (CH, 331), que, según nuestra interpretación, es la muerte, como última prueba del héroe.

Tras este análisis de los movimientos narrativos, podemos concluir, de manera general, que el movimiento dominante es la “escena monologada” del narrador-personaje, el “diálogo” del narrador consigo mismo es constante: se dirige preguntas a sí mismo, lo que constituyen isocronías, el clímax de la acción, como ocurre, por ejemplo, con el episodio de la revelación (CH, 296 y 298); en la economía de la novela, las escenas dialogadas son muy breves¹, limitándose a pocas frases pronunciadas efectivamente por los personajes o transmitidas, en estilo indirecto, a través de la voz del narrador, como si quisiera mantener el privilegio de la voz y la focalización, de la omnisciencia, en suma, a lo largo de todo el relato. El efecto de isocronía se produce, sobre todo, por las constantes escenas ralentizadas.

¹Las escenas dialogadas propiamente dichas, en estilo directo, se localizan en las siguientes páginas: 27, 28-29, 35, 38-39-40, 44-46, 52, 64, 76-77, 79, 85, 86-87, 115, 122-123, 130, 131, 133-134, 142, 145-149, 158, 160, 163, 184, 188-189, 195-198, 203-205, 206-207, 211-212, 214-215, 219, 220-221, 224-225, 228-229, 231-233, 234-235, 238-239, 256, 275, 278, 282-283, 285-286, 295, 300, 307, 311, 314, 320, 325-326.

Si bien no podemos hablar exactamente de pausa descriptiva, ya que, como hemos visto, la descripción ocupa tiempo diegético, sí podemos hablar del movimiento de deceleración, esto es, el quinto movimiento que señala M. Bal, que suponen las escenas ralentizadas o “escenas monologadas”, como acabamos de denominarlas, en las que las descripciones se acompañan de la contemplación y de la actividad intelectual que desencadena la memoria del narrador.

No podemos hablar de ausencia total de sumarios, aunque este movimiento es escaso; la aceleración se produce por medio del recurso a la elipsis y a la iteración.

Así, hay dos movimientos tradicionales (la escena dialogada y el sumario) que son bastante escasos en la economía de la novela. El ritmo aceleración-ralentización se crea por el recurso a los movimientos señalados supra.

Para concluir el análisis de la duración, si en lo que hemos analizado bajo el epígrafe de “velocidad”, y que corresponde al estudio de las grandes articulaciones narrativas, hemos observado que la división en capítulos, es sólo aparente, ya que cada sección recubre una extensión mayor de tiempo, y que cada una presenta, además, una ruptura espacial y temporal que marca los distintos campos temporales, sin embargo, la cronología interna presenta variaciones con respecto a las fechas de los títulos. Así, en el epígrafe consagrado al “ritmo”, hemos constatado que la duración de cada fracción temporal es más amplia de lo que sugiere el título, duración cubierta, por otra parte, por las elipsis y las analepsis completas; el análisis del ritmo muestra cómo la cronología que reflejan los títulos corresponde a los momentos cumbre de la vida de Alexis, a las etapas iniciáticas de su itinerario, al ritmo ralentizado del relato (“scènes ralenties”, escenas monologadas, relatos insertados y breves diálogos, así como las citas en intertexto), mientras que el resto de los episodios, que no son significativos a este respecto, son resumidos (elipsis y algún sumario), aceleran el ritmo narrativo, y, en general, son episodios que Alexis aleja de sí.

Al igual que en la velocidad hemos puesto de relieve la alternancia ralentización-aceleración, en el análisis del ritmo se confirma dicha alternancia, puesta de relieve por la repetición cíclica elipsis - (sumario) - iteración - escenas ralentizadas, en cada campo temporal, incluso en los capítulos más breves.

4 LARECENÆN *Le Chercheur d'or:* **iteración y singulación;narración cíclica. El paso del rito al mito.**

Las relaciones de repetición entre relato y diégesis presenta en esta novela una sucesión rigurosa entre las series iterativas y los episodios singulares. Veámoslo en detalle, en cada uno de los campos temporales designados en el análisis de anacronías.

4.1. Pseudoiteración y singulación;repetición ritual

Esta obra comienza con una iteración que abarca la extensión temporal completa de la diégesis; en efecto, el comienzo *in ultimas res* del relato, presenta una continuidad entre pasado y presente actual, entre los campos temporales **A** y **B**, asegurada por la repetición incesante, o por el recuerdo insistente del ruido del mar, con el que comienza esta narración ulterior, desencadenada por la memoria (“Du plus loin que je me souviens, j’ai entendu la mer [...] Je l’entends maintenant [...] Pas un jour sans que j’aie à la mer, pas une nuit sans que je m’éveille [...], CH, 13). De la iteración externa a la iteración interna (centrada ya en la infancia del narrador), ambas presentan una determinación de los límites diacrónicos indefinida y una especificación del ritmo de la recurrencia de las unidades que componen la serie inaugurada por la iteración bien definida de una forma absoluta (“pas un jour”, “pas une nuit”); se trata, por tanto, de un hecho que se produce todos los días.

Una vez instalado en el pasado del narrador, el desdoblamiento narrador-personaje es, una vez más, visible a causa de la utilización de la técnica temporal de la frecuencia. Comienza ahora una serie de relatos iterativos que se refieren a la infancia del narrador, y cuya voz y focalización pertenecen a Alexis-personaje (narrador 2); hemos de considerar este fenómeno como una pseudo-iteración, tal y como lo interpreta Genette, quien define “le pseudo-itératif” como la presencia de

scènes présentées, en particulier par leur rédaction à l’imparfait, comme itératives, alors que la richesse et la précision des détails font qu’aucun lecteur ne peut croire sérieusement qu’elles se sont produites et reproduites ainsi, plusieurs fois, sans aucune variation [...] Il y a évidemment une convention littéraire, je dirais volontiers une *licence narrative*, comme on dit licence poétique, qui suppose chez le lecteur une grande complaisance, ou pour parler comme Coleridge une «suspension volontaire de l’incrédulité» [...] bref, le pseudo-itératif constitue typiquement dans le

récit classique une *figure* de rhétorique narrative, qui n'exige pas d'être prise à la lettre, bien au contraire: le récit affirmant littéralement «ceci se passait tous les jours» pour faire entendre figurément: «tous les jours il se passait quelque chose de ce genre, dont ceci est une réalisation parmi d'autres». (1972:152)

Aunque no se trate de escenas de diálogo, sino de acciones y descripciones, en presente, hemos de considerar este tipo de relato como la expresión de esta figura de retórica, la pseudo-iteración, cuya determinación es indefinida, al igual que su especificación, y cuya expansión abarca partes de relato bastante considerables:

Quand la lune est pleine [...] (CH, 13)

Chaque jour, je vais jusqu'au rivage [...] (CH, 15)

Le matin, la mer est noire, fermée [...] Quand on va vers le nord, ou quand on descend vers le Morne, au sud [...] (CH, 16)

Quand la mer est très basse, comme cela, tôt le matin [...] (CH, 17)

Quand le soleil est haut dans le ciel, au-dessus de la Tourelle du Tamarin, l'eau devient légère, bleu pâle, couleur de ciel (CH, 17)

Quand le soleil est bien haut dans le ciel, Denis se met debout [...] (CH, 19)

Las salidas nocturnas de Alexis, y las aventuras con Denis, a lo que corresponde este primer repertorio de pseudo-iteraciones, están marcadas por el paso del día, forma de figurar el paso cíclico del tiempo; las descripciones que de aquí se desprenden tienen asimismo un carácter iterativo. Se interrumpe esta serie por el relato de un episodio singular, intercalado en la serie iterativa: “Un jour, il y a longtemps déjà, c'était au début de notre amitié, Denis a rapporté pour Laure un petit animal gris [...]” (CH, 19)

Una nueva serie pseudo-iterativa se inaugura con el mismo carácter indefinido que la anterior:

Quand le jour se lève, et que le ciel s'éclaire derrière les montagnes des Trois Mamelles, avec mon cousin Ferdinand je pars le long de la route de terre qui va vers les champs de canne de Yemen [...] (CH, 19)

Serie que, esta vez, dará paso a un episodio singular: el miedo que sintió Alexis ante la caldera en la azucarera, ante la agitación febril de los trabajadores, y cómo fue ayudado por una mujer india, que le condujo de vuelta a casa (CH, 19-23). La transición se hace de forma tan disimulada que finalmente se hace difícil discernir si se trata de un relato iterativo o de un episodio singular (“Nous marchons avec précaution [...] Je ne suis jamais allé si loin [...]”, CH, 20). Episodio singular que se enmarca, de nuevo, en una serie iterativa.

La significación de estas iteraciones no es otra que la de hacer aparecer ante el lector una serie de rituales, por el ritmo en la repetición, y por la insistencia en marcar el paso cíclico del tiempo.

La siguiente serie se inaugura de la misma manera que el comienzo de la novela (*in ultimas res*): la rememoración de la voz de Mam, desde el presente del narrador 1, da paso a la serie iterativa, indeterminada igual que las anteriores:

Il y a aussi la voix de Mam. C'est tout ce que je sais d'elle maintenant, c'est tout ce que j'ai gardé d'elle. J'ai jeté toutes les photos jaunies, les portraits, les lettres, les livres que'elle lisait, pour ne pas troubler sa voix. Je veux l'entendre toujours, comme ceux qu'on aime et dont on ne connaît plus le visage, sa voix, la douceur de sa voix où il y a tout, la chaleur de ses mains, l'odeur de ses cheveux, sa robe, la lumière, l'après-midi finissant quand nous venions, Laure et moi, sous la varangue, le coeur encore palpitant d'avoir couru, et que commençait pour nous l'enseignement. Mam parle très doucement [...] (CH, 24)

La misma técnica observada en el comienzo, pues, la misma asociación de la memoria al sonido, perfecta simetría de la evocación ulterior del sonido y la musicalidad de “mer” - “mère”, y es lógico que así sea para contribuir a la creación de este universo utópico e inmóvil del campo temporal que constituye este primer capítulo de la obra.

El carácter pseudo-iterativo (“Je me rattrappe avec les dictées. C'est l'instant de l'après-midi que je préfère”, CH, 27, “soir après soir”, CH, 28, “les leçons de morale de Mam, le plus souvent le dimanche matin de bonne heure”, CH, 28, “Mam nous lit les histoires de l'Écriture sainte”, CH, 30) de esta serie, puntuada por las citas de las historias recitadas por Mam, de carácter iterativo igualmente, se pone de manifiesto incluso por la intervención del narrador 1, desde su presente, que extiende así la duración de las unidades que componen la serie (las lecciones de Mam) a toda la duración diegética, haciendo del tiempo cronológico, una vez más, un tiempo eterno, inmovilizado en su memoria:

Chaque soir, il y a une leçon différente, une poésie, un conte, un problème nouveau, et pourtant aujourd'hui, il me semble que c'est sans cesse la même leçon, interrompue par les aventures brûlantes du jour, par les errances jusqu'au rivage de la mer, ou par les rêves de la nuit. Quand tout cela existe-t-il? (CH, 26)

Una nueva serie comienza (“Les après-midi, quand les leçons de Mam sont finies plus tôt, nous allons, Laure et moi, explorer les combles de la maison”, CH, 31), de extensión definida esta vez: “J'aime rester ici [...] jusqu'à l'heure du dîner, et même plus tard, quand la nuit est venue” (CH, 31); la descripción asociada a este

nuevo espacio, vuelve a ser iterativa, incluso por los detalles que Alexis descubre en los viejos periódicos:

Mais il n'y a rien dont j'ai plus envie que la montre de gousset Favre-Leuba importée de Genève. Je la vois *toujours* au même endroit dans les journaux [...] *avec les aiguilles qui marquent la même heure* [...] (CH, 32-33) [la cursiva es nuestra]

Es interesante a este respecto señalar la importancia de este motivo, aparentemente banal, de las “aiguilles qui marquent la même heure”, en una novela en la que el tiempo, o, mejor, la lucha del narrador contra el tiempo cronológico, la huida del tiempo lineal y cronológico, es el tema principal.

Las series pseudo-iterativas finalizan en episodios singulares que marcan el final de una serie y la inauguración de una nueva serie: “Maintenant que la longue période des vacances a commencé” (CH, 34) seguida del episodio singular (“Un jour”) que relata la pelea con Ferdinand y Ludovic (CH, 34-35), o la pseudo-iteración de las lecciones de Denis, en perfecta simetría con las enseñanzas de Mam: “Les leçons de Denis sont les plus belles. Il m’enseigne la mer, les cavernes au pied des montagnes [...]” (CH, 36), que también termina en el episodio singular del ritual iniciático de Denis (CH, 40).

Podríamos considerar este primer repertorio de pseudo-iteraciones como una figura hiperbólica que significa la repetición ritual de las mismas lecciones, salidas, lecturas en el granero; pseudo-iteración que, con su repetición ritual, prefigura el paso del rito al mito; así, el tiempo de infancia de Alexis y el espacio paradisiaco en el que se desarrolla constituyen aquí un tiempo mítico de origen.

En este primer capítulo, el relato avanza, pues, por medio de este movimiento de sucesión alternativa de frecuencia: pseudo-iteración - singulación, movimiento repetitivo, ritual que solo se ve alterado por los anuncios que prefiguran un cambio en la historia:

Les nuits sont lourdes, il y a maintenant comme une attente [...] Comment savons-nous ce qui doit venir? C’est peut-être dans le regard de Mam chaque soir, à l’heure des leçons. Elle s’efforce de ne rien laisser paraître, mais sa voix n’est pas la même, ses mots ont changé. Nous sentons en elle l’inquiétude, l’impatience [...] (CH, 43)

El episodio del primer viaje en piragua con Denis, contado en toda su extensión, relato singulativo y de importancia crucial en este primer capítulo, sueño de Alexis, marca además un cambio importante, supone la pérdida del amigo de

infancia, del compañero de aventuras, y la consiguiente soledad y aislamiento de Alexis y Laure en el Boucan; junto a los proyectos irrealizados de su padre, el anuncio de que tendrán que dejar la casa, la enfermedad de Mam que le impide seguir con sus lecciones, marcan un cambio en el ritual anteriormente descrito. Es efectivamente, tras el relato de ese primer viaje (CH, 48-52), cuando la pseudo-iteración indefinida, y cuya extensión da lugar a relatos desarrollados, da paso a iteraciones definidas:

Nous vivons, Laure et moi, les derniers jours de cet été-là, l'année du cyclone (CH, 56)

Je crois que c'est à cette époque qu'il m'a parlé vraiment du trésor du Corsaire inconnu [...] je me souviens de l'air étrange qu'il a cet après-midi [singulación], quand il me fait entrer dans son bureau [...] (CH, 56-57)

Iteraciones de determinación definida desde el punto de vista de sus límites diacrónicos (“les derniers jours de l'été”, CH, 59), pero cuya especificación es indefinida (“parfois”, CH, 60, “Alors je m'en vais loin”, CH, 60), que introducen nuevos motivos, como la contemplación del trabajo de los “martyrs de la canne” (CH, 61), de carácter iterativo, la rememoración de la canción criolla que les cantaba Cook, asociada a la voz de los trabajadores, motivo que se repetirá, aunque de manera parcial, como veremos, en el relato, y que da paso a una singulación:

J'aime bien entendre leurs voix monotones dans l'étendue solitaire des plantations [...] J'aime bien chanter, pour moi-même, la vieille chanson en créole que le capt'n Cook chantait pour Laure et pour moi, quand nous étions tout petits, et qui dit:

Mo passé la rivière Tanier
rencontré en' grand maman,
Mo dire li qui li faire là
Li dire mo mo la pes cabot

Waï, waï, mo zenfant
Faut travaï pou gagn' son pain
Waï waï mo zenfant
Faut travaï pou gagn' son pain...

[...] je comprends qu'il est en train de se passer quelque chose de grave [...] (CH, 61)

Episodio singular que será rememorado y repetido en otros capítulos de la novela: el motín de los trabajadores y posterior asesinato de un Blanco.

La alternancia iteración-singulación tiene su verdadera ruptura con el relato singular del ciclón, que marca el verdadero cambio irreversible en la vida del protagonista y su familia, episodio singular que se va preparando anteriormente en el

relato, como venimos diciendo, mediante la iteración (“Quelquefois”, CH, 63, “Alors nous lisons”, CH, 66, “Les jours qui nous conduisent au vendredi 29 avril sont longs”, CH, 69) y la repetición del motivo “menace”(CH, 35, 56, 65, 70, 83) o de sus variantes “danger” (CH, 56), “silence étrange, menaçant” (CH, 77), repeticiones que funcionan como anuncio del desastre.

El ritmo de frecuencia en este capítulo está dominado por la iteración-singulación; el relato singular sirve de cambio y transición entre una serie y otra. Junto a ello, hemos de poner de relieve la importancia de la repetición de ciertos motivos, frases o expresiones.

La primera de estas repeticiones son las que insisten en la localización y determinación de las series, las que se refieren justamente a la ruina de su padre, a la enfermedad de Mam, al anuncio de que todo va a cambiar, justo las que marcan los límites del campo temporal B, definido en el capítulo del análisis de las anacronías (“à cette époque”, “cet été-là”, “ce dernier été”, localizados en las páginas 35, 40, 43, 56, 59, 83). A este primer repertorio de repeticiones hemos de asociar las del motivo “menace” del que hablábamos arriba, y que van unidos a los anuncios descritos en el capítulo de las anacronías, cuya función es anticipatoria, y significan el conflicto que provoca la ruptura con el orden inicial preestablecido, el cambio significativo en las vidas de Alexis y su familia, la expulsión del Edén, la “menace” se produce a la vez por la opresión a la que se ven sometidos por los de su propia familia (Ludovic, Ferdinand, que representan el orden social de Mauricio, el poder, la explotación de los esclavos), la ruina progresiva del padre, la enfermedad de Mam, y, por último, la catástrofe natural que provoca el exilio.

El motivo del mar está omnipresente; las repeticiones más significativas son las que asocian casa y barco, que, en principio, representa el sueño de Alexis:

[...] la grande maison est obscure, fermée, pareille à une épave (CH, 14)
Le soir, sous la moustiquaire [...] je rêve que je suis dans un navire aux voiles gonflées, qui avance au milieu de la mer [...] Je pense que nous sommes tous sur un navire qui va vers le nord, vers l'île du Corsaire inconnu (CH, 69)
La maison est pleine d'ombre. C'est comme l'intérieur d'un navire où nous écoutons le vent qui arrive. (CH, 77-78)
Une épave, c'est à cela que ressemble notre maison, en vérité, à l'épave d'un navire naufragé. (CH, 82)
[...] notre maison ressemble encore davantage à l'épave d'un navire. (CH, 85)

La casa, espacio matricial, unido a la infancia, al tiempo de origen, asociada al barco y a las insinuaciones, anticipa el viaje: el mar, como símbolo de eternidad,

donde el tiempo no pasa (“La mer abolit le temps”, CH, 157) se asimila a la inmovilidad de la casa, situada junto al mar. Su sonido es recordado siempre (“Du plus loin que je me souviens”, CH, 13). La analogía casa-barco señala no sólo la dimensión de estatismo, de tiempo inmóvil de este primer campo temporal de la infancia, sino que funciona como prolepsis de la dimensión de aventura, con la repetición de motivos que anticipan el viaje de Alexis: *Argo* (CH, 58, 59) como referente mítico y los viajeros (CH, 48). La asociación con el naufragio, con la alusión a Robinson (CH, 66, introducida aquí, y repetida en varios lugares en la novela), prefigura igualmente la catástrofe.

El árbol chalta, “l’arbre du bien et du mal”, en el centro del jardín de Edén, junto a la recitación de Mam de los episodios bíblicos, contribuyen a crear este espacio de origen por excelencia, este jardín de Edén místico, de connotaciones bíblicas (CH, 29, 30, 31, 74 y 87). Historias que recita Mam, y asociadas a su voz, que hablan del comienzo de la Creación, del comienzo de un ciclo, y que, asociadas al diluvio (“déluge”, 74 y 87), anuncian el final de un ciclo por medio de una catástrofe y el comienzo de otro.

Así se inauguran los dieciocho años resumidos en el campo temporal C, años de “exil” (CH, 99), en los que el fenómeno de frecuencia por excelencia es la pseudo-iteración indefinida (“Alors”, CH, 93, “Aux heures de liberté”, CH, 96, “Les instants de vie”, CH, 98), series que son interrumpidas por tres episodios singulares que inauguran un cambio y una nueva serie.

La primera serie está compuesta por las unidades que hacen referencia a la reclusión en el Collège Royal de Curepipe; lo más significativo es la recitación de Alexis (CH, 95, 96 y 97), durante la noche, de los relatos de viajes que ha leído durante el tiempo libre (“Aux heures de liberté”):

La nuit, dans le froid du dortoir, je récitais par coeur les noms des navigateurs qui avaient parcouru les océans, fuyant les escadres, poursuivant des chimères, des mirages, le reflet insaisissable de l’or. Avery, toujours, le capitaine Martel, et Teach, qu’on appelait Barbe Noire, qui répondait, quand on lui demandait où il avait caché son or, «qu’il n’y avait que lui et le diable qui le sussent, et que le dernier vivant emporterait le tout». Ainsi le racontait Charles Johnson dans son *Histoire de pirates anglois* [...] (CH,96)

Esta primera serie de pseudo-iteración, que marca la monotonía y el tedio de la reclusión, puntuada por la lluvia incesante, se ve interrumpida por la muerte de su padre, episodio singular (“un soir du mois de novembre, juste avant le début du

nouveau siècle”, CH, 101) que marca un nuevo cambio: Alexis se ve obligado, a partir de ese punto temporal, a trabajar en las oficinas del tío Ludovic.

La segunda serie de pseudo-iteración (“c’était un autre monde. J’arrivais chaque matin”, CH, 102, “J’y restais jusqu’au soir”, CH, 102), está también marcada por la monotonía de un trabajo en la nueva reclusión (“une vie sans heurt, sans surprise”, CH, 103), que solo se ve alterada por los paseos, la “errance” de Alexis por el puerto (“Mais il y avait les bateaux”, CH, 103); en este caso, la visión de los barcos y la recitación de sus nombres (CH, 103) son paralelas a la recitación en el Colegio, prefiguran y adelantan el verdadero viaje de Alexis.

El capítulo termina con el relato singular del día en el que vio el *Zeta*, episodio que transcurre a lo largo de cuatro páginas; hemos de observar la iteración en medio de la singulación (“Plusieurs fois je suis revenu ce jour-là”, CH, 105) así como la gran extensión del episodio singular que ocupa un solo día y que da lugar a un relato desarrollado; es la culminación no sólo de este capítulo, sino de las dos primeras secciones; volvemos a verificar, ahora desde el punto de vista de la frecuencia, que estos dos capítulos son la preparación, por medio de los anuncios e insinuaciones (anacronías) y las repeticiones (frecuencia), de la narración, que arranca en el verdadero viaje de Alexis. Así, constatamos que la repetición del motivo de los viajeros y, por tanto, de la referencia a la dimensión de aventura, continúan aquí (CH, 94-95, y 96-98), así como el referente mítico:

Je crois que je l’ai su tout de suite: je partirais sur le *Zeta*, ce serait mon navire Argo, celui qui me conduirait à travers la mer jusqu’au lieu dont j’avais rêvé, à Rodrigues, pour ma quête d’un trésor sans fin. (CH,107)

4. Del viaje y la singulación a la iteración: ruptura de la cronología

Desde la perspectiva de la frecuencia, el campo temporal **D** se presenta completamente diferente. El “journal de bord” introduce una modificación significativa, no solo desde el punto de vista formal, sino también por el hecho de que cada indicación, aunque vaga e imprecisa, tiene como consecuencia el relato singular de una nueva jornada, de una nueva escala.

Sin embargo, la iteración no desaparece, y se refiere fundamentalmente al paso del tiempo a bordo, tiempo eterno, no tiempo, ucronía, cuyo referente es el espacio infinito del mar, utopía:

C'est une route sans fin [...] (CH, 113)

Il me semble que j'ai toujours vécu ici, à la poupe du *Zeta* [...] (CH, 114)

[...] je souhaite que cette heure ne s'achève jamais, que le navire *Zeta*, comme *Argo*, continue éternellement à glisser sur la mer légère [...] (CH, 125)

C'est un temps très long, des jours sans nombre [...] C'est une seule interminable journée que j'ai commencé quand je suis monté sur le *Zeta*, une journée pareille à la mer, où le ciel parfois change, se couvre et s'obscurcit, où la lumière des étoiles remplace celle du soleil, mais où le vent ne cesse pas de souffler, ni les vagues d'avancer, ni l'horizon d'encercler le navire (CH, 129)

o bien la iteración se asocia a la descripción (descripciones iterativas), iteración indefinida e indeterminada:

J'aime quand il parle de Saint Brandon, parce qu'il en parle comme d'un paradis. C'est le lieu qu'il préfère, où il revient sans cesse par la pensée, par le rêve [...] «Un jour, je retournerai là-bas pour mourir. Là-bas, l'eau est aussi bleue et aussi claire que la fontaine la plus pure [...] (CH, 122)

[...] la lumière a pris sa couleur d'or sur la mer, le ciel près de l'horizon est pâle et vide. Déjà vient la nuit, encore une nuit [...] C'est un monde qui ressemble à celui de mon enfance, au Boucan, où régnait le bruit de la mer, comme si le *Zeta* voguait à l'envers sur la route qui abolit le temps. (CH, 134)

No sólo el ruido del mar, sino el ritual que se establece por medio de la iteración recuerda al campo temporal del Boucan (“Chaque soir, c'est comme un rite mystérieux [...] Comme chaque soir, les marins comoriens s'agenouillent [...] pour faire leur prière”, CH, 134). El sonido de sus voces, junto con el sonido del mar, espacio matricial por excelencia, se ponen en paralelo con el sonido del mar y el sonido de la voz de Mam (“mer”-”mère”). Pero el que realmente tiene el privilegio de constituir el doblete de Mam es el timonel, el iniciador de Alexis, cuya “voix chantante” (CH, 123, 125, 132, 163) se deja oír a lo largo del capítulo.

El ritmo, en cuanto a la frecuencia se refiere, ha cambiado con respecto a los dos primeros capítulos. La singulación, movimiento por excelencia aquí (escalas, escenas dialogadas, baño purificador (CH, 159), masacre de las tortugas), y que corresponde al “journal de bord”, deja paso ahora a la iteración, que incide en significar el tiempo eterno (“La mer abolit le temps”, CH, 157, “Il me semble être hors du temps”, CH, 163, “Chaque heure, chaque jour qui passe est semblable aux vagues de la mer”, CH, 163).

Las repeticiones, de las que ya hemos repertoriado algunas (las que se refieren a la voz del timonel, o al tiempo eterno, tema de importancia crucial en la novela), algunas insistentes, obsesivas, como la repetición de la escena de despedida de Laure, verdadera destinataria del discurso (“c’est pour elle que j’écris”, CH, 112, “Je pense comme j’aimerais que tu sois ici, Laure, à côté de moi”, CH, 134, “J’ai besoin d’elle”, CH, 124, y, también 124, 127, 135, 154, 162) que Alexis no puede olvidar, y que informan sobre la búsqueda de Alexis: Laure o “l’or”?; en este sentido podemos citar a J. Montalbetti, para quien Laure es “[...] une soeur qui est à la fois son double et l’autre, qu’il ne cessera de chercher à rejoindre sans y parvenir jamais et qui porte le nom symbolique de sa quête: Laure.” (1985:100).

La repetición del Boucan (analepsis repetitivas o “rappels”, donde la función de la memoria tiene un papel fundamental: CH, 113, 135, 143, 154-155; en el mismo sentido, y unido al tiempo del Boucan, al campo temporal **B**, interviene la evocación del viaje en piragua con Denis: CH, 117 y 118), figura a la vez este tiempo eterno, el tiempo de origen (el mito) y el destino del héroe (ahora en dirección al futuro, y por tanto con función anticipatoria), a lo que hay que añadir la repetición de los motivos “secret” y “trésor” (CH, 118, 123, 128, 135, 154, 157, 162):

Maintenant je sais que le *Zeta* m’emporte vers une aventure sans retour. Qui peut connaître sa *destinée* ? Il est écrit ici, le *secret* qui m’attend, que nul autre que moi ne doit découvrir. Il est marqué dans la mer, sur l’écume des vagues, dans le ciel du jour, dans le dessin immuable des constellations [...] (CH,162) [la cursiva es nuestra]

Este último repertorio de repeticiones vienen a significar no solo la incertidumbre (“avançant vers un destin que j’ignore”, CH, 127) sino también, a la vez, la esperanza por volver a recuperar, por medio de la realización del sueño del tesoro, el Edén perdido, el Boucan:

Ce *trésor* que je poursuis depuis tant d’années en rêve, existe-t-il vraiment? [...] Existe-t-il, ce pouvoir qu’il recèle et qui ferait basculer le temps, qui abolirait le malheur et la ruine, la mort de mon père dans la maison ruinée de Forest Side? Mais je suis peut-être le seul à posséder la clef de ce *secret*, et maintenant, je m’approche. Là-bas, au bout de ma route, il y a Rodrigues, où tout va enfin s’ordonner [...] (CH, 154) [la cursiva es nuestra]

Sin embargo se vislumbra ya aquí el verdadero “trésor” que descubrirá Alexis a lo largo de su trayectoria, con función, pues, anticipatoria:

La mer a préparé pour moi ce *secret*, ce *trésor*. Je reçois cette lumière qui étincelle, je désire cette couleur des profondeurs, ce ciel, cet horizon sans limites, ces jours et ces nuits sans fin [...] (CH, 123) [la cursiva es nuestra]

De ahí, de este motivo del destino, las asociaciones ahora del barco con el cielo nocturno y con el vuelo de los pájaros, asociaciones a las que contribuye la canción criolla que oyó la primera noche en el barco y las repeticiones de esta metáfora que a continuación citamos:

Mle, vale, prête mo to fizi
Avla l'oiseau prêt envolé
Smò gagne bonher touyé l' oiseau
Mo gagne l'arzent pou mo voyaze,
En allant, en arrivant! (CH, 112)[la tipografía diferente es nuestra]
Les voiles sont belles [...] À l'avant, il y a les trois focs effilés comme des ailes d'oiseau de mer [...] (CH, 113)
L'océan l'a purifié [le Zeta], l'a rendu semblable aux grands oiseaux de mer qui planent dans le vent (CH, 116)
[...] que le navire Zeta, comme Argo, continue éternellement à glisser sur la mer légère, si près du ciel, avec sa voile éblouie de soleil pareille à une flamme contre l'horizon déjà dans la nuit (CH, 125)
La nuit est si belle, sur la mer comme au centre du monde, quand le navire glisse presque sans bruit sur le dos des vagues. Cela donne le sentiment de voler plutôt que de naviguer, comme si le vent ferme qui appuie sur les voiles avait transformé le navire en un immense oiseau aux ailes éployés” (CH, 127) [la cursiva es nuestra].

A este movimiento ascendente, figurado por la metáfora que asocia el barco al vuelo de los pájaros, hay que añadir el motivo del Argo, el referente mítico, recitado, además, en la noche, tiempo fuerte, al igual que las metáforas precedentes¹:

¹Otros ejemplos son los que a continuación citamos:

Dans le ciel, les étoiles brillent d'un éclat fixe. Je les regarde avec attention, je les cherche toutes, ce soir, comme si elles allaient me dire par leurs dessins les secrets de ma destinée. Le Scorpion, Orion et la silhouette légère du Petit Chariot. Près de l'horizon, le navire Argo avec sa voile étroite et sa longue poupe [...] Et surtout, ce soir, celles qui me font ressouvenir des belles nuits du Boucan, les sept feux des Pléiades, dont notre père nous avait fait apprendre par coeur les noms, que nous récitons avec Laure, comme les mots d'une formule magique: Alcyone, Electre, Maïa, Atlas, Taygète, Mérope [...] J'aime dire leurs noms encore aujourd'hui, à mi-voix, dans la solitude de la nuit, car c'est come si je savais qu'elles apparaissaient là-bas, dans le ciel du Boucan, par la déchirure d'un nuage. (CH, 143)
Il ya si longtemps que j'attends ce voyage! Il me semble que je n'ai jamais cessé d'y penser. C'était dans le bruit du vent quand la mer remontait l'estuaire, à Tamarin, dans les vagues qui couraient sur les étendues vertes des cannes, dans le bruit d'eau et de vent à travers les aiguilles des filaos. Je me souviens du ciel uni, au-dessus de la Tourelle [...]Maintenant, le soir envahit la rade de Port Victoria, et il me semble que je suis tout près de l'endroit où le ciel rencontre la mer. N'est-ce pas le signe qu'a suivi le navire Argo, dans sa course vers l'éternité? (CH, 155)
Maintenant je sais que le Zeta m'emporte vers une aventure sans retour. Qui peut connaître sa destinée? Il est écrit ici, le secret qui m'attend, que nul autre que moi ne doit découvrir. Il est marqué dans la mer, sur l'écume des vagues, dans le ciel du jour, dans le dessin immuable des constellations. Comment le comprendre? Je pense

La nuit tombe, et je pense [...] à Typhis, sur le navire *Argo*, dont je n'ai pas oublié les paroles, lorsqu'à la nuit tombante il cherche à rassurer ses compagnons de voyage: «*Titan est entré dans les flots sans tache, pour confirmer l'heureux présage* [...] À haute voix, je récite les vers de Valerius Flaccus que je lisais autrefois dans la bibliothèque de mon père, et pendant un instant encore, je peux me croire à bord du navire *Argo* (CH, 125)

Le navire glisse sur les vagues, léger, aérien, sous les lumières des étoiles. Où est le serpent aux sept feux dont parlait Typhis aux marins d'*Argo*? [...] je le vois tout à coup clairement, sous l'étoile polaire, c'est le corps du Chariot, léger et précis, qui flotte éternellement à sa place dans le ciel (CH, 128)

Así, la forma de “journal de bord” y la singulación representan el viaje real de Alexis, mientras que la iteración (cuya función no es la de resumir, bien al contrario), presenta un tiempo dilatado, de dimensiones extraordinarias, en el que se repiten los mismos rituales, apunta a un no-tiempo; las repeticiones de motivos dibujan las dimensiones de este viaje: la dimensión iniciática ya señalada, pero también una dimensión mítica, cuyo referente es *Argo*. La verdadera búsqueda de Alexis es la lucha contra el tiempo lineal y cronológico, por eso la estructura interna del “journal de bord” rompe las barreras del tiempo cronológico, del tiempo real, para instalarse en un no-tiempo, la ucronía.

En el campo temporal **E**, la siguiente etapa en el itinerario de Alexis que abarca los cuatro años en Rodrigues, en busca del tesoro, volvemos a observar una alternancia rigurosa entre la iteración y la singulación: cada relato de un episodio singular sirve para terminar una serie iterativa y comenzar una nueva. Volvemos a observar la función de ritual de la iteración, una vez más indefinida, indeterminada (“Depuis des semaines, des mois”, CH, 169, “Après ces mois d'errance”, CH, 172, “Depuis longtemps je suis dans cette vallée”, CH, 177, “Alors, ces jours-là”, CH, 199, “Chaque jour”, CH, 200, “Parfois” CH, 200, “Quelquefois”, CH, 200, entre otros ejemplos):

Que reste-t-il? Ce sont *des gestes qui se repètent*, tandis que je parcours chaque jour le fond de la vallée à la recherche de points de repère. Je me lève avant le jour [...] À l'aube [...] À la première lueur du jour [...] (CH, 177) [la cursiva es nuestra]

encore au navire *Argo*, comme il allait sur la mer inconnue, guidé par le serpent d'étoiles. C'était lui qui accomplissait sa propre destinée, et non les hommes qui le montaient. Qu'importaient les trésor, les terres? N'était-ce pas le destin qu'ils devaient reconnaître, certains dans les combats, ou la gloire de l'amour, d'autres dans la mort? Je pense à *Argo*, et le pont du *Zeta* est autre, se transfigure [...] (CH, 162)

De la iteración y el ritual a la expresión atemporal, como en los casos anteriores, y como en el espacio marítimo:

[...] je suis perdu come dans l'immensité de la mer. Les jours suivent les nuits, chaque journée nouvelle efface celle qui l'a précédée [...] (CH, 177)
C'est comme si le temps n'existait plus, ni rien d'autre au monde que cet arbre, ces pierres. (CH, 225)

El relato singular se refiere, fundamentalmente a los descubrimientos de Alexis ("un matin de l'hiver 1911", CH, 169, "Aujourd'hui, quand le soleil décline, je décide de remonter [...]", CH, 177, "je découvre le ravin", CH, 186, "Cette nuit, quand les étoiles apparaissent [...] je comprends soudain mon erreur", CH, 192-193, "je vois l'organeau", CH, 193, "Lundi 10 août (1914)", CH, 218, "C'est cette nuit-là que j'ai décidé de partir pour la guerre", CH, 229, "Cet après-midi, le dernier sans doute que je passe ici", CH, 241...), a los encuentros con Ouma y las escenas dialogadas (CH, 182, 189, 195, 203, 206-207, 211, 224, 228, 238), y al viaje en piragua, repetición del primer viaje con Denis (CH, 212-218), o, quizá, prolongación del primero, aunque con variantes (en cuanto a personajes y espacio):

Jamais je n'oublierai cette journée si longue, cette journée pareille à des mois, à des années, où j'ai connu la mer pour la première fois. Je voudrais qu'elle ne cesse pas, qu'elle dure encore. Je voudrais que la pirogue ne cesse de courir sur les vagues, dans les jaillissements d'écume, jusqu'aux Indes, jusqu'en Océanie même, allant d'île en île, éclairée par un soleil qui ne se coucherait pas. (CH, 54)

Compárese la cita precedente del campo temporal **B**, en la primera sección, con la siguiente, del viaje con Ouma: "Je crois que ce jour est sans fin, comme la mer" (CH, 216); el viaje significa la penetración en el espacio líquido, que representa la infinitud, y de ahí las asociaciones con un no-tiempo, como en casos anteriores ya analizados.

A este movimiento, constituido por la alternancia entre iteración y singulación, hay que añadir la repetición de motivos. Un primer repertorio de repeticiones es el que se refiere a la evocación del Boucan, por parte de Alexis (y, de nuevo, el papel fundamental de la memoria, obsesiva), con todo lo que conlleva: la evocación de Laure, de Mam, Denis, Mananava (CH, 171, 185, 186, 194, 195, 211, 212, 221, 222, 224, 225):

Je pense un instant au ravin de Mananava, quand avec Denis je m'arrêtais, comme au seuil d'un territoire interdit, guettant le cri grêle des pailles-en-queue (CH, 171)
Je pense à elle [Laure], prisonnière de la maison de Forest Side, et je regarde le paysage de l'aurore pour lui envoyer cette beauté et cette paix. Je me souviens du jeu

que nous faisons parfois, dans les combles de la maison du Boucan; chacun à un bout du grenier sombre, un numéro ancien de *l'Illustrated London News* ouvert devant nous, nous nous efforcions de nous envoyer des images ou des mots par la pensée. Laure va-t-elle encore gagner à ce jeu, comme elle savait gagner autrefois? (CH, 186)

[...] j'ai vécu une sorte de rêve éveillé, où se mêlaient la voix de Laure, et celle de Mam sur la varangue du Boucan, au message du Corsaire inconnu, et à l'image fugitive d'Ouma [...] (CH, 194)

También hemos de destacar la repetición de la narración de sus respectivas infancias, por parte de Ouma y de Alexis; la primera vez que Ouma cuenta su historia, en toda su extensión (CH, 206-207), tiene carácter singular, y será repetida y resumida (sumario) en dos ocasiones (CH, 212 y 225), y en estas dos ocasiones, Alexis responde resumiendo también su infancia, en el tiempo del Boucan:

Je lui parle moi aussi de mon enfance, au Boucan, de Laure, des leçons de Mam sous la varangue, le soir, et des aventures avec Denis [...] (CH, 212)

Je lui parle de ce que j'aime, les champs du Boucan, les Trois Mamelles, la vallée sombre et dangereuse de Mananava, où volent toujours les deux pailles-en-queue [...] Je parle lentement [...] de notre maison, de Mam qui lisait les leçons sous la varangue, de Laure qui allait se cacher dans son arbre du bien et du mal, de notre ravin [...] (CH, 224)

Esta repetición de los motivos de infancia, esta recitación contribuye a revivir aquel tiempo de origen para ambos, a revitalizarlo, a inmovilizarlo. En este contexto, la repetición del motivo de la “voix chantante” de Ouma (CH, 195, 212), cuyo paralelismo con la voz del timonel es evidente, contribuye a crear en Ouma el relevo de la función de iniciadora de Alexis, como antes fue el timonel, especie de divinidad misteriosa, cuya presencia siente Alexis constantemente y que se pone de manifiesto en sus descripciones y gestos: Ouma es como “une statue antique”, como “Nada, si belle et mystérieuse” (CH, 195), es “la véritable maîtresse de la vallée” (CH, 202), le aporta comida “comme une offrande”(CH, 200), y cuyo hermano es un “envoyé de Dieu” (CH, 200, 207), es la que sabe interpretar la presencia de los pájaros sagrados (“pailles-en-queue”) que aparecen a lo largo de toda la narración:

[...] j'ai du mal à croire que je n'ai pas imaginé cette apparition, cette jeune fille sauvage et belle qui m'a sauvé la vie [...] Je pense à son nom étrange, un nom indien, dont elle a fait résonner les deux syllabes, un nom qui me trouble (CH, 189)

Puis elle me parle d'elle, encore, de son voyage en France [...] les prières dans la chapelle, et les chants qu'elle aimait. Elle me parle de Hari, et de Govinda qui grandit au milieu des troupeaux, là-bas, dans le pays de sa mère. Un jour, Sri a fabriqué une flûte avec un roseau, et il s'est mis à jouer, tout seul dans la montagne, et c'est ainsi que sa mère a compris qu'il était l'envoyé du Seigneur. C'est lui, quand elle est revenue vivre chez les manafs, qui lui a enseigné à rattraper les cabris à la course, c'est lui qui l'a guidée la première fois jusqu'à la mer, pour pêcher les crabes et les hourites. Elle parle aussi de Soukha et Sari, le couple d'oiseaux de lumière qui

savent parler, et qui chantent pour le Seigneur dans le pays de Vrindavan, elle dit que ce sont eux que j'ai vus autrefois, devant l'entrée de Mananava. (CH, 225)²

Junto a este primer repertorio de repeticiones, hemos de señalar la referencia, en intertexto a Robinson y al naufragio (repetición del primer capítulo), figurando la dimensión de aventura, en esta isla, nuevo Edén paradisíaco y que también repercuten en el tiempo (cronológico, esta vez):

J'aurais dû tenir un calendrier comme Robinson Crusoé [...] (CH, 177)
Je fais le compte des jours [...] Il y a plusieurs mois que j'ai commencé, suivant l'exemple de Robinson Crusoé [...] (CH, 218)
[...] nous [Ouma y Alexis] sommes seuls sur la terre, les derniers habitants peut-être, venus de nulle part, réunis par le hasard d'un naufrage [...] (CH, 198)
[...] les cheveux et la barbe longs comme un naufragé [...] (CH, 218)

Y la repetición de la referencia mítica por excelencia, asociada a las estrellas (motivo también repetido: CH, 192, 217), junto a la rememoración del viaje en el *Zeta*:

Les étoiles sont si nombreuses, aussi belles que lorsque j'étais couché sur le pont du *Zeta* [...] il y a Orion et les Belles de nuit [...] je cherche les grains brillants des Pléiades. Comme autrefois [...] je vois apparaître lentement, comme s'il naviguait vraiment sur la mer noire, le grand navire Argo. (CH, 217)

Se trata aquí de repeticiones, en analepsis, que constituyen por tanto los "rappels" definidos por G. Genette, y que representan, no solo un hecho de frecuencia, sino de orden.

Otro repertorio de repeticiones lo constituyen los motivos "secret" (CH, 172, 191, 194, 237), unido ahora al motivo "rêve" (CH, 172, 182, 191, 200, 211):

Je ne peux plus garder le *secret* pour moi! Je voudrais crier, de toutes mes forces, pour qu'on m'entende, au-delà de ces collines, plus loin même que cette île, de l'autre côté de la mer, jusqu'à Forest Side, et que mon cri traverse les murs et aille jusqu'au coeur de Laure [...] ma vie est déjà semblable à ces rêves où le désir et sa réalisation ne font qu'un (CH, 172) [la cursiva es nuestra]

Este repertorio de repeticiones trazan dos etapas en la iniciación de Alexis ya descrita en este capítulo: una primera etapa, esperanzadora, en la que los términos "secret" y "rêve" están connotados positivamente, podríamos decir, y que lleva a Alexis a identificarse con el Corsario, puesto que se siente cercano al descubrimiento

²Obsérvese el juego que reproduce el ciclo iniciador-iniciado (timonel-Alexis, Sri-Ouma Ouma-Alexis), y que representa asimismo un juego de repeticiones.

del tesoro escondido allí, estas repeticiones inciden en señalar la iniciación, la penetración en el terreno sagrado, que llena al héroe de esperanza:

Il me semble que, pour la première fois, je ne la vois pas [la vallée] avec mes yeux, mais avec ceux du Corsaire inconnu qui est venu ici il y a cent cinquante ans, qui a tracé le plan de son secret sur le sable gris de la rivière [...] je rêve à la vie nouvelle. (CH, 191)

Je suis entré dans un secret plus fort, plus durable que moi. Jusqu'où me conduira-t-il?

Après cela, j'ai vécu dans une sorte de rêve éveillé [...] (CH, 194)

y, una segunda etapa, en la que el término “rêve” es connotado negativamente; Alexis ha descubierto los escondites vacíos, y, guiado por las enseñanzas de Ouma y por el recuerdo de Laure (ninguna cree en el tesoro), comprende que el sueño del oro ha sido sólo una quimera: “Pour la première fois depuis longtemps, je pense à Laure, il me semble que je sors de mon rêve [...]” (CH,211)

Sin embargo, la visión de los pájaros, que siguen un “ordre secret” (CH, 237) constituye un anuncio y un presagio de la revelación que tendrá lugar en el sexto capítulo. El “secret” que afanosamente busca Alexis no está escondido en la tierra, sino “ailleurs”, en la constelación, y, por tanto, de dimensiones cósmicas: “Pourquoi font-ils cela? Quel *ordre secret* les guide chaque soir le long de cette voie, au-dessus du lagon?” (CH, 237-238) [la cursiva es nuestra].

4. Pseudoiteración y singulación: prueba iniciática y ritual

Ya hemos visto cómo, para llegar a la revelación, Alexis tiene que superar otra etapa de su recorrido iniciático, el descenso a los infiernos simbólico que se describe en el campo temporal **F**, en el siguiente capítulo. Desde el punto de vista de la frecuencia, esta sección presenta un movimiento sencillo, constituido por la alternancia entre el relato iterativo, y el relato de dos episodios singulares, las dos batallas, una en Ypres (CH, 251-253) y otra en Somme (CH, 260-265), es a estos dos episodios singulares a lo que responde el título del capítulo; la iteración indefinida precede y sirve de transición entre los dos episodios singulares; éstos, a su vez, marcan la finalización de una serie iterativa y el comienzo de otra.

La primera serie describe la transformación de aquellos voluntarios, que iban buscando la “mort glorieuse” (repetición, CH, 249, 253), pseudo-iteración que acentúa el carácter repetitivo de los días - todos iguales -, marcada por el relato en

pasado y las analepsis, reconstruyendo incluso el momento en el que respondieron a la llamada, y abarcando así el campo temporal anterior:

[...] nous ne savons plus rien du temps. Y a-t-il des jours, des semaines, des mois? Mais plutôt *un seul et même jour qui revient sans cesse* [...] *un seul et même jour* qui gire lentement avec le soleil pâle derrière les nuages
C'est *le même jour* où nous avons répondu à l'appel de Lord Kchener, il y a si longtemps maintenant [...]" (CH, 247) [la cursiva es nuestra]

La pseudo-iteración de esta primera serie presenta el ambiente de desolación, de destrucción y muerte, que va transformando a los soldados:

C'est la mort qui nous est devenue familière, indifférente. Peu à peu, elle a décimé les rangs de ceux que j'avais connus les premiers jours [...] Alors nous pensions à la mort, encore, mais à une mort glorieuse [...] (CH, 249)

El relato singulativo finaliza esta primera serie y da paso a la siguiente, serie de igual carácter pseudo-iterativo ("nous marchons", "Nous suivons sans cesse les mêmes chemins", "jour après jour depuis des mois", CH, 225), pseudo-iteración que tiene en cuenta el cambio de estaciones ("Maintenant que l'été est là, avec les jours si longs", CH, 258), aunque los acontecimientos, las acciones, los gestos incluso, son los mismos ("Il y a si longtemps que nous travaillons à monter ce décor que nous ne croyons plus à la réalité de la guerre", CH, 259). Es en este contexto, en este intermedio de paz, en el que volvemos a observar la presencia de las repeticiones que hacen referencia a la metáfora del "navire", a Laure, a Mananava, a los pájaros sagrados, al Boucan, y al motivo de la voz, en el tiempo fuerte de la noche:

[...] les équipes de camouflage ont mis de grandes bâches brunes, des toiles, qui imitent des prairies galeuses. Quand le vent souffle, les toiles claquent *comme les voiles d'un navire* (CH, 258) [la cursiva es nuestra]
[...] j'ai dans la poche de ma veste la dernière lettre que j'ai reçue de Laure, à Londres [...] Elle me parle de Mananava, où l'on se retrouvera un jour, quand tout cela sera fini. Y croit-elle? Mais un soir, dans la nuit [singulación], je ne peux m'empêcher de parler à Odilon de Mananava, des deux pailles-en-queue qui tournent au-dessus du ravin, au crépuscule. Est-ce qu'il m'a écouté [...] J'ai besoin de parler encore, pas pour lui, mais pour moi-même. Pour que ma voix aille au-delà de cet enfer jusqu'à l'île où Laure est dans le silence de la nuit, les yeux grands ouverts, écoutant le frémissement de la pluie, comme autrefois dans la maison du Boucan. (CH, 259)

Sin embargo, y a pesar de este paréntesis representado por la serie pseudo-iterativa, un nuevo episodio singular interrumpe la iteración, el relato de una nueva batalla, en la que pierde al compañero; tras esta singulación volvemos a observar la presencia de una nueva serie iterativa ("Maintenant, tout a changé", "Nous allons

loin”, “Avant le lever du jour”, “L’été brûle, jour après jour”, CH, 265), de nuevo puntuada por el cambio de estaciones (“Les pluies lourdes de l’hiver arrivent”, CH, 267), a la que volvemos a definir como pseudo-iteración: “Nous sommes à la dérive sur un pays inconnu, vers un temps incompréhensible. C’est *toujours le même jour, la même nuit sans fin* qui nous harcèlent.” (CH, 269) [la cursiva es nuestra]

La repetición de esta pseudo-iteración, de connotaciones negativas, no tiene la misma significación que el tiempo infinito o eterno asociado al mar o al espacio sagrado de los capítulos anteriores; ahora se trata de poner de relieve la repetición de los mismos episodios cruentos, en este descenso a los infiernos (“Nous haïssons la guerre au plus profond de nous-mêmes”, CH, 269).

Una elipsis, enfin, da paso al último episodio singular con el que finaliza el capítulo, la entrada en un pueblo fantasma y la enfermedad de Alexis, que termina esta etapa y esta prueba iniciática:

Plus tard, nous entrons dans un village. Je n’ai jamais su le nom de ce village, dans l’aube grise, les rues sont désertes, les maisons en ruine. Sous la pluie, nos bottes résonnent étrangement, comme si nous étions arrivés *au bout du monde, à la frontière même du néant* (CH, 268) [la cursiva es nuestra]

4#Repetición del itinerario y de las técnicas de la frecuencia

El campo temporal **G** (sexto capítulo) inaugura la repetición del ciclo de Alexis; dicha repetición no solo tiene repercusiones en el nivel de la intriga (la historia se repite), sino que constituye igualmente un hecho de frecuencia (repetición de los mismos acontecimientos).

Esta sección se inicia con el viaje de vuelta de Alexis, y constituye la primera serie iterativa, que resume dicho viaje (“Chaque jour, il me semble que je vois Laure davantage”, CH, 274). Esta breve serie da paso al episodio singular del encuentro con Laure y con Mam, seguido de una nueva serie iterativa (“Décembre: malgré les pluies [...]”, “Souvent”, “Le matin”, CH, 276), a la que sucede una nueva singulación (“Un après-midi, avec Laure”, CH, 277), que introduce la visión del Boucan y la escena dialogada entre Laure y Alexis.

Forest Side, espacio de reclusión, está representado de nuevo por la monotonía del trabajo que Alexis vuelve a ocupar (“D’abord il y a eu cette place dans les bureaux de W.W. West, cette place que j’avais occupée”, CH, 280), representada por la iteración que connota de nuevo la monotonía, interrumpida momentáneamente por un relato singulativo, recordado por Alexis:

Pourtant, un jour, en 1913, me racontait Laure, du temps que j'étais à Rodrigues, le peuple affamé, réduit à la misère par les cyclones, s'était massé devant la gare: une foule d'Indiens, de Noirs, venus des plantations [...] (CH, 280)

Este episodio singular es sin embargo la repetición de los motines protagonizados por los trabajadores de la caña de azúcar, que se revuelven contra sus explotadores, episodios que tienen lugar en el primer y en el último capítulos. El narrador insiste en poner de relieve, pues, la injusta situación a la que se ven sometidos los inmigrantes, obligados a realizar trabajos inhumanos para salir de su pobreza; pone de manifiesto su ideología, y su oposición repetida a los familiares que representan esta opresión (Ludovic y Ferdinand). Alexis, desde el principio, se pone de parte de los explotados, ya que también él ha sufrido en sus propias carnes la injusticia de verse expulsados de su Edén de infancia: “Dans les bureaux règne mon cousin Ferdinand [...] Il affecte de ne pas me connaître, de me traiter comme son serviteur. La colère monte en moi [...]” (CH, 281).

La historia se repite, y también los episodios, comenzando una nueva serie iterativa, iteración que vuelve a describir gestos rituales de Alexis:

Comme autrefois, chaque instant libre, je le consacre à marcher sur les quais du port [...] le soir, j'ouvre la vieille cantine [...] et je regarde les papiers du trésor, les plans [...] Chaque jour grandit en moi le désir de retourner à Rodrigues, de retrouver le silence et la paix de cette vallée, le ciel, les nuages, la mer qui n'appartiennent à personne. Je veux fuir les gens du «grand monde», la méchanceté, l'hypocrisie [...] Je pense sans cesse à Ouma [...] (CH, 281)

Esta serie finaliza con la escena dialogada, relato singular, entre Laure y Alexis (CH, 282-283), en la que Laure le recrimina sus planes de volver a emprender un viaje, y que termina con la repetición de motivos: la analogía “maison”-“bateau”, la rememoración del tiempo de infancia, del Boucan y sus motivos asociados (“rappels”):

La *maison* de Forest Side est devant nous, sombre, *pareille à un bateau échoué* en haut de ces collines, à la suite d'un déluge. (CH, 282)

Alors, peu à peu nous rêvons tout haut, comme autrefois dans le grenier du *Bucan* [...] j'ai trouvé le récit de François Leguat, et je lis les passages où il est question de la flore, du climat, de la beauté de Rodrigues [...] Mam sort [...] et son visage [...] me semble aussi jeune, aussi beau qu'au *temps du Bucan*, lorsqu'elle nous expliquait les leçons de grammaire ou qu'elle nous lisait des passages de l'histoire sainte [...] Cette nuit-là, vraiment, la vieille *maison* en ruine de Forest Side *est un bateau* qui traverse la mer, qui va en tanguant en en craquant, dans le bruit doux de la pluie, vers l'île nouvelle. (CH, 283) [la cursiva es nuestra]

Una nueva serie iterativa se inaugura con la repetición del viaje en el *Zeta* rumbo a Rodrigues, iteración indefinida que comienza igualmente con una elipsis (“En retrouvant le *Zeta*”, “Je suis à ma place de toujours”, CH, 284), repetición del itinerario y de los motivos a él asociados:

Il me semble que le *Zeta* monte vers l’horizon, jusqu’à la naissance du *ciel* (CH, 284)
[...] tout le reste n’a été qu’un *rêve*. *Rêve* de l’or du Corsaire inconnu, dans le ravin de l’Anse aux Anglais, *rêve* de l’amour d’Ouma, son corps couleur de lave, l’eau des lagons, les oiseaux de mer. *Rêve* de la guerre [...] (CH, 284) [la cursiva es nuestra]

Serie interrumpida por el relato singular de la muerte del timonel, y serie que finaliza también con el relato singular de la tempestad y la llegada a Rodrigues, episodio en el que volvemos a encontrar la presencia de repeticiones (“*rêve*”, “*rappel*” que hace referencia al descenso simbólico a los infiernos, o el movimiento ascendente del barco):

C’est comme cela que *j’ai rêvé* d’arriver, depuis si longtemps, quand j’étais dans *l’enfer* de la guerre [...] C’est mon *rêve* que je vis, tandis que le *Zeta s’élève* comme une nacelle sur la sphère de la mer sombre, parmi les éclats de l’écume, vers les montagnes transparentes de l’île. (CH, 287) [la cursiva es nuestra]

La siguiente serie iterativa se inaugura de nuevo con una elipsis (“À l’aube, j’arrive dans mon domaine”, CH, 288), y relata la repetición de la segunda etapa del itinerario: Rodrigues, caracterizada de nuevo por el ritmo alterno iteración/singulación; las series iterativas vuelven a tomar la forma de ritual: “Tous les jours, je reste immobile” (CH, 289), “Le soir, le matin [...] Les nuits [...] les nuits [...]” (CH, 290), y volvemos a asistir a la repetición del paso de las estaciones “L’été, l’hiver, puis encore la saison des pluies” (CH, 294), en este terreno sagrado, “toile d’araignée”:

Tout ce temps dans l’Anse aux Anglais, je *l’ai rêvé*, sans repères, sans comprendre [...] Peu à peu, j’ai repris ma recherche [...] C’est sur cette toile d’araignée que je vis, que je me déplace.
Jamais je ne me suis senti si proche du *secret*. (CH, 294) [la cursiva es nuestra]

Ritual que da paso a las singulaciones: descubre los restos del campamento “manaf”, el hallazgo de la piedra marcada por el Corsario, la identificación con éste, y la revelación en el interior de lo que hemos convenido en llamar “escena monologada” y que tiene dos etapas, la primera se refiere al microcosmos, por así decirlo: el valle es una *tumba* que ha sido *profanada*:

[...] il me semble qu'il n'y a plus rien qui me sépare de cet inconnu [...] Comment ai-je osé vivre sans prendre garde à ce qui m'entourait, ne cherchant ici que l'or, pour m'enfuir quand je l'aurais trouvé? [...] tout cela était une profanation [...] Cette vallée tout entière est comme un tombeau. Elle est mystérieuse, farouche, elle est un lieu d'exil. (CH, 296)

Y, de nuevo, tienen lugar las repeticiones (“rappels”), la rememoración del tiempo del Boucan que le permite este volver hacia atrás y recuperar los gestos, las voces y la música, en definitiva, el tiempo de origen :

Je pense au temps où je découvrais le monde, peu à peu, autour de l'Enfoncement du Bocuan. Je pense au temps où je courais dans l'herbe, à la poursuite de ces oiseaux qui tournent éternellement au-dessus de Mananava. J'ai recommencé à me parler, comme autrefois. Je chante les paroles de la rivière Taniers, le refrain que nous chantions avec le vieux Cook, en nous balançant lentement:

*Mi mo zenfant,
faut travaïpou gagne so pain...*

Cette voix est à nouveau en moi [...] N'était-ce pas ainsi, autrefois, près de la Tourelle du Tamarin, quand je regardais les vallons se noyer d'ombre, que je guettais le filet de fumée du côté du Boucan? (CH, 296-297)

La segunda etapa de la revelación (siempre en el interior de la escena monologada) está representada por la dimensión cósmica, la visión del macrocosmos, originada por la contemplación del cielo nocturno:

Enfin, j'ai retrouvé la liberté des nuits, quand [...] je communiquais avec le centre du ciel [...] Je reconnais une à une les formes de mon enfance, l'Hydre, le Lion, le Grand Chien [...] et toujours le navire Argo, voguant dans l'espace, sa poupe tournée vers l'ouest, relevée par la vague invisible de la nuit. (CH, 297)

La contemplación de la constelación y la vuelta al tiempo de origen (“J'ai franchi le temps, dans un vertige, en regardant le ciel étoilé”, CH, 297) originan esta verdadera “révélation du ciel” (CH, 299): “La configuration de l'Anse aux Anglais est celle de l'univers”, “dans le firmament, où nulle erreur n'est possible, est inscrit depuis toujours le *secret* que je cherchais” (CH, 298) [la cursiva es nuestra].

Una vez que el “secret” ha sido desvelado por medio de la figura cabalística que ha permitido asociar microcosmos y macrocosmos, asistimos a la metamorfosis de Alexis, por medio de una iteración que se inaugura con una analepsis iterativa:

Depuis que j'ai compris le secret du plan du Corsaire inconnu, je ne ressens en moi plus aucune hâte. Pour la première fois depuis que je suis revenu de la guerre, il me

semble que la quête n'a plus le même sens. Autrefois, je ne savais pas ce que je cherchais, *qui* je cherchais. J'étais pris dans un leurre. Aujourd'hui, je suis libéré d'un poids, je peux vivre libre, respirer. À nouveau, comme avec Ouma, je peux marcher, nager [...] (CH, 299)

La nueva serie iterativa (“presque chaque jour je vais à la digue dans l'espoir de voir le *Zeta*”, CH, 300) se ve interrumpida por la singulación: la carta de Laure y el nuevo ciclón que destruye el barco de sus sueños - de ahí el considerar la repetición del motivo del naufragio que hemos ido señalando como insinuaciones que tienen su significación ahora, creando una especie de premonición al naufragio del *Zeta*- , y su microcosmos, la devastación del terreno sagrado, de la figura cabalística en el Anse aux Anglais (“La vallée de l'Anse aux Anglais a fermé son secret, elle a fermé ses portes, qui s'étaient un instant ouvertes pour moi seul”, CH, 303).

En el último capítulo se vuelve a repetir el ciclo de Alexis: Forest Side, Mananava (que ahora sustituye a Rodrigues) y vuelta al lugar de origen, el Boucan; dicha repetición, y como decíamos para la sección precedente, constituye también un hecho de frecuencia. Se trata de un capítulo dominado por la singulación y la repetición, como veremos, pero en el que tiene su papel importante la iteración.

Se vuelve a iniciar el ciclo con el relato iterativo, iteración que continúa siendo indeterminada, indefinida: “Depuis mon retour”, “Mam ne parle plus”, “Laure [...] reste auprès d'elle jour et nuit”, “Alors je marche” (CH, 307), a la que hay que añadir la repetición de la analogía “maison”- “bateau”: “La vieille *maison* - la baraque, dit Laure - est comme un *navire* qui fait eau de partout” (CH, 307) [la cursiva es nuestra].

A esta breve serie (sumario), le sucede el relato singular de la entrevista con Ferdinand, en la que el narrador pone de relieve la ironía con la que le recibe, y cómo se ha convertido en “sirdar” (CH, 307). De nuevo comienza una serie iterativa que vuelve a insistir en la monotonía de un trabajo que Alexis odia: “chaque matin je parcours à cheval les plantations” (CH, 307), “L'après-midi, je suis dans le tintamarre de la sucrerie” (CH, 308), “Le matin, dans les champs immenses” (CH, 308), pseudo-iteración que se ve interrumpida momentáneamente por la visión de Ouma: “Aujourd'hui, j'ai vu Ouma”, singulación insertada en medio de una iteración: “La coupe a commencé”, “Les hommes et les femmes sont venus de tous les points de la côte” (CH, 308), y asistimos a la visión, como siempre fugaz, como una aparición, de Ouma:

Sur le chemin de la sucrerie, une femme en *gunny* est à l'écart. Elle se tourne à demi vers moi, elle me regarde. Malgré son visage caché par le grand voile blanc, je la reconnais. Mais déjà elle a disparu [...] (CH, 309)

La serie pseudo-iterativa continúa (“Chaque jour, je cherche Ouma”, CH, 309); enseguida observamos la presencia de un pasaje que introduce la singulación, pasaje que podemos considerar como un anuncio a lo que se va a producir más tarde: “C’est ainsi que je prends la décision de tout abandonner, de tout jeter hors de moi” (CH, 309); una elipsis, por fin, da paso al relato singular del episodio en el que Alexis trabaja con los inmigrantes y su posterior despido: “Presque sans m’en rendre compte, j’ai traversé la plantation [...]” (CH, 310).

El episodio del motín, que en apariencia se presenta como un episodio singular, hay que considerarlo, sin embargo, como la repetición de los otros dos episodios parecidos, y localizados, uno en el primer capítulo, el otro en el sexto (relatado por Laure, CH, 280); en el interior de esta repetición, Alexis incluso rememora el primer motín: “Je me souviens du jour où, avec Ferdinand [...]” (CH, 312); este episodio tiene como consecuencia el encuentro con Ouma.

El episodio singular de la visión del Boucan está representado fundamentalmente por la escena monologada de Alexis: “J’ai mal au fond de moi” “Est-ce bien ici que nous vivions? N’est-ce pas dans un autre monde?” (CH, 315), “C’est sa voix que je veux entendre ici”, “ici, c’était vraiment notre domaine, à Laure et à moi” “à présent, c’est simplement un ravin” “L’arbre, notre arbre, où est-il?” (CH, 316) “Mais lui est resté l’arbre du bien et du mal qui sait tout, qui voit tout” (CH, 317). Esta singulación está marcada por la repetición del relato que hace a Mam, relato que no se puede fijar muy bien en el tiempo, ya que, si bien el tiempo pasado hace referencia a retrocesos (analepsis), el relato de lo que ahora ve debe ser más tarde (prolepsis), y, de hecho, este relato, como se verá más adelante, tiene lugar cuando Mam está moribunda, y Alexis quiere transmitirle su fuerza, su energía. Aunque es un fenómeno de orden, al evocarlo aquí, hemos de considerar esta repetición como una acronía, que sale del tiempo cronológico, repetición que vuelve a aparecer una vez que el narrador ha relatado la muerte de Mam, en relato iterativo esta vez; es por medio de esta repetición anacrónica como el narrador consigue instalarse en el tiempo de origen y transmitírselo a Mam, mediante la recitación ritual, a la que contribuye la repetición del verbo “parler” o de los motivos asociados a la recitación de Mam, a su “voix chantante”, o la de su padre; Alexis reconstruye, por la rememoración, las escenas de infancia:

Quand *j'ai parlé* de cela à Mam, son regard a brillé [...] Je tenais sa main serrée très fort dans la mienne, pour essayer de lui donner ma vie, ma force. *À lui parlais* de tout cela comme si notre maison existait encore. *À lui ai parlé* comme si rien ne devait finir, jamais, et que les années perdues allaient renaître, dans la touffeur du jardin au mois de décembre, quand nous écoutions, Laure et moi, sa *voix chantante* nous lire l'histoire sainte. (CH, 316).

Je n'ai rien raconté de tout cela à Mam. Cela n'avait plus d'importance. *À lui ai parlé* de tout ce qui était autrefois, qui était plus réel, plus vrai, que cette terre ruinée. *À lui ai parlé* de ce qu'elle aimait le plus, le jardin plein d'hibiscus [...] *À lui ai parlé* du grand bassin ovale [...] *À lui ai parlé* aussi de ce que j'aimais, que je n'oublierai jamais, *sa voix* quand elle nous *lisait* une poésie, ou quand elle *récitait* les prières de la nuit. L'allée où nous marchions gravement tous ensemble pour regarder les étoiles, en écoutant les *explications* de notre père. (CH, 316-317).

Combien de temps est passé depuis que Mam est morte? [...] Durant des jours et des nuits nous l'avons veillée [...] Chaque jour, *je lui raconte* la même histoire, celle du Boucan, où tout est éternellement jeune et beau, où brille le toit couleur d'azur. C'est un pays qui n'existe pas, il n'y a que pour nous trois qu'il existe. Et je crois qu'à force d'en *parler*, un peu de cette immortalité est en nous, nous unit contre la mort si proche. (CH, 318) [la cursiva es nuestra]

En esta obstinación de Alexis por recuperar el pasado, tiene un papel de primer orden la visión del árbol sagrado, en medio del panorama desolador que el protagonista contempla, es el único que ha resistido al paso inexorable del tiempo, de ahí su asociación con un tiempo eterno, un tiempo que sale del tiempo cronológico, un tiempo de origen; función sagrada del árbol protector que llevará a Alexis a una nueva revelación (“Tout ce que j'ai fait [...] c'était pour venir ici, à l'entrée de Mananava”):

Il me semble que si je parviens à le retrouver, quelque chose du temps passé serait sauvé (CH, 317)

[...] c'est son odeur que je reconnais [...] Il n'a pas cédé, il n'a pas été détruit. Tout le temps que j'ai été au loin, loin de l'abri de ses feuilles, loin de ses branches, cela n'a été pour lui qu'un instant [...] lui est resté l'arbre du bien et du mal qui sait tout, qui voit tout. (CH, 317)

Le temps a cessé de courir [...] rien n'est désespérant puisque j'ai retrouvé l'arbre chalta. Sous lui je peux dormir. La nuit vient au-dehors, elle efface les montagnes. Tout ce que j'ai fait, tout ce que j'ai cherché, c'était pour venir ici, à l'entrée de Mananava. (CH, 318)

La muerte de Mam, relatada en pasado, y caracterizada por la pérdida de la noción del tiempo de Alexis, expresión que se repite dos veces, hace salir a Alexis de su sueño:

Combien de temps est passé depuis que Mam est morte? C'était hier, ou avant-hier, je ne sais plus. (CH, 318)

Combien de temps, depuis que Mam n'est plus là? Je ne peux pas y croire. Tout est fini, il n'y aura plus jamais sa voix parlant dans la pénombre de la varangue, plus jamais son parfum, son regard. Quand mon père est mort, il me semble que j'ai commencé à descendre en arrière, vers un oubli que je ne peux accepter, qui

m'éloigne pour toujours de ce qui était ma force, ma jeunesse. Les trésors sont inaccessibles, impossibles. Ils sont l'«or du sot» que m'apportaient les Noirs chercheurs d'or à mon arrivée à Port Mathurin. (CH, 319)

En efecto, a partir de aquí, y tras la pérdida de Mam y de Laure, Alexis elige definitivamente la marginalidad: su unión con una “manaf”, en Mananava, espacio misterioso en el que solo van a refugiarse los “marrons”, espacio sagrado también, con la presencia de la pareja de “pailles-en-queue”, unido a la visión de Ouma, siempre como una aparición:

Alors je vois Ouma venir vers moi, sortie de la forêt. Au même moment, je vois apparaître les deux oiseaux blancs. Très haut dans le ciel sans couleur, ils planent dans le vent, ils tournent autour de Mananava. [...] Grâce à eux le monde s'est arrêté, le cours des astres s'est suspendu. Seuls leurs corps sont en mouvement dans le vent...

Ouma est près de moi [...] Je dis, très bas: «Regarde! Ce sont eux que je voyais autrefois, ce sont eux!...» (CH, 323-324)

Se inaugura una nueva serie pseudo-iterativa, que reproduce, como un ritual, en este nuevo espacio paradisiaco, las acciones, los gestos de los protagonistas: “Nous avons rêvé des jours de bonheur, à Mananava” (CH, 324), “À l'aube” (CH, 324), “Plusieurs fois” (CH, 325), “Quelquefois” (CH, 325), “Chaque soir” (CH, 327), serie marcada también por el paso de las estaciones: “Les saisons sont passées, un hiver, un été” (CH, 327), serie interrumpida por un episodio singular: la lluvia de estrellas y su consiguiente presagio de desgracias (“à l'abri des signes de la destinée”, CH, 327), seguida de la huida de Ouma. Alexis no consigue entrar en el mundo de Ouma, y permanecerá solitario y marginal, una vez perdidos, a lo largo de su trayectoria, sus seres queridos.

A este episodio singular suceden ahora dos series iterativas (“Chaque jour je l'attends”, CH, 327, y “Les soldats anglais ont encerclé le camp des réfugiés” “Depuis plusieurs jours”, CH, 328) de la búsqueda de Ouma. Tras el episodio singular de la contemplación de la completa destrucción del Boucan por Ferdinand y sus hombres, y pérdida toda esperanza de recuperar a Ouma, Alexis se dirige de nuevo a Mananava (“C'est vers Mananava que je retourne encore”, CH, 331). A partir de aquí, lo más notorio son las singulaciones, como el ritual iniciático de incineración, rito purificador que prefigura la muerte, y significa el acceso a un “au-delà”, a un modo superior de sabiduría y conocimiento. Así, Alexis, solitario y desprovisto de todo, consigue recuperar la infancia, lo que se demuestra mediante las repeticiones de los mismos motivos: las historias sobre Sacalavou, la leyenda de

Nada, y el mito en intertexto; Alexis logra así convertir la infancia recordada en un tiempo mítico:

Mananava est un lieu de mort [...] C'est le domaine de Sacalavou et des noirs marrons, qui ne sont plus que des fantômes (CH, 331)

Je pense à Mam [...] Avec elle je voudrais parler à voix basse de ces choses qui ne finissent pas, notre maison au toit d'azur, fragile, transparente comme un mirage, et le jardin plein d'oiseaux où vient la nuit, le ravin, et même l'arbre du bien et du mal qui est aux portes de Mananava. (CH, 333)

Me voici de nouveau à l'endroit même où j'ai vu venir le grand ouragan, l'année de mes huit ans [...] Je voudrais parler à Laure de Nada the Lily, que j'ai trouvée au lieu du trésor, et qui est retournée dans son île [Ouma] (CH, 333)

J'irai sur le port pour choisir mon navire. Voici le mien [...] Son nom est *Argo* [...] il vogue sous les étoiles, selon sa destinée dans le ciel [...] Le timonier chante pour lui seul [...] Ouma est avec moi [...] nous irons jusqu'à Saint Brandon, là où le capitaine Bradmer et son timonier ont trouvé leur refuge? De l'autre côté du monde, dans un lieu où l'on ne craint plus les signes du ciel, ni la guerre des hommes.

Il fait nuit à présent, j'entends jusqu'au fond de moi le bruit vivant de la mer qui arrive. (CH, 333)

Nótese la repetición del comienzo de la novela en la última frase de la cita precedente, el comienzo *in ultimas res*, junto a la repetición del espacio-tiempo (“à l'endroit même”, “l'année de mes huit ans”), vuelta al punto de partida en el que va a tener lugar un nuevo nacimiento, para emprender un nuevo ciclo, esta vez por la muerte simbólica de Alexis (“j'efface mes traces”, CH, 331, “les papiers du trésor [...]”, les cartes, les croquis, les cahiers [...] je les ai brûlés sur la plage”, CH, 332), por la referencia a las personas desaparecidas, a Argo y “sa destinée dans le ciel”, y, enfin, por la penetración en un “lieu de mort” (CH, 331).

Según B. Thibault, este ciclo iniciático anunciado corresponde al proyecto de Alexis de volver una tercera vez a Rodrigues, un ciclo que vuelve a comenzar - o que se prolonga - en *La Quarantaine*:

Nous sommes parvenus à l'orée d'un nouveau cycle initiatique. *Le Chercheur d'or* annonce ce nouveau cycle, mais il n'y pénètre pas [...] La conclusion du *Chercheur d'or* débouche par conséquent sur la solitude et sur l'incertitude du héros. Livré à lui-même, désemparé, Alexis projette de retourner une troisième fois sur Rodrigues pour y attendre Ouma [...] *La Quarantaine* reprend la situation dramatique à laquelle aboutit *Le Chercheur d'or*. (2000:853)

Desde la perspectiva de la categoría temporal de la frecuencia, la sucesión de la pseudo-iteración (o iteración indefinida) y la singulación, observada en general, traduce la repetición de ciclos. La iteración no tiene, ya lo hemos visto, la función de presentar una síntesis de acontecimientos iguales, como cabría esperar, sino, al

contrario, con este carácter cíclico, marca un ritual, y, en definitiva, el “*passage classique du rite au mythe explicatif ou illustratif*” (G. Genette, 1972:156).

Los episodios singulares marcan un cambio significativo y, los más importantes, son los que dan el título a los capítulos; podemos representarlo en el siguiente esquema:

CAMPO TEMPORAL	EPISODIO SINGULAR	TÍTULO (anotaciones espacio-temporales)
B	ciclón	<i>Enfoncement du Bucan, 9</i>
C	la muerte del padre - embarque en el Zeta	<i>Forest 8le</i>
D	viaje (“journal de bord”)	<i>Ūrs Rodrigues, 0</i>
E	trazado de la figura cabalística	<i>Rodrigues, Anse aux Anglais, 9</i>
F	las dos batallas	<i>Ypres, hiver 9 Smme, automne 0</i>
G	revelación	<i>Ūrs Rodrigues, été 0 9</i>
A	vuelta al lugar de origen	<i>Mananava, 9</i>

El cuadro solo muestra los episodios singulares reveladores del recorrido iniciático de Alexis. Junto a estos episodios cruciales, hemos observado otros episodios singulares que desencadenan cambios importantes en la vida de Alexis, como las sucesivas catástrofes (naturales o no) que indican el fin de un ciclo y el comienzo de otro (la muerte de los seres queridos, la desaparición de Ouma, el ciclón que hace naufragar al Zeta y devasta el terreno sagrado).

Las repeticiones de episodios, en analepsis (“rappels”) o de motivos o expresiones, crean una figura hiperbólica que redundante en presentar el Boucan como el tiempo de origen por excelencia, tiempo inmóvil, tiempo infinito. Junto a la iteración, las repeticiones contribuyen a crear un ritual y su consiguiente paso del rito al mito. La repetición se convierte en una figura, primero por la repetición de “fórmulas” temporales, que representan un tiempo cíclico en perfecta simetría con el movimiento cíclico del relato, en forma de espiral, puntuado por las frecuentes alusiones al paso del día o al paso de las estaciones, al movimiento cíclico de los

astros, tiempo cíclico que nos lleva a considerar simbólicamente la figura del reloj de arena (“sablier”):

La signification première du sablier [...] [est] celle de l’instabilité et du passage inexorable du temps [...] fait donc partie des attributs principaux du dieu du Temps, Chronos [...] on l’associe également à l’image d’un monde soumis aux lois d’un temps cyclique, c’est-à-dire à «l’éternel retour» des mêmes situations cosmiques [...] En Orient, la principale image de sablier est celle du dieu Shiva qui le tient comme un tambour. Les deux réservoirs en sont figurés par des *triangles opposés* [...] (*Encyclopédie des symboles*, 1996:596-597) [la cursiva es nuestra].

Hemos de recordar, a este respecto, cómo la figura cabalística que crea Alexis toma la forma de “triangle renversé” (CH, 191), o “cette grande étoile de David dont les deux triangles inversés des organes” (CH, 226). Asimismo, Chronos es también representado con la hoz: la “faux” o la “faucille”:

Chronos, en tant que symbole personnifié du temps, est fréquemment confondu avec le dieu Cronos (en latin Saturne); c’est pourquoi ce dernier est souvent représenté avec des symboles de l’écoulement du temps, le sablier et la faux, qui devraient en réalité être associés à Chronos. Le dieu Cronos, qui dévorait ses enfants, est devenu de ce fait le symbole du temps créateur et destructeur [...] Il est souvent dessiné avec des ailes évoquant le caractère éphémère du temps, tandis que la faucille de Cronos rappelle à l’homme que nul ne peut lui échapper [...] (*Ibid.*: 139).

y cuya representación, en el *Chercheur d’or*, corresponde a los trabajadores de los campos de caña de azúcar, que también cíclicamente, vuelven a ellos a trabajar.

Continuando en la línea del tiempo cíclico, figura del “eterno retorno”, representada por las repeticiones de las “fórmulas temporales” que se refieren al paso de las estaciones, hemos de aludir a la astrología que, siguiendo la citada *Encyclopédie des symboles*, es una teoría basada en las correspondencias entre el macrocosmos y el microcosmos del mundo humano, y así explica las influencias ejercidas en el hombre por el movimiento de los astros y el calendario consecuente; esto arroja luces para interpretar la simetría establecida entre el microcosmos creado en el Anse aux Anglais por Alexis, y el macrocosmos del universo:

Les hommes distinguèrent très tôt les planètes des étoiles fixes tournant autour du pôle céleste et, comme ils comptaient parmi ces planètes le Soleil et la Lune, ils obtinrent le *nombre magique de sept* (Mercure, Vénus, Mars, Jupiter et Saturne). (*Ibid.*: 54) [la cursiva es nuestra].

No hemos de olvidar que *Le Chercheur d’or* se compone de siete capítulos, y que podría responder a este número mágico de los planetas; por otra parte, las

repeticiones y recurrencias de los motivos asociados con la constelación y las estrellas están omnipresentes en la obra.

El resto de las repeticiones señaladas, como la casa, el referente mítico, así como las referencias bíblicas, podemos también explicarlas según la astrología; así, las antiguas civilizaciones de Méjico -y la influencia ejercida por éstas sobre Le Clézio es harta conocida, a partir de su obra titulada *HF* (1971) -,

utilisaient des signes (le plus souvent des figures animales) pour caractériser la nature des personnes nées le même jour; mais il s'agissait ici d'une série de vingt signes quotidiens qui se répétaient par cycles - [...] le vent, la maison [...] la mort [...] l'eau [...] le séisme, le silex, la pluie et la fleur. Quatre de ces signes (la maison, le lapin, le tube et le silex) pouvaient aussi symboliser une année. - Le désir de percer le mystère des lois cosmiques et d'harmoniser la vie sur la terre avec les structures du ciel, a conduit presque toutes les civilisations à construire des représentations des cieus qui leur paraissaient assez signifiantes pour qu'elles puissent représenter les arrêts du destin (*Encyclopédie des symboles*: 54).

Del repertorio de signos detallado sólo hemos destacado los que se repiten en *Le Chercheur d'or*: el viento, la casa, el agua, la lluvia, la muerte, que van marcando el paso del tiempo, y que inciden en figurar el orden cronológico del macrocosmos en el interior del microcosmos de la obra.

Por otro lado, la astrología ha distinguido una serie de eras, de las que solo vamos a retener la era “Bélier”, dominada por el judaísmo y el “mythe de la toison d'or” (*Ibid.*: 55), seguida de “Poissons”, que marca la aparición del cristianismo, y es aquí donde podemos encontrar la explicación a dichas repeticiones del referente mítico y las alusiones a la Escritura Santa, así como el Edén paradisíaco, con el árbol “chalta, l'arbre du bien et du mal”.

Podemos concluir diciendo que las categorías temporales analizadas tienen como función poner de relieve una temática del tiempo; se trata de una novela en la que el tema del tiempo, y a través de las técnicas temporales y de los motivos recurrentes señalados, el narrador rompe con las barreras del tiempo lineal y cronológico y establece la figura de un no-tiempo, mediante la representación de un tiempo cíclico, del eterno retorno.

Así, el orden observado en las macroestructuras responde al tiempo “real” del itinerario exterior del héroe (el tiempo de la realidad, el recorrido autobiográfico, el “journal de bord” de Alexis), mientras que el desorden desvelado por el análisis de las distintas categorías temporales muestra un tiempo simbólico, el de la

interiorización de Alexis, un tiempo cíclico que tiende a la destrucción del tiempo lineal (y, por tanto, de este tiempo “real”, del que huye el narrador), para crear un tiempo figurado simbólicamente, un no-tiempo, una *ucronía*, como hemos convenido en llamarla, siguiendo a M. Picard, el tiempo del mito; el narrador ha conseguido crear su propio mito personal, el del tiempo y espacio de origen: el Boucan de su infancia.

5. LAS ANACRONÍAS EN *La Quarantaine*: establecimiento de campos temporales

LA QUARANTAINE [...] est l'ouvrage majeur de la production récente de J.M.G. Le Clézio [...] reprend la problématique soulevée par l'écrivain dans *Le Chercheur d'or* [...] les deux romans relatent deux voyages dans l'océan Indien au début de ce siècle¹ et forment ainsi, à dix ans d'intervalle, les deux volets d'un véritable cycle mauricien [...] *La Quarantaine* reprend la situation dramatique à laquelle aboutit *Le Chercheur d'or* (B. Thibault).

En este díptico consagrado al ciclo del retorno a los orígenes, Le Clézio, diez años más tarde, vuelve sobre los escenarios de sus orígenes familiares para revelarnos “otra versión” de los hechos, para narrar otra ficción sobre sus orígenes, no ya centrada en la leyenda del oro, sino en la búsqueda de su propia identidad por y a través de la Alteridad. El mito no se construirá ahora sobre el *Argo* de Jason, sino sobre *Le Bateau ivre* de Rimbaud. No se trata aquí de la repetición cíclica del viaje e itinerario del héroe, sino de la multiplicación del viaje a través de diversas historias cuyos personajes realizan el mismo viaje hacia la isla Mauricio, y cuyos destinos confluyen en el mismo espacio, dibujándose así una figura hiperbólica del viaje.

Unida a la búsqueda de identidad, también el héroe intenta reactualizar un tiempo de origen, un tiempo primitivo y mítico, vehiculado por el viaje. Volvemos a observar, como mostraremos a lo largo del análisis, que la técnica temporal es el hilo conductor de un verdadero viaje en el tiempo para alcanzar este tiempo mítico y sagrado.

Si el análisis temporal de *Le Chercheur d'or* ha sido, al menos en sus grandes articulaciones narrativas, fácil de abordar, por la rigurosa cronología establecida por el narrador, Alexis, y debido también a que su voz y focalización están prácticamente omnipresentes en toda la obra, no sucede lo mismo en *La Quarantaine*, en donde encontramos una situación narrativa diferente y mucho más compleja.

¹Con respecto a la cronología señalada por B. Thibault, solo queremos precisar que Alexis realiza su viaje a la isla Rodrigues, efectivamente, a principios del siglo XX (en 1910); sin embargo, el viaje hacia Mauricio del protagonista de *La Quarantaine* tiene lugar en 1891, y es, por lo tanto, anterior en el tiempo. En este sentido, funciona como una analepsis con respecto a la novela anterior, figura del avance por retrocesos cíclicos de la escritura de Le Clézio.

El propio título se muestra complejo al análisis: designa un período de tiempo impuesto a los viajeros, un período de aislamiento forzoso; estamos de acuerdo con M.L. Cândia Martins, que señala:

La Quarantaine renvoie à la fixation d'un séjour imposé [...] les titres ouvrent plutôt à l'attente de quelque immobilité, c'est tout de même au voyage que l'on a affaire ici, mais au voyage se disant au travers des jeux créés par la magie de la fiction. (2000:161)

Sin embargo, designa igualmente un lugar (el reservado a los viajeros durante este período de cuarentena), y un espacio de origen (“les ruines de la Quarantaine”, Q, 440; “c'est ici que j'appartiens [...] à cette Quarantaine, comme au lieu de ma naissance”, Q, 440-441).

En el interior de la obra, los títulos no contienen anotaciones espacio-temporales, a diferencia de *Le Chercheur d'or* (excepto el tercer capítulo, que contiene el propio título, *La quarantaine*), y hemos de adentrarnos, pues, en la novela y realizar una lectura atenta para lograr establecer una cronología que abarque las grandes articulaciones narrativas y que explique la complejidad de la obra. Ésta se deriva, no de la cronología en sí, sino de las historias que el narrador homodiegético (Léon) va insertando desde su narración ulterior. De esta narración ulterior se desprenden una serie de relatos, generalmente en pasado, a ella subordinados -“hypo-récits” (M. Bal, 1984:118), o “métarécits” (G. Genette, 1972:239); se trata de incursiones en el pasado que hemos de considerar como gigantescas analepsis que interrumpen continuamente la linealidad cronológica del relato, a la vez que construyen a los personajes, Léon, Rimbaud, los desaparecidos, cuyos relatos de viajes permanecerán como leyendas.

Si intentamos establecer campos temporales atendiendo a la macroestructura de *La Quarantaine* y a las anacronías, de las que nos vamos a ocupar en este capítulo, obtenemos el siguiente esquema que, de forma aproximada, intenta describir el sistema de “emboîtement” de relatos de viajes - “plusieurs voyages s'emboîtent dans celui du narrateur englobant tout l'énoncé narratif”, observa también M. L. Cândia Martins (2000:164):-

tipo de anacronías	campos temporales: delimitación	narración	capítulos
A (anacronías internas homodieg.)	junio-agosto, 1980	narración ulterior, homodiegética	1 y 4
A1 (anacronías internas heterodiegé.)	de 1872 a 1891	Narración heterodiegética de la historia de sus abuelos	capítulos 1, 2 y 4
	de 1872 a 1891	N. heterodiegética de la historia de Rimbaud, cuyo destino corre paralelo con el de León.	
	de 1891 a 1980	N. heterodiegética de Anna; continuación y conclusión de la ascendencia de León.	capítulo 4
A2 (anacronías internas homodiegé.)	del 27 de mayo al 7 de julio de 1891	Narración homodiegética de León, “le Disparu”	capítulo 3
B (anacronías externas)	campo temporal anterior a 1872	narración heterodiegética	capítulo 1
C (anacronías externas)	1857 (historia de los antepasados de Suryavati)	narración heterodiegética	capítulo 3

El primer campo temporal establecido y denominado **A** está bien definido cronológicamente por el narrador, y abarca los capítulos 1 (*Le voyageur sans fin*) y el 4 (*Anna*); ambos constituyen un “journal” integrado en la misma novela, el diario del viaje del narrador homodiegético, cuyo punto de partida es París (primer capítulo), describe luego su estancia en Mauricio, su encuentro con Anna y su vuelta a Marsella (cuarto capítulo); en este “journal”, el narrador (Léon) explica el motivo de su búsqueda, que no es más que la recuperación de un pasado, y, a través de ello, la búsqueda de su propia identidad, por medio de la identificación con el legendario

antepasado, Léon, “le Disparu”, y de éste con Rimbaud. Estos dos capítulos sirven de marco para la verdadera narración, contenida en el capítulo tercero.

A este primer campo temporal se subordinan los contenidos en el campo temporal **A1**, cuya cronología coincide: se trata de las historias que se refieren a sus abuelos Jacques y Léon, y cuyos destinos corren paralelos al de Rimbaud -o así lo quiere el narrador-. Estas historias, heterodieéticas (el narrador está ausente) se desarrollan a lo largo de tres capítulos (1, 2 y 4); el tercer capítulo (*La quarantaine*) es homodieético y las anacronías son también internas homodieéticas: es la voz y la focalización del abuelo, Léon, “le Disparu”, procedimiento que contribuye a la plena identificación de ambos Léon, objeto de la búsqueda del narrador (en este sentido equiparable a la identificación de Alexis con el Corsario), como lo deja dicho desde el principio: “Ainsi je suis devenu Léon Archambau, le Disparu” (Q, 24). En el cuarto capítulo, el encuentro con Anna, la última descendiente de los Archambau, contribuye a la conclusión de la historia de Léon, el desaparecido (y por ello incluida en este campo temporal), a la vez que conocemos la historia de Anna, narrada también en analepsis.

Hasta aquí, las anacronías son internas, ya que se refieren a los mismos campos temporales establecidos y delimitados cronológicamente. No ocurre lo mismo con los dos últimos campos temporales reflejados en el cuadro, y por ello denominados **B** y **C**, cuya cronología sale fuera de los campos anteriores, y por tanto, pueden ser considerados “independientes”, desde el punto de vista de las anacronías, ya que solo aclaran sobre antecedentes: sobre los orígenes genealógicos del propio narrador, el campo **B** (que se remonta hasta el conflicto con el Patriarca, la expulsión de Mauricio y el exilio obligado en París) y sobre los orígenes genealógicos de Suryavati, el campo **C**; esta última historia, insertada en el capítulo 3, capítulo que hemos considerado homodieético, está narrada por el narrador actual, el otro Léon, y es heterodieética: el narrador se sirve del procedimiento (característico de Le Clézio: cfr. *Désert*, *Utsha* , por ejemplo), de la distribución tipográfica diferente, y continúa, por medio de evocaciones, en el capítulo cuatro.

Desde el punto de vista formal, podemos distinguir, pues, un relato que abre y cierra la novela, que explica la búsqueda del narrador-viajero, y que abraza y sostiene el relato del viaje y de la cuarentena en la isla Plate de sus antepasados, antes de llegar a Mauricio, con la intención de recuperar la propiedad familiar. M. Borgomano denomina “prologues” los dos primeros capítulos (*Le voyageur sans fin* y *L’empoisonneur*), y el último (*Anna*) es considerado “épilogue” (2003:4); veremos,

en efecto, cómo los dos primeros capítulos constituyen una preparación al capítulo central (*La quarantaine*), mientras que el último presenta la conclusión de las historias y del viaje del narrador.

Por otra parte, intentaremos poner de relieve a lo largo del análisis que se trata de una narración polifónica en la que convergen varias voces, y una narración fragmentada por la presencia masiva de rupturas que destruyen por completo la linealidad del relato para insertar otras historias (construidas en analepsis). F. Dugast-Portes ha señalado a este respecto:

Le discours éclaté, glissant d'un narrateur ou d'un personnage à l'autre [...] aboutit ainsi à l'émergence d'une vérité autre que celle du savoir habituellement proposé par le roman. Une ouverture se fait au sens du monde, avec la double acception de sensation et de signification. Le lecteur est renvoyé à une sorte d'arché mythique, à la fois origine individuelle ou collective, et point d'aboutissement. Le flottement et la fragmentation des voix se retrouve en effet [...] dans la structure des récits, mais sont compensés à leur tour par la place importante d'éléments mythiques. (1991:154-155)

Volveremos, en varios lugares del análisis, a este concepto de polifonía y de narración fragmentada, en la que observaremos la construcción de otro mito personal.

Asistimos a otra ficción novelesca que presenta variaciones con respecto a *Le Chercheur d'or*, eminentemente monológica, y que terminará con la desaparición del abuelo desconocido que renunció a sus orígenes familiares para unirse a una misteriosa India: Léon, “le Disparu”, personaje “maldito” cuyo destino corre paralelo al del “poeta maldito”. También aquí, el motivo conductor de los numerosos viajes relatados es el barco, no ya el *Zeta* o el *Argo*, sino, en palabras de M. L. Câncio Martins:

[...] un “bateau ivre” [...] la mise-en-scène de l'autre côté du bateau de Rimbaud: l'aventure métaphorique d'un sujet séparé de lui-même, dans la réaffirmation: “je est un autre”. C'est que tout se pose ici par référence à Rimbaud, dans la tentative de reconstituer par le voyage de l'écriture une unité perdue où l'on peut voir l'extension d'un programme symboliste. Le résultat implique pourtant des procédés [...] (2000:163-164)

A partir de estas observaciones preliminares, que surgen, repetimos, del estudio de las grandes articulaciones narrativas, pasaremos ahora al análisis en profundidad de las anacronías en los diferentes campos temporales propuestos.

5.1. El relato-marco: “*Le voyageur sans fin*” - “*Anna*” (“journal”)

El primer campo temporal (A) narra el viaje realizado por el narrador actual a la isla Mauricio: Léon, nombre que conocemos al final de la novela, “le nom de Léon, que je porte en mémoire du Disparu” (Q, 421), estrategia narrativa adoptada para mantener el suspense de la resolución del enigma hasta el momento en el que va a acceder a la comprensión por medio del retorno al origen, que culmina su búsqueda de la alteridad, siendo así el viaje el modo por el que se accede al conocimiento, y que opera en dos niveles: el del narrador actual y el del antepasado legendario.

El relato de este Léon comienza en el capítulo 1, momento en el que el narrador se prepara para el viaje, y termina en el capítulo 4, con la narración de su estancia en la isla Mauricio, y el viaje de vuelta a Francia. Ambos capítulos constituyen un “journal” en el que un narrador homodiegético habla de su propio viaje, a la vez que reconstruye la historia de sus antepasados, mediante incursiones en el pasado de su memoria.

Se trata de un relato que se sitúa cronológicamente en el verano de 1980, y, espacialmente, en París -en el primer capítulo- (“L’été 80, la semaine qui a précédé mon envol vers Maurice”, Q, 22, “Durant toute cette première semaine de juin, j’ai marché dans les rues de Paris”, Q, 23), y en Mauricio y Marsella -en el cuarto capítulo- (“Août”, Q, 419, “Marseille, fin août”, Q, 463). Así, este diario del viaje del narrador actual integra en su interior la historia de sus antepasados, trasladándose, no sólo en el tiempo - a través de las técnicas temporales-, sino también su voz y focalización, hacia aquel tiempo de origen.

En el primer capítulo (capítulo breve, que inaugura la narración), se presenta el narrador recorriendo las calles de París, al tiempo que rememora su genealogía y el encuentro fortuito de su abuelo con Rimbaud, el “voyageur sans fin” del que toma título el capítulo. Narración ulterior, y en pasado, pues, de ese recorrido de Léon. También en pasado se refiere a los antecedentes familiares, situando los distintos campos temporales en un mismo espacio geográfico: se trata de una *silepsis* geográfica.

Esta *silepsis* geográfica, “principe de groupement narratif des récits de voyage enrichis d’anecdotes” (G. Genette, 1972:121) tiene una función de primer orden: es el arranque de la narración, porque es en París, en 1872, en el que el

narrador sitúa el comienzo (“C’est dans le bistrot de Saint-Sulpice, un soir de l’hiver 1872, que tout a commencé”, Q, 24), pero no sólo el comienzo de la historia que tendrá su continuación en los capítulos siguientes, sino el comienzo de su “quête gnostique” (E. Real, 1984), el comienzo de su búsqueda de identidad: “Maintenant, je le comprends” (Q, 24), “c’est à Paris qu’il faut revenir, si je veux bien comprendre” (Q, 30). La motivación de su viaje, nos lo dirá al final, es la comprensión de lo que ocurrió, y es la búsqueda del antepasado desaparecido y de Rimbaud, con el que se sentirá identificado.

Rimbaud, el “voyageur sans fin”, el poeta maldito y marginal, con cuyo destino Léon identifica al desaparecido, y, por medio de él, a sí mismo:

Son regard bleu sombre qui passe sur les yeux de mon grand-père, qui entre en lui (et à travers lui jusqu’à moi) et ne le quitte plus. (Q, 27)
Comme si, après lui, avait commencé toute l’errance, la perte de la maison d’Anna, la fin des Archambau. Cette image qu’il a transmise à Léon, puis, à travers Suzanne, jusqu’à moi. En moi aujourd’hui, mêlée à ma vie, enfermée dans ma mémoire. (Q, 30)

P. Assouline explica, en una entrevista realizada al escritor cuatro años antes de la publicación de *La Quarantaine*, que para Le Clézio, Rimbaud es el “patron” que representa la rebeldía contra el mundo de los adultos, imagen misma de la eterna juventud:

Il [Le Clézio] s’emploie à reconstruire le bonheur, poursuivant, inlassable, sa quête d’identité.

Le voici conteur disant ses souvenirs sur la place publique face à des millions de lecteurs assis. Le contraire d’un homme de lettres, plutôt un artisan à qui l’expérience aurait apporté du savoir-faire. A ses yeux Rimbaud reste le patron, celui qui ne se contentait pas d’une vie d’écrivain mais entendait bien mener également une vie d’adolescent prolongé, au hasard, inadapté au monde des adultes et à leur efficacité. (P. Assouline, 1991:46)

Se establece así, desde el principio un juego intertextual, por medio de citas del propio Rimbaud, y también de otros poetas malditos: eran los versos que sus abuelos copiaban y recitaban, y que luego su abuela enseñó al propio narrador, versos que inciden en poner de relieve, no sólo la temática del tiempo, sino también la referencia al mar y al viaje que se desarrolla a lo largo del díptico que estamos analizando; en este sentido podemos aludir, por ejemplo, a la repetición constante del título *Le bateau ivre*, o también a la siguiente cita de los versos de Baudelaire:

Ô douleur! Ô douleur! Le temps mange la vie,
Et l’obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie! (Q, 28)

Las citas en intertexto contribuyen, además de lo dicho, y por medio de la identificación con el antepasado y consigo mismo, a crear su leyenda, su mito personal. Nos ocuparemos con mayor profundidad de la función de la cita en el estudio de la duración.

Tras este breve inciso, e insistiendo en el procedimiento de la silepsis, ésta no es solo geográfica (el narrador hace coincidir distintos tiempos en un mismo espacio), sino temática, respondiendo a un principio de analogía, como señala G. Genette: “La syllepse thématique commande dans le roman classique à tiroirs de nombreuses insertions d’«histoires», justifiées par des relations d’analogie ou de contraste” (1972:121).

Efectivamente constatamos que la relación de analogía se establece en dos niveles: el primero afecta a todos los personajes, ya que desde este punto espacial, todos se preparan para la realización de su viaje: “Rimbaud avait marché au printemps, avant de partir pour son voyage sans fin” (Q, 24), sus abuelos (19 años después) van a emprender un largo viaje hasta Mauricio (para recuperar la propiedad familiar: *Anna* -han crecido aprendiendo los poemas de Rimbaud, al que citarán constantemente-), y, por último, el propio narrador (un siglo más tarde) está a punto de viajar también a Mauricio; el segundo nivel de analogía se establece por la asociación del título del capítulo a Rimbaud y al propio narrador, también “voyageur sans fin” (en el que, además, descubrimos datos autobiográficos de Le Clézio):

Sur moi je sens encore la poussière des mauvaises routes, en Colombie, au Yucatán [...] (Q, 25) Quand je suis entré dans les bureaux du service culturel à Mexico, pour poser ma candidature pour le poste de professeur contractuel à Campeche [...] (Q, 25)
[...] du temps où je vivais sur les fleuves au Panama (Q, 436)

Este otro “voyageur sans fin”, cuyo viaje a Mauricio significa la vuelta al origen, un espacio y un tiempo que vuelven a representar la ucronía y la utopía: “je prends demain l’avion pour l’autre bout du monde. L’autre extrémité du temps [...]” (Q, 30)

Es del relato de este viaje, el que sostiene toda la narración, del que nos vamos a ocupar en primer lugar en el análisis de las anacronías, para, posteriormente, analizar los campos temporales a él subordinados.

5.1.1. El diario de viaje y la silepsis espacial y temática: las anacronías en el campo temporal A

El relato homodiegético y ulterior del viaje del narrador (Léon actual) tiene como consecuencia inmediata el uso de tiempos del pasado, fundamentalmente el “passé composé”, tiempo que, en algunas ocasiones, es sustituido por el presente (“Je pense”, Q, 15; “Celui que je cherche”, Q, 30): volvemos a encontrar aquí el desdoblamiento narrador-personaje, como corresponde a todo relato homodiegético; menos perceptible que en *Le Chercheur d’or*, y de forma más sutil, por el relato en pasaso, la imagen del narrador se deja ver por momentos (“Je pense”, Q, 15; “il me semble que j’ai rêvé tout cela, que j’y ai ajouté mes propres souvenirs”, Q, 20 ...).

Se trata del recorrido por las calles de París del narrador-personaje (“j’ai retrouvé”, “J’ai marché”), al mismo tiempo que un recorrido por su memoria (en el que se localizan las analepsis); marcas del “journal de voyage” son las expresiones: “je prends demain l’avion” (Q, 30), “tandis que je regarde le cahier jauni que m’a donné Anna, dans l’avion qui vole au-dessus de l’Océan” (Q, 459), en las que la repetición del motivo del avión, cuyo poder es mágico, abre el texto al descubrimiento del otro y del futuro.

Desde el punto de vista del orden, el diario está ordenado cronológicamente, en función de las etapas del viaje:

1. París	2. Mauricio	3. Marsella
primer capítulo	cuarto capítulo	cuarto capítulo

Sin embargo, el narrador realiza incursiones en su pasado inmediato, retrocesos que salen fuera del campo temporal definido y delimitado al verano de 1980 (“L’été 80, la semaine qui a précédé mon envol vers Maurice”, Q, 22; “Durant toute cette première semaine de juin”, Q, 23; “Août”, Q, 419; “Marseille, fin août 1980”, Q, 463); hemos de considerar dichas **analepsis externas**, desde el punto de vista de la distancia, y **parciales**, desde la perspectiva de la amplitud o lapso, ya que terminan en elipsis, y aportan una información aislada:

Après toutes ces années passées à voyager, et la rupture avec Andréa -tout ce que nous nous sommes dit, tout ce que nous sommes fait qui est devenu irrémédiable-, je suis à Paris comme en transit [...] (Q, 25)
Sur moi je sens encore la poussière des mauvaises routes, en Colombie, au Yucatán. La boue des fleuves du Panama [...] Quand je suis entré dans les bureaux du service culturel à Mexico [...] (Q, 25)

O bien añaden una información de su infancia que, en principio, puede parecer anecdótica, pero que contribuirá a desvelar el carácter de iniciadora de Suzanne, como se verá más tarde: “Quand j’avais dix ans, ma grand-mère Suzanne m’avait emmené au Bourget. Elle aimait voir les avions [...]” (Q, 26).

En este primer capítulo hemos de señalar también la presencia de **prolepsis**, **internas** y **repetitivas**, desde el punto de vista de la distancia, y **completas**, desde el punto de vista de la amplitud o lapso, y cuya función es anticipar el viaje por venir:

[...] la semaine qui a précédé mon envol vers Maurice [...] (Q, 22)

[...] quelques heures avant de reprendre l’avion pour le bout du monde. (Q, 25)

D’ailleurs je prends demain l’avion pour l’autre bout du monde. L’autre extrémité du temps (Q,30)

En el cuarto capítulo, Léon relata su estancia en Mauricio, las entrevistas con Anna (su tía, “la dernière des Archambau, la fille de Claude-Canute, la petite-fille du Patriarche”, Q, 421), en relato iterativo (“Chaque après-midi [...] je suis dans le jardin du couvent [...] en attendant qu’Anna me rejoigne”, Q, 429) la visita a la propiedad “Anna”, el viaje a Plate y Gabriel, esto es, el recorrido que realiza Léon en su búsqueda de aquel tiempo perdido.

Se trata de un capítulo con un comienzo *in medias res* (“Il pleut doucement”, Q, 419), al que sigue una **analepsis interna homodiegética completiva** de un momento inmediatamente anterior al punto de arranque, y en el que el narrador se detiene en el relato de un episodio aparentemente sin importancia: la visión de una joven pareja (indios los dos), ella con un bebé en sus brazos: “Tout à l’heure, quand l’autobus s’est arrêté dans un embouteillage, j’ai vu un couple qui marchait [...] Je ne sais pas pourquoi mon regard a été attiré par eux [...]” (Q, 419).

Este episodio volverá a ser evocado al final de la novela (hecho de repetición), cuando Léon rehace, gracias a Anna, la descendencia de Léon y Suryavati. Desde este punto de vista, la analepsis señalada se presenta como una **insinuación**, que adquirirá su significación al final, cuando el narrador evoca, en **analepsis repetitiva**, este episodio:

À cause de cet enfant, je ne peux pas admettre que Léon et Surya aient disparu dans le cyclone². Il me semble qu'un jour, au hasard de la vie, je dois rencontrer sa descendance, que je saurai la reconnaître.

Pareil à l'enfant que j'ai vu le lendemain de mon arrivée, sous la pluie, [...] dans les bras de sa mère [...] (Q, 459)

El recorrido y la contemplación de las ruinas (de la casa, de la “Quarantaine”), así como las entrevistas con Anna, se desarrollan en presente, pero con incursiones en el pasado; así ocurre con **analepsis externas** y **repetitivas** sobre la vida pasada del narrador:

Elle [Anna] est sûrement au courant de tout ce qui me concerne, mes études de médecine, mon mariage avec Andrea et puis mon divorce difficile, cette vie un peu à vau-l'eau, à Paris, en Afrique, en Amérique centrale. Mon père lui écrivait tous les mois [...] Quand mon père est mort, il y a deux ans [...] (Q, 442-443)

À la mort de mon père, j'ai retrouvé parmi sa correspondance le récit qu'elle avait fait de leur départ de la maison d'Anna [...] (Q, 444)

o, por medio de anticipaciones, **prolepsis**, también **externas**, que informan sobre un tiempo inmediatamente posterior a la narración: “Mon travail au laboratoire de Vincennes commence dans deux semaines” (Q, 441), “Anna elle-même a programmé mon départ. Elle dit: «Quant tu seras retourné en France...»” (Q, 441).

Más complicada es la referencia a la primera vez que habla con Anna, evocada en pasado, y, sin embargo, se trata de analepsis que se aproximan a la **acronía**, ya que solo se pueden localizar hipotéticamente en la historia; se sitúan dentro de un retroceso en el pasado de Anna (“Quand elle a quitté la maison, qu'elle n'avait pas les moyens d'entretenir seule [...]”), analepsis a la que siguen expresiones como: “Quand je lui en ai parlé”, Q, 422; “La première fois qu'elle m'a vu”, Q, 422; “Je n'ai pas parlé du Disparu, ni de Suryavati”, Q, 423).

Anna, figura central en el proceso de búsqueda del narrador, juega un papel de primer orden en este capítulo, en dos planos temporales: en el presente de Léon, y, por tanto, en el campo temporal que afecta al “journal”, y en el pasado recordado por el narrador (narración heterodiegética, de la que nos ocuparemos más adelante).

Comenzando, pues, por el estudio de la función de Anna en este primer campo temporal, hemos de empezar observando el relato iterativo de los paseos con

²Ciclón que está localizado exactamente en la misma fecha que en *Le Chercheur d'or*, “Le 29 avril 1892” (Q, 458), fecha que sirvió de arranque para el itinerario de Alexis, fecha que marca el exilio definitivo de Jacques y Suzanne.

Anna, que desvelan la actividad de ésta: con Léon, se dirigen al mercado, a los carniceros, para proceder al envenenamiento de los cachorros hambrientos que merodean por los alrededores: “C’est une scène terrible, insoutenable” (Q, 432), que nos recuerda a la matanza de las tortugas de Saint Brandon descrita en *Le Chercheur d’or*; más tarde, de vuelta en el convento, la visión de Anna, postrada, llevará al narrador a evocar el segundo encuentro de Léon con Rimbaud (descrito en el segundo capítulo), y que podemos considerar, en terminología genettiana, un “rappel” o **analepsis repetitiva**:

En la voyant ainsi, je ne sais pourquoi, j’ai pensé à Rimbaud sur son lit de mort, à l’hôpital de la Conception. C’est vrai que lui aussi empoisonnait les chiens de Harrar, sans doute pas pour les mêmes raisons -mais qui sait? (Q, 433)

Es una de las facetas de Anna; otra de ellas nos hace pensar en Laure: su reclusión en el convento y el cuidado de las “filles perdues”; es el contraste entre la crueldad y el lado femenino y maternal:

En dehors de ces sorties jusqu’au marché, pour s’occuper des chiots, Anna ne quitte pas le pavillon [...] Le couvent est le refuge des filles perdues, les petites créoles aux yeux de velours dont les touristes allemands et sud-africains sont si friands [...] (Q, 434)

Anna, personaje misterioso, reservada en lo que se refiere a la historia familiar, irónica y mordaz (como Laure) (cfr. los nobles de Mauricio, Q, 445), sin embargo, le confía a Léon un viejo cuaderno en el que cuenta la historia de Sita, su amiga secreta, su iniciadora, que le enseñó a bailar, o canciones indias antiguas, incluso le pintaba la “goutte magique” (Q, 451) en la frente, y que un día desapareció porque se había casado. Léon no comprende enseguida el significado de este don de Anna; lo hará tras todo el recorrido por la memoria y por la isla, en el viaje de vuelta a Francia, en el que se produce la revelación:

Tout à coup, tandis que je regarde le cahier jauni que m’a donné Anna, dans l’avion qui vole au-dessus de l’Océan, je découvre cette certitude:

Sita, la jeune fille indienne dont Anna était amoureuse, et qui est sortie un jour de sa vie sans retour, c’est elle, l’enfant de Surya et de Léon, conçue dans le désert de l’îlot Gabriel. La rencontre de Sita et d’Anna n’était pas le résultat du hasard. Elle était préméditée depuis leur naissance. Il est probable qu’elles ne l’ont jamais dit. Mais Sita le savait, et c’est pourquoi après s’être mariée elle ne devait plus la revoir. Anna l’a-t-elle su, l’a-t-elle deviné? Sinon, pourquoi aurait-elle gardé ce cahier tout au long de sa vie, comme son souvenir le plus précieux? Pourquoi me l’aurait-elle donné? En me donnant ce cahier, elle m’apportait, à sa manière ironique et profonde, la réponse à tout ce que je suis venu demander à Maurice (Q, 459-460)

En este contexto se inserta la siguiente **prolepsis**, de sentido profético, que alude a la religión hindú, y que sólo encontrará su plena significación tras el análisis del resto de las historias insertadas por el narrador:

On ne connaît pas encore **K**lki, mais il doit venir.

Il sera d'abord Bala **K**shna, l'enfant qui ne marche pas encore, et joue à quatre pattes par terre, une boule de beurre rance à la main.

Personne ne sait quand il viendra, ni qui il sera, mais il devient de plus en plus évident que sa venue est proche, qu'il recevra bientôt le pouvoir. Parfois je rêve à cet enfant brun aux yeux très doux, assis par terre, peut-être dans le marché de Mahébourg, et qui se renverse en tétant son gros orteil, et qui brille comme un soleil dans la nuit des songes. (Q, 460)

Referencia que encontramos, en paratexto (G. Genette, 1987:11), antes del comienzo de la novela, en forma de cita extraída de *Bhagavat Purana* :

*Au crépuscule de cet âge
quand tous les rois seront des voleurs
Kl le Seigneur de l'univers,
renâtra de la gloire de **K**hnou .
Baghavat Purana, I, 3, 26 (Q, 9)*

¿Insinúa así el narrador que esta figura religiosa que ha de venir lo hará en Mauricio, descendiente de aquellos antepasados legendarios? También se vislumbra en *Le Chercheur d'or*, cuando Ouma le habla a Alexis -y alude a “la religion de l'Inde” (CH, 206), y su hermano Sri, “l'envoyé de Dieu” (CH, 207)-, aunque éste no penetra en su mitología.

Así, Anna tiene una función de primer orden en la “quête gnostique”, y el propio narrador lo intuye por momentos, presentándonos lo que podemos considerar **insinuaciones** que anticipan la referida revelación final:

[...] peut-être que c'est pour Anna que je suis venu [...] Je voulais retrouver la trace des disparus, de Léon et de celle que j'ai appelée Suryavati [...] Maintenant je comprends que tout cela est vivant dans Anna. Elle a survécu à ce temps [...] (Q, 447)

Y es que, efectivamente, Léon no ha encontrado nada de lo que ha venido a buscar: la casa, Anna, está prácticamente en ruinas (“la ruine noire du moulin à sucre perdue dans les champs de cannes *comme une épave*”, Q, 421, la cursiva es nuestra: queremos poner de relieve la comparación que asocia, de nuevo, la casa al barco), de la “Quarantaine” solo quedan ruinas, y Gabriel es un “îlot désert, vide d'indices” (Q, 438); el protagonista pone así de manifiesto los estragos producidos por el paso inexorable del tiempo. Al igual que Alexis, Léon considera su búsqueda un sueño:

Ai-je poursuivi une chimère? (Q, 461)

Je n'ai pas trouvé celui que je cherchais. Peut-être que, comme Rimbaud, *à qui j'ai voulu qu'il ressemblât*, sa vie est devenue sa légende. (Q, 456) [la cursiva es nuestra, e indica la **imagen del narrador** que desvela el juego de voces y la ficción contenidos en la novela].

De vuelta a Francia, y antes de terminar la última etapa del viaje, relata la muerte de Anna, en analepsis (“Quelques semaines seulement après notre séparation [...]”, Q, 461), como si Anna hubiese esperado a entregarle su legado para morir.

El final del viaje y el final del “journal” (*Marseille, fin août*, Q, 463), está constituido por el recorrido de Léon por los lugares de Marsella que Rimbaud frecuentó antes de morir, produciéndose, igual que al principio del “journal”, una **silepsis** temporal: Léon rememora la desaparición de los antepasados y la muerte de Rimbaud, hechos que tuvieron lugar en la misma fecha, hace 89 años (la misma edad con la que muere Anna); es entonces cuando, realmente, el narrador consigue el objetivo de su “quête gnostique”, y cuando puede sentirse, por fin, libre:

C'était le même été, il y a de cela quatre-vingt-neuf ans, quand Léon et Suryavati se sont effacés de la mémoire des Archambau, comme s'ils entraient dans un autre monde, de l'autre côté de la vie, séparés de moi par une mince peau qui les rend invisibles. Ils n'ont jamais été aussi près de moi qu'en cet instant. (Q, 465)

Finalmente Léon ha encontrado la proximidad con los seres legendarios y míticos de su pasado, y lo ha hecho en un espacio sagrado: cerca de la tumba de Rimbaud, espacio que evoca la muerte; así, *La Quarantaine*, como *Le Chercheur d'or* acaban con este prelude de muerte, que finaliza un ciclo; sin embargo, Léon ha encontrado también la descendencia de los desaparecidos, la prolongación de aquéllos en un niño y la insinuación mediante la profecía, que anuncia el comienzo de otro ciclo. Esta provisional conclusión a este “journal” habrá de ser completada tras el análisis de todas las historias, que convergen en el mismo punto (al igual que arrancaron también en el mismo punto temporal); lo que sí queremos poner de manifiesto desde ahora, es la estructura circular de la novela, imagen del devenir cíclico del tiempo.

5.1.2. Rimbaud, el comienzo y el mito: las anacronías en el campo temporal A1

Ambos campos temporales están tan íntimamente unidos que se hace bastante difícil establecer sus límites; lo que nos hace delimitarlos son las dos historias que se

cuentan: la de Jacques y Léon, a partir del primer encuentro de Jacques con Rimbaud y la de Rimbaud.

Se trata, en ambos casos, de una narración heterodiegética estrechamente imbricada con la narración homodiegética: la marcha errante del narrador por los espacios recorridos por aquellos personajes conlleva la rememoración de la historia de éstos, y se inaugura con un enigmático principio *in medias res*: “Dans la salle enfumée, éclairée par les quinquets, il est apparu. Il a ouvert la porte, et sa silhouette est restée un instant dans l’encadrement, contre la nuit. Jacques n’avait jamais oublié.” (Q, 15).

Es en el párrafo siguiente en el que el narrador heterodiegético sitúa en el tiempo este episodio, en 1872, año que, como ya quedó reflejado en el cuadro-esquema de los campos temporales, es el que el narrador considera el comienzo: “Je pense à la façon dont mon grand-père a vu Rimbaud, la première fois. C’était au début de l’année 1872, en janvier ou février. Je peux déterminer la date à cause de la mort d’Amalia [...]” (Q, 15).

Observamos un riguroso orden de presentación de los acontecimientos que afectan a Jacques y Léon, a partir de 1872, pasando por un sumario que resume los años pasados hasta 1891, fecha en la que parten en viaje hacia Mauricio, y los acontecimientos acaecidos en 1884 y 1890; así, como anacronías sólo podemos señalar dos **prolepsis internas homodiegéticas repetitivas**, que **anuncian** lo que será relatado en los capítulos 2 y 3; la presencia de estas prolepsis se explica porque este capítulo tiene una función de preparación, de introducción de la historia de los dos hermanos, que será desarrollada en toda su extensión más adelante; a continuación repertoriamos y numeramos dichos acontecimientos subrayando las dos prolepsis (la cursiva es nuestra):

- 1 Alors Jacques et Léon étaient unis, deux frères inséparables, les seuls survivants d’une époque disparue, se retrouvant à chaque congé, année après année, jusqu’à cette année *qui marque leur retour à Maurice et leur rupture. Cette année où Léon est devenu le Disparu, pour toujours.* (Q, 23)
- 2 [...] Jacques et Léon devenaient grands, apprenaient à vivre dans la solitude. Léon avait appris par coeur *Le bateau ivre, Myelles, Les assis*, que Jacques avait recopiés pour lui [...] *Il rêvait déjà de partir, il savait déjà. Il savait qu’un jour il serait là-bas, de retour à la maison d’Anna, non pas comme un qui retrouve son bien, mais pour être nouveau, pour se brûler au ciel et à la mer, lui aussi.* (Q, 24)
- 3 Quand Antoine est mort [...] dans les années 80 (en 1884 ?), Léon a une douzaine d’années. Jacques est déjà parti pour Londres, suivre des études de médecine [...] Léon est pensionnaire [...] Les nuits où il n’arrive pas à dormir il traverse le dortoir jusqu’aux grandes fenêtres grillées [...] pour entendre le bruit de la mer [...] il lit les poètes Richepin, Heredia, Baudelaire, Verlaine, des vers de Rimbaud [...] il avait

- recopié *Le bateau ivre* sur son cahier d'écolier, et c'était comme une prière qu'il récitait chaque soir. Et les poèmes défendus de Baudelaire [...]. (Q, 28)
- 4 Cet été-là (au début d'août 90) Jacques vient le chercher et le ramène en Angleterre. Il veut le présenter à Suzanne Morel, une Réunionnaise, avec qui il vient de se marier [...] (Q, 29)

Y, por otro lado, observamos la repetición obsesiva del primer encuentro de su abuelo Jacques con Rimbaud (hecho recordado siete veces en el primer capítulo), como “**rappels**” que intervienen una y otra vez para insistir en el comienzo, aquella noche del año 1872; estas **analepsis repetitivas** están vehiculadas por la voz y focalización del narrador homodiegético, cuya imagen descubrimos, añadiendo detalles sobre los hechos que se relatan, y, a la vez, por Suzanne, que fue la que relató el episodio al narrador (en cursiva subrayamos la imagen del narrador):

en cette fin de janvier 1872 [...] (Q, 18)
elle [Suzanne] m'a raconté ce qui s'était passé ce soir-là, rue Saint-Sulpice [...] *il me semble que j'ai rêvé tout cela [...] Parfois il me semble que c'est moi qui ai vécu cela. O bien que je suis l'autre Léon [...] À neuf ans, cela devait être comme de franchir la porte de l'enfer.* (Q, 20)
Le Major a conduit Jacques jusqu'à une table [...] (Q, 20)
Jacques assis seul à la table, au fond du bistrot [...] (Q, 21)
[...] le bistrot malfamé où ce soir-là Verlaine avait rendez-vous avec Rimbaud. (Q, 23)
Cette porte qui s'ouvre sur la nuit, le jeune voyou ivre qui provoque l'assistance. Puis plus rien jusqu'à Aden. (Q, 27)
Pourtant, c'est à Paris qu'il faut revenir, si je veux bien comprendre. À ce bistrot de la rue Madame, la porte qui s'ouvre sur un adolescent ivre et mal peigné, qui titube dans l'embrasure, la bouche pleine d'invectives et le regard troublé par la folie. Comme si, après lui, avait commencé toute l'errance, la perte de la maison d'Anna, la fin des Archambau. Cette image qu'il a transmise à Léon, puis, à travers Suzanne jusqu'à moi. (Q, 30)

Aunque se trata de un hecho de frecuencia, que analizaremos más adelante, este relato único y repetido puntúa la narración de este primer capítulo: tiene un valor absoluto de comienzo.

La recitación (en intertexto) tiene la misma función que los libros de viaje y viajeros, el *Argo*, para Alexis; insinúan no sólo el viaje que realizarán los protagonistas, sino el carácter marginal de Léon, que desde el principio se presenta recitando los versos de un “voyou” (Q, 22 y 27). Sin embargo, si los modelos intertextuales de Alexis son personajes mitológicos y legendarios ya desaparecidos, no ocurre así con Léon, cuyo referente mítico vive paralelamente a él, y cuyos destinos se asimilan; Rimbaud está, pues, omnipresente: no sólo se recuerda constantemente aquella disputa entre Rimbaud y Verlaine que Jacques presencié,

sino que es citado, y, por medio de la citación y recitación de la “poésie d’un voyou” (Q, 27), se reactualiza su presencia, la presencia de un marginal que se ve abocado al viaje hacia Harrar y Aden: “Lui, marchant dans les rues de la ville, avec la colère qui obscurcissait son regard, cette lèvre inférieure mince, un peu rentrée [...] Déjà Paris est trop étroit pour lui [...]” (Q, 26), “quand tout le monde à Paris l’expulsait” (Q, 23).

Hemos de destacar, para terminar esta parte, la función de Suzanne: al igual que Mam, es la que inicia a Léon (el narrador actual), es la que le cuenta las historias de su pasado, es la que le enseña los versos del “voyou”; así, Suzanne es recordada por el narrador desde el presente de sus recuerdos; se trata, en este caso, de **analepsis** que, si bien salen fuera del campo temporal definido para el narrador actual (el lapso de tiempo de su “journal”), no están tampoco incluidas en el campo temporal de la historia aquí insertada (1872-1891); desde este punto de vista, se trata de **analepsis externas** a ambos campos temporales, y que sirven de enlace entre uno y otro, pasando a través del tamiz de la focalización de Suzanne:

C’est ma grand-mère Suzanne qui m’a tout raconté. (Q, 18)

J’avais quatorze ans quand elle est morte, en 54, six ans après mon grand-père. (Q, 19)

C’était elle qui avait gardé tous les livres. Lorsque mon grand-père est retourné à Maurice pour la dernière fois, en 1919, pour le règlement définitif après la mort d’Alexandre, elle lui a demandé de ramener tous les livres [...]

[...] elle m’a raconté ce qui s’était passé ce soir-là, rue Saint-Sulpice [...] (Q, 20)

«[...] juste un voyou.» Je suis certain que c’étaient les mots de ma grand-mère Suzanne, quand elle avait parlé de Rimbaud: un voyou. Mais plusieurs fois elle m’a lu les vers qu’avait écrits le voyou, une musique étrange [...] (Q, 22)

Ma grand-mère lisant *Le bateau ivre* ou *Aube d’été* de la même voix avec laquelle elle lit les poèmes de Longfellow. La poésie d’un voyou. (Q, 27)

Como señala M. L. Cândio Martins, Léon añade su propia ficción sobre los hechos (“elle m’a raconté ce qui s’était passé ce soir-là [...] il me semble que j’ai rêvé tout cela, que j’y ai ajouté mes propres souvenirs”, Q, 20) al relato de la historia contada por Suzanne,

telle que la grand-mère, figure relevant de l’intertexte proustien, l’a racontée à [...] Léon dont la mémoire l’a pourtant déformée comme dans un rêve. C’est-à-dire qu’elle devient doublement fictionnelle, qu’elle devient [...] la fiction de sa propre histoire dans la solidarité avec l’autre, d’autant plus accentuée que celui-ci se trouve modelé par rapport au référent Rimbaud. (2000:166)

Según P. Ricoeur la experiencia del pasado se encuentra estrechamente unida al concepto de tradición y de herencia:

La notion de tradition, prise au sens des traditions, signifie que nous ne sommes jamais en position absolue d'innovateurs, mais toujours d'abord en situation relative d'héritiers [...] Par tradition nous entendons [...] *les choses déjà dites*, en tant qu'elles nous sont transmises le long des chaînes d'interprétation et de réinterprétation [...] C'est pourquoi la première relation mimétique portée par le récit a pu être définie par la référence à ce caractère primordial de l'action d'être symboliquement médiatisée [...] L'aspect littéraire de ces héritages [...] équivaut à la découpe d'une «fenêtre» ouverte sur le vaste paysage de la passéité en tant que telle [...] Le caractère dialectique [...] de notre [...] concept de tradition ne peut être ignoré: il redouble la dialectique formelle de la distance temporelle faite de tension entre éloignement et distanciation. Dès lors qu'on entend par traditions les *choses dites* dans le passé et transmises jusqu'à nous par une chaîne d'interprétations et de réinterprétations, il faut ajouter une dialectique matérielle des contenus à la dialectique formelle de la distance temporelle; le passé nous interroge et nous met en question avant que nous ne l'interroignons et ne le mettions en question. (1985:320-322)

Es precisamente esta distancia temporal puesta de manifiesto por P. Ricoeur, y la tensión que se crea entre el acontecimiento pasado y el momento en el que se evoca el recuerdo, mediatizado por Suzanne, lo que permite al narrador añadir su propia fantasía a la tradición heredada.

5.1.3. Los antecedentes de la “errance”: las anacronías en el campo temporal B

Este campo temporal **A1** tendrá su continuación en los capítulos 2 (segundo encuentro con Rimbaud) y 3, y su conclusión en el capítulo 4. Pero antes de pasar al análisis del capítulo siguiente, hemos de analizar lo que hemos denominado campo temporal **B**, en el que observamos la presencia de **analepsis externas**, que se refieren a los antecesores (Antoine y Amalia, los padres de Jacques y Léon), esto es, un campo temporal anterior, y que tienen como función explicar los acontecimientos anteriores al comienzo de la diegesis: la expulsión de Mauricio, el origen misterioso de Amalia, o un tiempo bastante anterior a su muerte; enumeramos a continuación los acontecimientos presentados, en función de su anterioridad:

- 3 Après la rupture avec le Patriarche et leur expulsion de la propriété d'Anna, leur départ de Maurice, à la fin de l'année 71, Antoine et Amalia s'étaient installés à Paris [...] (Q,15)
C'était la première fois que Jacques quittait Maurice [...] (Q, 16)
Les derniers temps Amalia ne reconnaissait même plus son petit garçon ni le bébé [...] (Q, 16)
- 1 Le major Charles William s'était installé dans le petit appartement [...] pour être à côté d'Amalia -l'Eurasienne, comme on l'appelait dans ma famille. Depuis qu'elle avait été recueillie par son frère, pendant la guerre des sepoys, errant dans la forêt

- autour d'Allahabad, elle était entrée dans sa famille. À la mort de son frère, Amalia était devenue son unique enfant [...] (Q, 17)
- 3 Antoine, en arrivant, avait découvert que la plus grande part de ses ressources - la part provenant de la succession d'Anna- avait fondu. Les années qu'il avait vécues à Paris, après son mariage, il avait dépensé sans compter [...] Antoine était un rêveur. Il s'occupait principalement de poésie, de littérature. Il avait investi dans des chimères [...] Loin de Maurice, il avait perdu sa gangue, sa cuirasse, il n'avait plus aucune protection. Et puis il y avait la haine d'Alexandre Archambau pour ce demi-frère qui était arrivé comme un intrus quand il avait six ans, ce demi-frère qui ne lui ressemblait pas, insouciant, futile. (Q, 17)
- 2 Antoine a épousé Amalia sans réfléchir. Il était amoureux de cette belle fille si brune, exotique, rencontrée sur le bateau, qui allait en France [...] Quand ils sont rentrés à Maurice pour s'installer dans la maison d'Anna, dans le pavillon remis à neuf de la Comète, Amalia a mesuré tout de suite son erreur [...] (Q, 21)

Observamos un profundo desorden en la presentación de la cronología de los antecedentes familiares; si intentamos recomponer el orden, según la cronología, el primero (1) es el que se refiere a Amalia, “l'Eurasienne”, de orígenes inciertos (y, por ello, rechazada por el Patriarca), fue recogida por un británico (el hermano del “Major William”) durante la guerra en la India; tras una elipsis en la vida de ésta, Antoine y Amalia, nos sigue diciendo el narrador, se encuentran en un barco con destino a Francia (2), se casan, y a su regreso a la isla Mauricio, Amalia observa la oposición de Alexandre Archambau y la progresiva ruina de Antoine, hasta su expulsión de Mauricio y su vuelta a Francia (3); incluso, en el interior mismo de los hechos así repertoriados observamos analepsis (“ Les années qu'il avait vécues à Paris, après son mariage”, “quand il avait six ans”)³.

La aclaración del narrador sobre los hechos anteriores servirá, más adelante, para volver sobre ellos en analepsis repetitivas. Léon, por medio de estos breves sumarios (analepsis completas) se remonta a los orígenes familiares, a esta ruptura que marca el comienzo de la “errance”, del exilio de los personajes, como lo fue también para Alexis y los suyos.

5.2. “L'empoisonneur”: la transición

³Aquí empezamos a vislumbrar las semejanzas y variaciones con respecto a *Le Chercheur d'or*: la oposición familiar y la expulsión de la casa, en Mauricio; entonces Jacques tenía 9 años (como Laure); aunque el punto de arranque temporal es bastante anterior que el de *Le Chercheur d'or*.

Je pense à la mer à Aden, telle que l'a vue mon grand-père, avec Suzanne et Léon, du pont de l'*Ava*, le matin du 8 mai 1891 [...] J'imagine les voyageurs sur le pont supérieur [...] (Q, 33)

Es así como comienza el segundo capítulo; de este principio *in medias res*, hay que destacar varios hechos: en primer lugar, la narración heterodiegética (Léon, el narrador, no está presente) produce un ligero deslizamiento de focalización hacia Jacques, aunque los verbos “Je pense” o “J'imagine” establecen un plano de la realidad y un plano de la ficción a la vez; en segundo lugar, el capítulo, que continúa el mismo campo temporal **A1**, está bien situado cronológica y espacialmente: el 8 de mayo de 1891 los personajes hacen escala en Aden; capítulo que comienza con la visión del mar desde el barco en el que realizan el viaje hasta Mauricio, y que finaliza con otra referencia temporal: “Le 9 mai à l'aube, les trépidations des machines ont réveillé Léon” (Q, 49).

La imagen del narrador se deja entrever por momentos en esta narración heterodiegética (“Il y a quelque chose à la fois d'admirable et de maléfique dans le silence d'Aden, qui doit troubler Jacques et Léon”, Q, 37); se detiene en esta escala, aparentemente sin importancia en la duración del viaje, porque se trata de “une épreuve incompréhensible” (Q, 37), sobre todo para Léon, que “est à la porte en quelque sorte, il est en train de franchir le dernier seuil avant de trouver sa terre” (Q, 38); como la puerta que abrió violentamente Rimbaud aquella noche de 1872, la puerta tiene un valor simbólico en esta prueba para los protagonistas: significa el paso de un espacio-tiempo a otro nuevo, significa, para Léon, : “Ici commence tout ce qu'il est venu chercher [...] la rupture avec la pension de Rueil-Malmaison, l'oubli de l'enfance” (Q, 37).

Se trata de un capítulo en presente, y que supone, por tanto, un cambio importante en la narración con respecto al “journal”: “Je pense” o “J'imagine” representan la transición del “journal” a la ficción novelesca del tercer capítulo. Así, el narrador detalla el recorrido realizado por Jacques y Léon por las calles de Aden, durante la escala que el *Ava* efectúa para descargar las mercancías, mientras que Suzanne se ha quedado en el barco; a ella le confía el comandante Boileau sus planes (presentados en **prolepsis**) de hacer escala en Zanzíbar para “son rendez-vous secret avec la femme d'un officier, pour laquelle il veut braver la menace d'épidémie [...]” (Q, 44), hecho al que se volverá, en el capítulo siguiente, en *analepsis* repetitivas. Desde este presente, asistimos al resumen en sumario del viaje realizado hasta ahora: se trata de dos tipos de **analepsis internas homodiegéticas completivas y repetitivas** (“rappels”), (aparecen dos veces), representando un tiempo cada una de ellas: el viaje desde Marsella, y la noche que precede a la escala en Aden, en que

volvemos a encontrar la contemplación y la nominación de las estrellas, por la que Jacques evoca su infancia en Mauricio:

- 2 Elle [Suzanne] souffre de la chaleur depuis Suez. Cette nuit l'étouffait [...] L'Ava était entré dans la baie d'Aden sans qu'ils s'en rendent compte. (Q, 34)
- 1 Suzanne est impatiente depuis qu'ils ont pris le train de Marseille (Q, 34)
- 2 Cette nuit, dans la mer Rouge, elle regardait les étoiles [...] Jacques lui disait le nom des constellations, il lui a montré l'étoile la plus brillante près de l'horizon: Aldebaran. Il lui a même dit son nom indien, *Rohini*, qu'il a gardé depuis l'enfance. (Q, 34)
- Quand le bateau est arrivé, à l'aube, Jacques s'est levé sans bruit, il a marché sur le pont [...] (Q, 37)
- 1 Après la fièvre du départ -la fourmilière des quais de Marseille, le tohu-bohu de la gare et des trains, la clameur des vapeurs démarrant dans le vent froid d'avril, et la promiscuité du voyage- la rade d'Aden [...] (Q, 37)

Junto a este repertorio de analepsis, hemos de observar la presencia de prolepsis, como la **prolepsis iterativa** que inaugura una serie: “pour Léon, c'est la première fois. Ici commence tout ce qu'il est venu chercher”, Q, 37): si para Jacques todo comenzó en 1872, con el primer encuentro con Rimbaud, para Léon el comienzo se sitúa en 1891, con el segundo encuentro; en este sentido funciona como una insinuación “il est en train de franchir le dernier seuil” (Q, 37-38); también las unidades que a continuación repertoriamos, en forma de **insinuaciones**, sirven de preparación a las expectativas de los personajes (que, como veremos, se cumplen de manera totalmente diferente para Léon y para Jacques y Suzanne): “Ce qu'elle [Suzanne] attend, c'est Maurice, les pics aigus que Jacques lui a décrits [...] Ce pays qu'elle voulait le sien.” (Q, 34), “Lui aussi [Léon] est impatient d'arriver, de toucher la terre où il est né.” (Q, 35).

También hay que considerar una **insinuación** el encuentro con el misterioso hombre que, más tarde, les conducirá hasta Rimbaud: “Un homme doit avoir attiré leur attention, par son aspect étrange” (Q, 36), expresión proléptica que adquiere su plena significación en la cita que a continuación reproducimos, en la que vuelve, en **analepsis repetitiva**: “Jacques reconnaît l'homme qu'ils ont aperçu tout à l'heure sur le quai [...] caressant sa barbe de prophète. Comment a-t-il su que Jacques est médecin?” (Q, 38).

Se trata de un comerciante de vinos de Francia cuyo socio está enfermo, información en forma de **anuncio**:

[...] il parle d'un homme, un de ses associés, un Français, qui se trouve en ce moment à l'hôpital [...] en attendant d'être repatrié à Marseille. Il dit: «Il est très mal,

l'Amazone ne sera là que dans deux jours, je ne sais pas s'il pourra attendre jusque-là.» (Q, 39)

Es así como el comerciante les conduce hasta el moribundo, cuyo aspecto (“voyageur sans fin”) sorprende a Jacques: “C’est un homme encore jeune” (Q, 39), “Il a gardé ses habits de voyage” (Q, 40), así como su mirada (“ce qui saisit Jacques, c’est le regard de cet homme, un regard bleu-gris, froid, intelligent, chargé de colère”, Q, 40).

La imagen del narrador se deja ver, una vez más, para aclarar, por medio de interrogantes (hipótesis) la identidad del moribundo, mediante una **analepsis interna homodiegética y repetitiva**; se trata de una intromisión del narrador homodiegético, desde su “journal”, el que sostiene todo el relato, para volver a la narración heterodiegética con un “Maintenant j’imagine Jacques debout dans la pièce chauffée [...]”, que funciona como transición, para volver a delegar la focalización en Jacques:

Son nom a-t-il été prononcé? Jacques l’a-t-il seulement entendu? Et s’il l’a entendu, pouvait-il reconnaître dans ce corps exsangue, brisé, raidi par la douleur, celui qui était entré un soir dans un bistrot du vieux Paris, il y a près de vingt ans, cet adolescent furieux qui menaçait le monde de ses poings, et dont le regard trouble avait rencontré le regard d’un petit garçon de neuf ans? Ce garçon étrange, que le poète Verlaine avait entraîné au-dehors, dans la nuit, et qui avait disparu en proférant ses malédictions, et dont l’oncle William avait dit seulement: «Rien... Un voyou.» (Q, 41)

Sin embargo, Rimbaud no acepta la ayuda del joven médico; Jacques tiene prisa por irse, no así Léon, el cual se aproxima al enfermo cuya contemplación causa de nuevo la cita en intertexto, de los versos (73 a 76) de *Le bateau ivre*, en analepsis (“rappel”), evocando, en **analepsis completiva** esta vez, el tiempo de adolescencia de Léon:

Ce ne sont pas les divagations du malade qu’il a entendues, mais les mots qui bondissaient, dans le cahier où Jacques avait recopié les poèmes, peut-être à cause de Verlaine.

*Libre, fumant, monté de brumes violettes,
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur
Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,
Des lichens de soleil et des morves d’azur.*

Léon avait dix-sept ans, en 89, quand il a quitté Rueil-Malmaison avec le cahier dans la poche de son manteau. Ces vers qui ne s’adressaient qu’à lui, rien qu’à lui, l’enfant en exil dans les rues de Paris, rêvant depuis toujours au retour, à l’île natale [...] (Q, 44)

Tras la visión del moribundo, Jacques vuelve junto a Suzanne, mientras que Léon regresa al hospital; la focalización se desliza, pues, hacia Léon, cuya trayectoria sirve, no solo para insertar la descripción (“L’eau de la rade est d’un bleu lisse et noir sur lequel la silhouette de l’Ava semble un palais de métal inondé”, Q, 48), sino también para aclarar el título enigmático del capítulo, volviendo sobre este detalle en **analepsis completiva**:

[...] Léon a vu les chiens [...] C’est d’eux que l’homme malade parlait dans son délire. Les chiens errants, affamés, enragés, qui encerclent la ville, qui entrent dans les cours, qui rôdent jusque sous les fenêtres de l’hôpital. Les chiens de Harrar, auxquels il jetait chaque soir des morceaux empoisonnés. (Q, 48)

Y, de nuevo, como ocurrió con Jacques, asistimos a otra irrupción del narrador homodiegético, que se hace hipótesis ahora sobre Léon y su supuesto reconocimiento del poeta:

Jusqu’au soir, Léon marche [...] Est-ce que lui, l’adolescent, a su percer l’identité vraie du commis voyageur mourant dans la chambre de l’hôpital général? Comme s’il avait pu deviner, dans ce corps rongé par la douleur et la sécheresse, la grâce de l’enfant qui dansait les mots, son regard ironique qui voyait à travers tous les oripeaux, et sa fureur. Mais je me trompe. Léon ne l’a pas reconnu. Personne ne pouvait le reconnaître. Seuls les chiens l’ont su, ont identifié son odeur, comme s’ils étaient surgis des antres de la terre et qu’ils avaient accouru à un signal imperceptible pour chaque jour le torturer de leurs hurlements. (Q, 49)

Nueva imagen del sacrificio del animal, como ocurrió con Anna (relatado en el “journal”).

Este capítulo termina el día 9 de mayo, en el momento en el que el *Ava* sale de la bahía, momento de la llegada del *Amazon*, barco en el que partirá (función proléptica) Rimbaud hacia Marsella.

5.3. “La quarantaine”: la novela dentro de la novela

El título de la novela, contenido aquí representa la novela dentro de la novela, a la que podemos considerar, con L. Dällenbach, “une *métalepse* particulière: l’auto-référence de la narration elle-même” (1977: 121), una metalepsis en analepsis interna homodiegética que se erige en verdadero relato, dejando en un segundo plano el relato homodiegético primero que le sirve de marco. Dicho marco (el diario de Léon) anuncia proféticamente (en prolepsis) lo que en éste se desarrolla, “«double» la fiction afin de la prendre de vitesse et de ne lui laisser pour avenir que son passé”

(*Ibid.*: 83), de esta forma, consideramos que este tercer capítulo corresponde al procedimiento de “la mise en abyme [...] orientée vers un passé diégétique” (*Ibid.*: 86)⁴. Si, por otra parte, L. Dällenbach alude al “rêve” (*Ibid.*: 28), esta novela dentro de la novela equivale a un sueño del narrador primero, y así lo deja entrever: “comme s’il [Léon le Disparu] appartenait à un rêve” (Q, 438), o, mejor, la realización de un sueño, el sueño de identificarse al antepasado y su leyenda: “je suis l’autre Léon, celui qui a disparu” (Q, 20); “Ainsi je suis devenu Léon Archambau, le Disparu” (Q, 24). Los dos relatos, en definitiva, constituyen un diálogo intertextual que se establece entre las diferentes partes del texto.

Todo ello implica una serie de repercusiones en la narración: a nivel formal y a nivel de las técnicas temporales, que pasamos a exponer.

Léon va a descubrir su identidad a través de la identificación con el Otro. Se trata de un largo y costoso proceso de transformación interior que necesita una narración pausada y lenta de los acontecimientos vividos día a día. Por esta razón, este alto en el viaje a Mauricio, objetivo de los protagonistas, este tiempo de cuarentena, se dilata, adquiriendo dimensiones enormes, extensión a la que contribuye también la forma de “journal” que toma ahora la narración⁵. Léon narra, día a día, el lento transcurrir de esta espera que se extiende desde el 27 de mayo de 1891 al 7 de julio del mismo año (exactamente cuarenta días, hecho que contrasta fuertemente con la duración de treinta años de la vida de Alexis en *Le Chercheur d’or*).

Las anotaciones temporales de este “journal”, dividen la narración en diferentes secciones. Un “journal” especial, como veremos, puesto que dichas anotaciones provienen del narrador, en unos casos, o del “journal du botaniste”, uno

⁴L. Dällenbach considera que la “mise en abyme”, en la obra de Gide, consiste en “attribuer à un personnage du récit l’activité même du narrateur qui le prend en charge [...] le récit second, chez Gide, réfléchit le récit premier dans la mesure où il est nécessaire, pour que la rétroaction se produise, qu’il y ait analogie entre la situation du personnage et celle du narrateur ou [...] entre le contenu thématique du récit-cadre et celui du récit enchâssé [...] la relation du narrateur *N* à son récit étant homologique de celle du personnage narrateur *n* à son récit *r*” (1977: 30).

⁵Encontramos las siguientes anotaciones temporales: *Zmai* (Q, 53), JOURNAL DU BOTANISTE. *Du 2mai au matin* (Q, 60), *Du 2mai, après-midi* (Q, 71), *3 juin* (Q, 72), *9 juin* (Q, 76), *Du 9 juin, après-midi* (Q, 81: J. du botaniste), *11 juin* (Q, 87), *12 juin* (Q, 92: J. du botaniste), *13 juin* (Q, 97), *Le 13* (Q, 106: J. du botaniste), *14 juin* (Q, 107), *15 juin* (Q, 112), *Le 16* (Q, 119: J. du botaniste), *Du 16 juin* (Q, 131: J. du botaniste), *17 juin* (Q, 144), *18 juin* (Q, 160), *19 juin?* (Q, 174: J. du botaniste), *20 juin* (Q, 192), *21 juin* (Q, 192), *22 juin* (Q, 206), *23 juin, à Palissades* (Q, 226), *24 juin* (Q, 235), *25 juin* (Q, 247), *Le 26 juillet* (Q, 285), *Le 27 à l’aube* (Q, 305), *Le 28* (Q, 325), *Le 29 juillet, au matin* (Q, 379).

de los pasajeros, citado en intertexto; Léon quiere así rendir un homenaje a aquel compañero de viaje que murió durante la cuarentena en el islote Gabriel. M. Borgomano interpreta de la siguiente forma la presencia de este “journal”:

D'autres voix continuent à alterner avec celle du Disparu: celle de Rimbaud et du poète Longfellow (qu'aime tant Suzanne), mais aussi, au début, celle du botaniste John Metcalfe, dans son journal inscrit en italique (peut-être récupéré par Jacques ou Suzanne). Journal de savant, qui ne mentionne que la quête et la découverte des plantes dans l'île, mais “ce sont les plantes qui sauvent les hommes” (p. 229) et Léon s'intéressait à cette recherche. Vers le milieu de “La Quarantaine” (p. 174), le botaniste se tait: il meurt de l'épidémie de variole (2003:4).

El análisis de las anacronías en este extenso y complejo capítulo nos plantea varios problemas que enunciaremos a continuación. En primer lugar, observamos un riguroso orden de sucesión de los acontecimientos, reflejado en las anotaciones que dividen el “journal”; sin embargo, la estructura interna de la narración presenta un profundo desorden derivado fundamentalmente de las anacronías, y sobre todo, de las analepsis que recuerdan el pasado de Léon y Jacques, y que repiten acontecimientos únicos como si del estribillo de una canción se tratase. Un segundo problema que afecta al estudio de las anacronías es el que se refiere al establecimiento de campos temporales, tal y como lo hicimos desde el principio. Así, se nos hace imposible seguir considerando, en términos genettianos, externas las anacronías que se refieren a la infancia y adolescencia de Léon; si bien salen del campo temporal de la diégesis (la cuarentena), es, como ya se señaló, a través de las analepsis como se construyen los personajes. Recurrimos, pues, al estudio de M. Bal (1984) para establecer los siguientes campos temporales diferenciados en el interior del campo temporal **A2**:

A2.1 Este primer campo temporal es el del tiempo primordial: los cuarenta días que el narrador Léon, “le Disparu” narra en su “journal”.

A2.2 Un segundo campo temporal es el que se refiere a la duración del pasado inmediatamente anterior (el viaje desde Marsella hasta Mauricio y Plate) o al futuro inminente (lo que ocurrirá al llegar a Mauricio -que terminan en elipsis-), y en el que consideramos, con M. Bal, las **anacronías contiguas**.

A2.3 Por último, denominaremos **anacronías inclusivas** los retrocesos que abarcan la infancia y adolescencia de Léon, esto es, un

tiempo bastante anterior al de la diégesis, aunque Léon, gracias a esas analepsis se va metamorfoseando, oponiendo constantemente aquel pasado al descubrimiento de sí mismo que realiza lenta y progresivamente en la isla.

Los términos anacronías **contiguas e inclusivas**⁶ nos parecen más apropiados que el de anacronías externas: se trata de un nuevo narrador homodiegético, y las anacronías serán consideradas internas homodiegéticas, puesto que, por medio de ellas, el personaje se va construyendo, se configura como tal. Así, las historias que Jacques le contaba, rememoradas en analepsis, como si de leyendas se tratase, funcionan para establecer una radical oposición entre lo que en un principio era su búsqueda (idéntica a la de su hermano Jacques: búsqueda de su origen, de la recuperación de su dominio, el deseo de venganza hacia el Patriarca) y lo que descubre ahora (la Alteridad), para distinguir dos mundos que no pueden conciliarse. Léon renuncia a su propia identidad, para convertirse en Otro y desaparecer; de ahí su leyenda, su mito.

Pasaremos ahora al análisis detallado de las anacronías en los distintos campos temporales que hemos enumerado más arriba.

5.3.1. Las anacronías en el campo temporal primordial (A2.1)

El relato de Léon, “le Disparu” se inicia con un comienzo *in medias res* que presenta a los pasajeros del *Ava* desembarcando en la isla Plate; observamos así un corte nítido en la narración con respecto al capítulo anterior, en el que los protagonistas viajaban a bordo del barco y hacían escala en Aden; se ha omitido el resto del viaje, aunque, por medio de analepsis (campo temporal A2.2), se referirá a algunos momentos -la escala en Zanzibar, en la que tiene lugar el contagio de viruela, y la llegada a Port Louis y la prohibición de desembarcar en Mauricio: tienen que aislarse en cuarentena en la isla Plate-; a esta ruptura contribuye también el cambio de voz y focalización.

⁶M. Bal, en su análisis de *L'après-midi de M. Andesmas* define así los términos:

Les anachronies limitées à ce champ précèdent immédiatement le début de l'histoire, ou surviennent tout de suite après la fin. Je les appelle les anachronies *contiguës*. [...] Le quatrième champ s'étend sur un peu plus d'une année [...] Ce champ inclut tous les niveaux précédents, d'où le terme d'anachronies *inclusives*. (1984:119)

Esta novela en el interior de la novela podemos definirla, en palabras del propio Le Clézio, como una “composition polyphonique” (P. Gamarra, 1993:168) -y es en este sentido en el que utilizamos el término “polifonía”- en la que concurren múltiples voces: la del narrador homodiegético cuyo relato está salpicado por las citas del “journal du botaniste”, compañero de viaje que morirá en el islote Gabriel (y al que Léon rinde así homenaje), la voz del narrador heterodiegético (Léon, el actual) que interrumpe a veces el hilo del relato del otro Léon, “le Disparu”, para insertar (en tipografía diferente) la historia de los orígenes misteriosos y fabulosos de Suryavati (la de aquellos inmigrantes que, en 1856, huyendo de la guerra en la India, y buscando una tierra prometida, tuvieron que detenerse en la isla Plate, también por motivos de cuarentena, y que fueron abandonados allí a su suerte); la voz de Jacques, que se oirá por momentos para recordar las historias que se refieren al pasado legendario y mítico en la isla Mauricio (campo temporal A2.3), la voz de Suzanne recitando a Baudelaire, Rimbaud y Longfellow. Una polifonía que volveremos a señalar a lo largo de esta parte que ahora desarrollamos, y que afecta también al análisis temporal que ahora nos ocupa. M. Borgomano hace una síntesis interesante de las voces que se entrecruzan a lo largo de toda la narración, síntesis en la que encontramos los conceptos de tradición y herencia de P. Ricoeur citado anteriormente, y llega a la siguiente conclusión:

[...] Cette “chimère”, il lui a donné une vie, fictive, mais forte, à travers le jeu complexe de toutes ces voix entrecroisées. En les faisant alterner et jouer entre elles, l’auteur rejoint la puissance des traditions orales: sa narration se fait l’écho des récits transmis de génération à génération, elle se charge de profondeur temporelle et légendaire. Elle devient aussi une façon de remonter le temps [...] (2003:3-5).

Asistimos, pues, a una nueva narración homodiegética de la lenta y progresiva metamorfosis de Léon que se lleva a cabo en el microcosmos de la isla Plate, en la que podemos distinguir varias etapas fundamentales.

La llegada a la isla Plate, una isla paradisíaca, espacio primitivo, en el que, sin embargo, se establece desde el principio una importante separación racial, instaurándose una frontera imaginaria entre, por un lado, los europeos, y “de l’autre côté”, el pueblo de los culis, a su vez dividido por el sistema de castas por el que los parias permanecen aislados del resto. Léon comienza a alejarse del espacio (la “Quarantaine”) en el que los europeos están confinados para, poco a poco, explorar la isla y descubrir su atracción por el pueblo culi (“Palissades”); se atreverá, incluso, a burlar el toque de queda impuesto por el autoritario y ridículo Véran (al que Jacques ha dado el sobrenombre de Véran de Véreux (Q, 62), a quien también se

debe la instauración de la frontera invisible) para realizar visitas nocturnas a “l’autre côté de l’île”.

Durante uno de estos paseos, Léon encuentra a Suryavati, que se convertirá en su iniciadora. Proceso de iniciación en el que también distinguimos varios momentos: la primera aparición de Surya (que será recordada por Léon en forma de analepsis repetitivas) presenta ya a ésta como una “déesse”, una especie de divinidad surgida del agua del océano; tras el mutuo conocimiento progresivo (el relato de sus respectivos orígenes y de sus infancias es significativo al respecto), se procede a la descripción de varios rituales de iniciación que representan las pruebas de nacimiento, unión matrimonial y muerte; en palabras de B. Thibault:

Les trois étapes rituelles de la naissance, du mariage et de la mort apparaissent de façon très nette dans *La Quarantaine* et elles forment les trois séquences de l’initiation du héros. Le rite de la naissance -le baptême- est figuré à plusieurs reprises dans la nage au fond du lagon. Le rite du mariage est figuré dans l’épisode nuptial au cours duquel Léon et Suryavati s’isolent sur l’îlot Gabriel, à l’abri du glacié des paille-en-queue. Enfin le rite de la mort est figuré par la présence obsédante des bûchers sur l’île Plate (2000:856).

Léon va penetrando poco a poco en el mundo de Suryavati, encontrando su propia identidad por y a través de la Alteridad. Pero este proceso de iniciación de Léon tiene como consecuencia inmediata la separación, también lenta y progresiva de su hermano, hasta llegar a ser desconocidos el uno para el otro. Si Léon, en un principio, buscaba su identidad a través de sus orígenes y mediante el recuerdo obsesivo de un pasado legendario y mítico relatado por Jacques y repetido y recitado por Léon, el microcosmos de la isla Plate y la penetración en otro mundo, el de Suryavati, le desvelan su verdadera búsqueda que conlleva el rechazo de sus propios orígenes, el olvido de su propia memoria.

Así Léon desaparece con Suryavati tras todo este lento proceso de identificación con ella, tras renunciar a su propio nombre y tras la proximidad de la muerte, tema omnipresente en la obra; uno tras otro, los pasajeros del *Ava*, europeos, indios o de cualquier raza o condición, tendrán que pasar al islote Gabriel, realizando su último viaje; viaje de contenido simbólico, en la barca conducida por el ciego Mari (“et je ne pouvais pas ne pas penser au dernier voyage du nautonier”, Q, 109), para morir allí, junto a la presencia constante de las hogueras de cremación de los muertos y el ritual de las cenizas llevado a cabo por Surya; y, sobre todo, la presencia de los viajeros abandonados allí por los mauricianos en 1856, que Léon

siente constantemente, como una “vibration”, como una reencarnación, que provoca la fusión de los elementos:

Sur Plate, je ne le savais pas, nous avons vécu dans la compagnie des morts. Dans notre bouche la cendre des bûchers, saupoudrant nos habits, nos cheveux. Et puis ce regard inconnu, ce regard sans paupières qui ne cesse de nous traverser, mêlé à la lumière, ce regard des oiseaux qui balaie l’horizon, l’œil du vent sur les rochers, la parole du vent et de la mer, le long frisson de la vague née à l’autre bout de l’Océan, cette vibration incessante (Q, 404).

No hemos de olvidar que *La Quarantaine* es también una novela del tiempo, del tiempo pasado recordado en analepsis, del tiempo que se va y que prelude la muerte, pero también del tiempo presente, del día a día vivido en este “journal”, puntuado por los “coups de sifflet” del “sirdar”, que marcan el tiempo de rezar o el tiempo de trabajar, y describen un ritual, como una música, como “une plainte”:

Seuls résonnent immuablement le sifflet du sirdar, qui signale l’heure du réveil et le départ des hommes vers la digue, et des femmes vers la veine de talc, ou l’appel à la prière du soir, porté par le vent, comme une plainte de l’au-delà. (Q, 148)

Música a la que contribuye también Choto, personaje sordomudo, “le joueur de flûte” (Q, 360), y la voz musical de Suryavati, las canciones que su madre, Ananta, le enseñó de pequeña, la recitación de los versos de Longfellow y de Rimbaud. Como explica el propio Le Clézio en la entrevista concedida a P. Gamarra, el ritmo musical está presente y es perceptible en su producción más reciente, al tiempo que confiesa la influencia de Proust:

[...] c’était là réellement mon intention. Bien que n’étant pas moi-même musicien, j’ai eu le sentiment de concevoir ces romans à la manière de phrases et de mouvements musicaux, selon un tempo allant s’accélération. J’ai écrit puis intercalé blocs de texte et silences, selon l’ordre logique d’une musique [...] Cela devenait parfois le sujet même du livre. [...] en particulier Proust [...] Un musicien de mots, un musicien de phrases, et d’images, de regards [...] Proust a eu ensuite une grande influence sur moi... Et le plus curieux dans ce retournement, c’est qu’il fut déclenché par une seule petite phrase! [...] C’était la phrase évoquant le timbre de la sonnette du jardin qui retentissait à l’arrivée de Swann, dans *Du côté de chez Swann*. Cette sonnette-là m’a éveillé; là était pour moi sans doute aussi l’entrée, cette entrée dont parlait en ces mots un poète zen: «Entendez-vous le murmure du torrent dans la montagne? Là est l’entrée.» (P. Gamarra, 1993:168-169)

La “sonnette” que “retintissait” a la llegada de Swann es reemplazada aquí por el silbato del sirdar, que solamente deja de oírse en las últimas páginas del capítulo, cuando se preparan para dejar la isla Plate, de viaje hacia el destino soñado: Mauricio, esta “île mère” (Q, 98), “vers notre mère”, (Q, 402), espacio de origen -que será diferente para Jacques y Léon, como veremos- en el que se funden

las dimensiones materna e iniciática. Comprobaremos, a lo largo del análisis, que la imagen materna obsesiona a Léon -que no conoció a su madre-; a la búsqueda del origen se une, pues, esta otra búsqueda de Léon: tras las pruebas iniciáticas y la penetración en el mundo de Suryavati, encontrará en Ananta la imagen materna soñada. Encontramos aquí el binomio señalado por G. Bachelard: la “*mère-paysage*”, proyectada en el elemento acuático, y la “*femme-paysage*” (1942: 144), la segunda mujer que toma el relevo en dicha proyección.

Una vez presentada, muy someramente, la complicada situación diegética de este capítulo, veamos cuáles son las técnicas temporales que están en juego aquí. En este campo temporal (numerado I), relatado generalmente en presente de narración, y dentro del orden que conlleva la forma de “*journal*”, en el que cada día corresponde a relatos de episodios singulares, y, por tanto, en el que el relato se desarrolla según un orden cronológico y lineal, asistimos, sin embargo, a una repetición de los hechos ya relatados, evocados en *analepsis*, que interrumpen este relato cronológico y lineal para revivir y reactualizar momentos primordiales, hasta llegar a aniquilar (como en *Le Chercheur d'or*) las barreras temporales e instalarse en un tiempo sin límites, de dimensiones cósmicas y extraordinarias; volveremos a retomar aquí el concepto de *ucronía* definido por M. Picard. Analizaremos en primer lugar las *analepsis* o retrocesos, y, más adelante, las *prolepsis* o anticipaciones que afectan a este campo temporal.

Las *analepsis* en el campo temporal primordial

Léon realiza incursiones en un pasado inmediato cuya función es simplemente añadir información dejada de lado en *elipsis*: se trata de ***analepsis internas homodiegéticas completivas***, que se enuncian con expresiones del tipo: “Hier soir” (Q, 120), o “l'autre jour” (Q, 127), “Suzanne m'a dit un jour [...] «ta danseuse»” (Q, 209), “Hier après-midi” (Q, 261).

Sin embargo, la técnica temporal por excelencia utilizada por el narrador es el recurso a ***analepsis internas homodiegéticas repetitivas***: Léon rememorarán una serie de momentos y situaciones producidos desde el desembarco en Plate, momentos que hemos de considerar primordiales; las expresiones “pour la première fois” se repiten, y como dice T. Dey, “désignent une expérience primordiale et le renouvellement de ces émotions élémentaires” (1985:81). A este tipo de *analepsis*

nos referiremos a continuación, intentando hacer un repertorio lo más exhaustivo posible, dentro de la complejidad puesta ya de manifiesto en este relato.

La primera sección del “journal” (*Zmai* , Q, 53-59) está relatada en tiempos del pasado y construida, pues, en analepsis, quedando alejados de la memoria del narrador aquellos primeros pasos en la isla (“cela semblait une scène de naufrage”, Q, 54); sin embargo, y tras observar desde el principio el sistema segregacionista que se implanta en la isla, la primera noche que pasan en una choza en el pueblo culi, y la primera vez que oyó el silbato del sirdar, será evocada y reactualizada por Léon a lo largo de todo el relato (“Il nous indiqua la hutte où nous devrions passer la nuit, une simple cabane de planches en bordure du campement” (Q, 58); esta primera noche se rememorará sobre todo cuando la cuarentena está tocando a su fin; así el relato vuelve al punto de partida, de forma cíclica, a la vez que incide en señalar el cambio de Léon:

Le signal qui me semblait odieux lors de notre débarquement sur Plate, voici qu’il est devenu maintenant familier, rassurant, comme les cris des oiseaux de mer [...] (Q, 226)

J’entends le bruit du vent, j’ai le goût de la mer sur mes lèvres, comme au jour de notre arrivée sur l’île. (Q, 267)

Dans mon corps j’ai reconnu la vibration. C’est elle que j’ai sentie dès la première nuit, quand j’étais couché à côté de Jacques et de Suzanne dans la hutte de Palissades, sans pouvoir dormir. (Q, 376)

C’est une nuit ancienne, une nuit qui ressemble au commencement. La lumière des feux éclaire vaguement la case collective où nous avons passé la première nuit, dans la tempête. Tout cela est si loin, vague comme un rêve. (Q, 403)

La misma función tienen las analepsis repetitivas que vuelven, también de forma cíclica, a reincidir sobre la primera vez que vio a Suryavati, aparición mágica y divina, divinidad a la que contribuye el nombre propio, nombre del dios de la India védica, según G. Dumézil, “padre divino, el Sol, S rya” (1977:116), “el dios padre, S rya” (1977:*ibid.*), como se pone de manifiesto mediante la analogía que establece el narrador: “L’amour de Suryavati est ardent comme le soleil” (Q, 376) o la metáfora: “Suryavati, force du soleil” (Q, 74).

Esta aparición provoca en seguida la citación en intertexto, la asociación con una divinidad legendaria, construyéndose así el personaje en analepsis y, a la vez, en prolepsis iterativa e **insinuación** de lo que va a ser su función de iniciadora⁷:

⁷En este sentido, citamos de nuevo a B. Thibault, quien realiza una perfecta síntesis y comparación entre Ouma y Suryavati:

[...] j'ai vu pour la première fois Suryavati, force du soleil. Est-ce vraiment son nom? Ou est-ce le nom que je lui ai trouvé, à cause de la reine du Cachemire, à qui fut racontée l'histoire de Urvashi et Pururavas, dans le livre de Somadeva [...] que je lisais à Londres, l'été qui a précédé notre départ? [...] j'avais l'impression qu'elle marchait sur l'eau [...] sa longue robe verte traversée par la lumière [...] elle marchait sur l'arc des récifs qui unit Plate à Gabriel à marée basse. [...] comme en équilibre au sommet d'un mur invisible [...] C'était comme si nous étions les derniers habitants. (Q, 75)

Este instante mágico y esta primera imagen de Suryavati, que aparece como una diosa surgida de las aguas, van a ser perpetuados a lo largo del relato de León, y va a ser reactualizado y revivido como uno de los momentos más importantes del proceso de transformación de León⁸:

Suryavaaati! C'était un nom magique qui pouvait tout arrêter, qui pouvait faire durer éternellement l'instant où j'avais vu la jeune fille debout sur le récif comme si elle marchait sur l'eau. (Q, 99-100)

C'est ici que j'ai rencontré Surya, la première fois [...] Maintenant, j'ai appris à marcher sur le récif [...] (Q, 135)

J'étais exactement à l'endroit où j'ai vu Suryavati pour la première fois, sa silhouette debout au milieu du lagon comme une sorte d'aigrette [...] Il me semble à présent que c'est cette barrière grise du récif qui marque la véritable frontière qui nous sépare de l'autre partie de l'île. (Q, 263)

Je rêve à Surya, telle que je l'ai aperçue la première fois [...] pareille à une déesse. (Q, 293)

Elle est une déesse de la mer. Elle est comme je l'ai vue la première fois, mince et longue, glissant à la surface de l'eau [...] (Q, 360)

Los episodios centrales en el proceso de iniciación de León, relatados como episodios singulares, volverán también a ser evocados en analepsis repetitivas, fundamentalmente al final del capítulo, en el momento en el que se acerca la conclusión del relato de León - momento vivido, ya lo veremos, como una noche mágica-. Estos momentos cumbre son los siguientes: en el primero, Surya realiza un

Comme Ouma, Suryavati est une représentation symbolique de l'anima dont le héros doit apprendre à déchiffrer les gestes pour avancer sur la voie de la réalisation de soi. Comme Ouma, Suryavati combine divers traits de l'anima: l'Êe primitive, la jeune fille romanesque et la divinité initiatrice. Suryavati institue une série d'épreuves -de rites de passage- pour León. (2000:855)

⁸Hay también otros instantes junto a Surya que son relatados con la "fórmula" "la primera fois", y que tienen el mismo valor de momentos primordiales ("C'est une caverne magique. C'est Surya qui me l'a dit, la première fois [...]"; Q, 217; "Pour la première fois nous sommes entrés dans la ville ensemble" "Ce soir, pour la première fois aussi, Surya m'a fait entrer dans leur maison", Q, 220; "pour la première fois Ananta s'est adressée à moi en anglais", Q, 223; "C'est la première fois que Surya me demande de l'accompagner jusqu'aux champs", Q, 227; "C'est la première fois qu'elle m'accompagne chez mon frère", Q, 311).

ritual, marcando con ceniza trazos y círculos en el rostro de Léon seguido de un ritual de bautismo, tras el cual Léon se siente transformado (“J’ai un sentiment étrange, quelque chose qui s’est rompu au fond de moi, qui s’est libéré, Q, 164):

Elle prend un peu de cendre mêlée au sable noir, et lentement elle passe ses doigts sur ma figure, sur mes joues, sur mes paupières. Elle dessine des traits et des cercles, et je sens un grand calme qui entre en moi. Elle dit des mots dans sa langue, comme une prière, ou une chanson: *Lalli lug gaya, Chhuram, k̄la lug gaya...* [...] Elle m’appelle pour la première fois par mon nom, le nom qu’elle m’a donné pour toujours:

«*Baiii ... Veux-tu être mon frère?*» (Q, 163)

El segundo es el ritual de unión matrimonial, en el espacio simbólico de la gruta, que se presenta desde el comienzo como un espacio sagrado, y la invitación de todos los sentidos a la penetración en este lugar simbólico, propicio a la iniciación, en el que Suryavati ha encendido una lámpara, pronuncia palabras “Comme une chanson à voix basse” (Q, 270), el olor a incienso, y, de nuevo, el trazado de dibujos sobre la piel de Léon, un tiempo mágico y tiempo fuerte en el que “La nuit était sans commencement, sans fin” (Q, 273), y en el que tiene lugar la revelación para Léon (al estilo de la de Alexis):

Je savais que le moment était venu. C’était le moment le plus important de ma vie, sans le savoir c’était pour cet instant que j’avais embarqué à bord de l’*Ava* [...] j’aurais pu être quelqu’un d’autre, d’indifférent, un fils de sucrier, petit-fils de négrier. Mais Surya avait tracé à la poudre sur le sol les deux étoiles à six branches et le Subramania qui éloigne les mauvais esprits, qui annule la loi des Patriarches, qui aveugle l’orgueil des Archambau. Le regard de Surya était irrésistible, il brillait de la vérité pure, il restituait l’éclat du soleil jusque dans la nuit. (Q, 273-274)

La “grotte”, denominada también “caverne magique” (Q, 217) tiene una función de primer orden en la iniciación de Léon; se trata de un espacio simbólico, lugar de reclusión en la que tiene lugar un proceso de transformación interior, ya que:

Les cavernes symbolisent l’accès secret à un monde souterrain. Elles sont les plus anciens lieux de culte de l’humanité [...] Dans la symbolique du rêve [...] un chemin dangereux traversant des cavernes obscures représente avant tout la quête du sens de la vie [...] C’est le renoncement à la vie terrestre, au profit de la vie supérieure, de ce qui n’est pas encore né...; (dans la caverne) le temps n’existe pas, il n’y a ni hier ni lendemain, car le jour et la nuit y sont semblables. D’après Mircéa Eliade (1980), l’isolement constitue une «existence semi-larvaire», comparable à la mort dans l’Au-delà [...] De ce fait, la caverne s’adapte encore aujourd’hui aux formes rituelles et symboliques de l’initiation et, à un niveau supérieur, elle peut figurer l’idée de renaissance [...] (*Encyclopédie des Symboles*, 1996:104-106).

En este sentido podemos citar también la tesis de G. Durand para quien “En toute «grotte d’émerveillement» subsiste un peu de la «caverne d’effroi». Il faut la volonté romantique d’inversion pour arriver à considérer la grotte comme un refuge, comme le symbole du paradis initial” (1969: 275). En este refugio, pues, Léon se transforma de nuevo, y esta vez, de forma irreversible: “Je n’étais plus le même. J’étais un autre, j’étais elle, et avant elle, j’étais Giribala [...]” (Q, 275), uniéndose así a la genealogía de Suryavati, a sus orígenes, rechazando los suyos, y alcanzando la Alteridad. Se trata de un nuevo nacimiento simbólico, como se desvela tras el baño purificador (nuevo ritual de bautismo): “J’étais quelqu’un d’autre, quelqu’un de nouveau” (Q, 277), “Nous étions redevenus des enfants. Nés à nouveau, dans l’eau courante du lagon, sans passé et sans avenir” (Q, 278), que figura el comienzo de un nuevo ciclo, unido ahora a Suryavati. Ciclo que culmina con la unión en el islote Gabriel, en el que Surya concibe un hijo de Léon.

La última noche en la isla Plate, la noche con la que termina la cuarentena, y todo lo que ha conllevado (sistema segregacionista, autoridad del “sirdar” y de Véran, los traslados y muertes en Gabriel...), noche mágica en la que se rememora en analepsis repetitiva el episodio iniciático de la gruta, pone ahora de relieve la dimensión cósmica de esa noche, en la que se acaba un ciclo y se prelude el comienzo de otro mediante la simbología de las estrellas:

[...] les étoiles girent lentement, Sirius est près de l’horizon, le Seigneur Shukra s’est couché. Quand nous étions dans la grotte, je m’en souviens, Surya avait dessiné sur ma peau avec de la cendre l’image des sept Rishis qu’on voit au ras de l’horizon [...] Cette nuit, c’est nous qui avons inventé des constellations sur la plage, comme si nous avions renversé l’univers. Alors nous dérivons lentement sur notre radeau de lave, dans la nuit, au hasard, les yeux brûlants à force de lire l’avenir dans les flammes. (Q, 404)

Como *Le Chercheur d’or*, el relato termina con la imagen de las estrellas unida al barco (aquí mediante la metáfora que asimila isla y “radeau”), que prefiguran el destino que, para Léon y Suryavati ya no está representado por el mítico *Argo* instalado en el cielo, sino por el barco a la deriva de Rimbaud (“Sur notre radeau de basalte, nous glissons lentement vers la vie nouvelle, vers notre mère. Nous sommes enfants du rêve, Q, 402) . Es ahora cuando asistimos a la revelación última de Léon, a la culminación de su búsqueda de identidad:

je n’ai plus de vengeance. Que m’importe Alexandre Archambau [...] Maintenant je l’ai compris: ils ne sont là que pour un bref instant, déjà le vent qui vient de l’autre bout de la terre souffle sur eux et les efface [...] La vérité est simple et belle, elle est dans la lumière qui étincelle sur les dalles de basalte, dans la puissance de la mer,

dans cette nuit illuminée le long de la baie des Palissades, comme un miroir de l'infini [...] Ensemble nous glissons sur la mer, vers l'autre bout du temps. Je n'ai jamais vécu d'autre nuit que cette nuit, elle dure plus que toute ma vie, et tout ce qui a été avant elle n'a été qu'un rêve. (Q, 406-407)

En el momento de partir hacia Mauricio, Suryavati le entrega, como un don, lo que va a dar a Léon un nuevo nombre, una nueva identidad:

[...] elle a mis autour de mon cou, comme un talisman, le collier portant la plaque d'immatriculation que sa grand-mère avait donné à Ananta, avant le départ de Bhowanipore. Ansi, maintenant, j'ai un nom, une famille. Je peux entrer à Maurice. (Q, 416)

La iniciación de Léon ha concluido: ha llegado a ser Otro, por medio de la identificación progresiva y la penetración en el mundo de Suryavati. Así, provisto ya de otra identidad, Léon puede desaparecer⁹.

⁹Antes de abandonar esta parte del análisis consagrada al uso de analepsis, hemos de hacer referencia a otros episodios únicos que el narrador homodiegético vuelve a recordar en analepsis repetitivas; solo nos referimos someramente a ellos, ya que, por constituir un hecho de frecuencia, los encontraremos más adelante en nuestro estudio; lo único que queremos poner de relieve aquí es la utilización casi absoluta de este tipo de analepsis en el campo temporal primordial; el relato vuelve así sobre sus propias huellas, de forma cíclica, interrumpiendo constantemente la linealidad cronológica de la narración. Así ocurre con el último viaje, el traslado al islote Gabriel, de dos de los pasajeros del *Ava* -Nicolas y M. Tournois (Q, 109, 128, 287)- y el de Sarah y John Metcalfe - "le botaniste"- (Q, 175, 286) precisamente cuando ellos mismos se ven obligados, por la enfermedad de Suzanne, a recluírse en el islote Gabriel. Es significativo el episodio del don que le hace Choto, "le joueur de flûte", (Q, 243) -al que Suryavati llama "le Seigneur Kṣhna" (Q, 360)- que será recordado más adelante por Léon, "le Disparu" -y que volveremos a encontrar en el relato de Léon (el narrador actual), en el capítulo 4-; se trata de "un bout de fer rouillé", que el niño entrega a Léon como un tesoro ("Son trésor lui ressemblait, à la fois étrange et ordinaire, un morceau de cette île qui parle du temps et de la mort", Q, 243, 404). O, también, el episodio de la placa con el número de identificación de Ananta, que a su muerte guarda Suryavati como única herencia de su madre (Q, 329, 396). Y, por último, evocará también en analepsis repetitiva la primera vez que vio a Ramasawmy, el cual les impidió el paso al pueblo culi, a él y a John; el episodio se recuerda al final, la noche antes de marcharse a Mauricio, para modificar o metamorfosear la primera impresión que le causó a Léon; ahora ya no es el autoritario "arkottie" a las órdenes del "sirdar", sino la figura del "vieux sage", cuya mirada irradia una luz especial, tiene una "force étrange", "il me semble que je reçois un peu de sa lumière", "il n'a pas d'âge [...] je me souviens de l'homme d'Aden" (Q, 394).

Aclaremos también que, si la figura del "sirdar" representa la autoridad -su función ya ha sido puesta de manifiesto en *Le Chercheur d'or* como vigilante de los trabajos en los campos de caña de azúcar, y así lo explica el propio Le Clézio en *Bandanes* (1990:90)-, en la isla Plate representa la autoridad también sobre los europeos ("déjà pesait sur nous l'autorité du sirdar", Q, 59); bajo su mando se encuentran los "arkotties", los culis (los trabajadores inmigrantes), y, por debajo de ellos en el sistema de castas Indio, los parias. Para el término "arkottie" no hemos encontrado ninguna explicación, ni de Le Clézio, ni en diccionarios. Hemos consultado incluso una traducción al español de *La Quarantaine* (*La Cuarentena*, traducción de Thomas Kuf (1998), Tusquets Editores, Barcelona), que traduce "arcoti" sin ninguna información sobre el vocablo. Sin embargo, en los contextos en los que

Las prolepsis en el campo temporal primordial

En este campo temporal observamos el uso abundante de **prolepsis iterativas**, algunas de las cuales ya han sido repertoriadas, cuya expresión “pour la première fois” designan una experiencia primordial -al igual que hemos puesto ya de relieve en las analepsis que utilizan la misma fórmula-; completamos el repertorio con las expresiones que a continuación citamos:

C’était la première fois que je voyais le sirdar Shaik Hussein (Q, 57)
C’est ici que j’ai vu pour la première fois les pailles-en-queue (Q, 65)
[...] j’ai vu pour la première fois celle que j’ai appelée ensuite Suryavati, force du soleil (Q, 74)
C’est la première fois depuis des jours (Q, 116)
Pour la première fois depuis des jours, je ne sens plus la menace qui pèse sur l’île [...] (Q, 118)

Junto a las prolepsis iterativas, hemos de señalar, en este campo temporal primordial, una serie de **anuncios**, que efectivamente se cumplen (como el motín de los culis, que anuncia Jacques (Q, 101) y que se produce dos páginas después, relatado por Léon, para quien el episodio adquiere tintes diferentes, y que describe como un ritual), o el viaje a Gabriel, o la curación de Suzanne (Q, 298); y la presencia de **insinuaciones**, que se refieren a la duración de la cuarentena, o al inminente viaje a Mauricio, ya al final del capítulo, algo que los protagonistas habían esperado ansiosamente desde el comienzo, o, también, al futuro inminente con Surya:

Il y avait dans le débarquement quelque chose de rigoureux qui m’effrayait, parce que cela ne signifiait pas une étape de quelques heures, comme l’avait laissé croire M. Alard, mais les préparatifs d’un séjour dont personne ne pouvait prévoir la fin (Q, 57)
«On est au bord de l’émeute [...]» (Q, 101) c’est un cri général d’angoisse et de colère [...] Un frisson passe sur tout mon corps, parce que c’est aussi un chant, une musique, un cri de colère et une plainte [...] Ils ont compris que le garde-côte repartait, qu’il nous abandonnait tous à notre sort. (Q, 103)

aparece en la obra, podemos llegar a definirlo como una figura que se encarga, además de la vigilancia de los trabajadores (“sur la surveillance des arkotties”, Q, 70), de dirigir la oración de los Indios musulmanes (“les musulmans se prosternaient du côté du soleil levant, et la voix de l’arkottie psalmodiait”, Q, 320).

La noche mágica con la que finaliza la cuarentena, y una vez que se han ido los europeos a Mauricio, el sistema segregacionista y las funciones de autoridad desaparecen; incluso el “sirdar” se sienta junto al “arkottie”, junto al “vieux sage”, en un gesto de hermanamiento.

[...] je n'ai plus d'inquiétude. Je n'ai plus peur du temps. Demain, après-demain, plus tard, je serai encore ici, au bout du monde, loin des vengeances. Surya sera contre moi, je saurai la retenir, je lui parlerai [...] (Q, 143)

C'est notre dernière soirée. Jacques en a pris son parti. Demain, nous serons à Gabriel. (Q, 267)

Il me semble que quelque chose est en train de se produire, un événement à la fois prévisible et irréalisable, un frisson, un changement [...] (Q, 364)

Elle sait que le jour du retour est proche [...] Je crois qu'elle en a aussi peur que moi. (Q, 365)

Le bateau est revenu. Jacques l'avait prévu: la saison de la coupe va commencer à Maurice, les planteurs vont avoir besoin de tous les bras. Shitala, la déesse froide, a quitté les îles. Peut-être qu'elle n'avait plus rien à manger. (Q, 379)

Dans quelques instants, quelques heures, nous changerons de monde (Q, 390)

Hemos de considerar también **insinuaciones** de la pronta separación de Jacques y Léon, en las que observamos una progresión a lo largo de las veces que Léon se refiere a las expectativas de Jacques y Suzanne, que no son las suyas, incluso los rasgos físicos de ambos los separan: Léon se describe como "l'Eurasienne" (Q, 137), mientras que Jacques lleva "la marque des Archambau" (Q, 252):

[Jacques, Suzanne] appartiennent à une autre race, à un autre monde. Ils parlent de Maurice, de la vie qui les y attend [...] (Q, 123)

Il est mon frère, et pourtant il me semble que personne ne m'est plus étranger (Q, 179)

Maintenant je n'appartiens plus à son monde, je suis du monde de Surya [...] c'était mon sang, le sang mêlé de ma mère. Ce sang que l'oncle Alexandre haïssait, qui lui faisait peur, et pour cela il nous avait chassés d'Anna [...] (Q, 182)

Désormais nous sommes très loin l'un de l'autre, comme si nous n'avions jamais grandi ensemble (Q, 240)

«Nous sommes devenus étrangers l'un pour l'autre, nous n'appartenons plus au même monde.» (Q, 355)

En este sentido es también una **insinuación** la imagen de la frontera que ha de atravesar la primera noche que pasa junto a la casa de Surya, entre el mundo de Jacques y el de Surya, figura de un viaje sin retorno: "[...] j'avais peur que tout ne devienne indéfectible, trop réel. Comme s'il y avait vraiment une frontière, que j'avais à la franchir sans retour" (Q, 226).

Por último, por lo que se refiere a este campo temporal primordial, hemos de hacer referencia una vez más a la última noche que Léon pasa en la isla Plate con Suryavati, junto a los culis e inmigrantes; en esa noche todo es preludeo y anticipo de una "vie nouvelle", un nuevo ciclo va a comenzar, anunciado también por las estrellas:

C'est une nuit très longue et belle, une nuit sans fin. Nous sommes au bord de la terre, au bout du monde. Sur notre radeau de basalte, nous glissons lentement vers la vie nouvelle, vers notre mère. Nous sommes enfants du rêve. Nous sommes libres [...] (Q, 402)

C'est une nuit ancienne, une nuit qui ressemble au commencement [...] Tout ce qui s'est passé auparavant me semble maintenant irréel, une légende, une rumeur qui s'efface [...] tout doit être nouveau. (Q, 403)

Cette nuit, c'est nous qui avons inventé des constellations sur la plage, comme si nous avions renversé l'univers. Alors nous dérivons lentement sur notre radeau de lave, dans la nuit, au hasard, les yeux brûlants à force de lire l'avenir dans les flammes. (Q, 404)

El capítulo termina con una prolepsis en forma de profecía: Surya asocia el color del alba (que pone fin a la noche mágica) con el fin del mundo: «C'est comme la fin du monde [...] Quand le monde finira, il aura cette couleur, parce que l'air quittera la terre et s'en ira très loin, vers le soleil» (Q, 414).

5.3.2. Las anacronías contiguas (campo temporal A2.2).

Incluimos en esta sección los retrocesos y anticipaciones que se refieren a los momentos inmediatamente anteriores o posteriores a la cuarentena (el campo temporal primordial). Ya hemos explicado por qué las consideramos, en terminología de M. Bal, contiguas; pasaremos ahora a explicar sus funciones.

Por lo que se refiere a las **analepsis**, éstas son **completas**, desde el punto de vista del lapso; se trata de retrocesos cuya función está estrechamente vinculada al principio *in medias res* con el que se inicia el capítulo y que pretenden recuperar el antecedente narrativo inmediato, dejado en elipsis tras la ruptura establecida -y ya señalada- entre los capítulos 2 y 3; por medio de este tipo de analepsis el narrador recompone los hechos acaecidos en la escala en Zanzíbar (escala prohibida, por otra parte, pero que el comandante se atrevió a burlar, por una misteriosa cita -"son rendez-vous galant", Q, 179-) es la que causa el contacto y posterior contagio de la enfermedad de viruela; así, al llegar a Port Louis, y al ser informadas las autoridades por Bartoli -el socio de "Véran de Véreux"- de dicha escala, les impiden desembarcar y les obligan a realizar una cuarentena en la isla Plate. También en analepsis se informa del nacimiento de Anna -la protagonista del capítulo siguiente- "la petite-fille du Patriarche, qui est née en avril dernier, et qui, à ce qu'on dit, est aussi brune que moi" (Q, 359)"; en este campo temporal Léon evocará al "homme d'Aden", con quien se identifica progresivamente; las enumeramos en función de la cercanía al campo temporal primordial:

1. Llegada a Port-Louis:

Nous avons débarqué à Plate, vers neuf heures, par une mer forte. Le *Dalhousie*, un schooner ancien [...] nous a pris à l'aube dans la rade de Port-Louis, par une coupée reliée directement au pont inférieur de l'*Ava*. (Q, 53-54)

Chacun avait dû laisser la plus grande partie de ses bagages à bord de l'*Ava*, car on n'attendait pas un séjour de plus de quelques jours. M. Alard, devant l'inquiétude des passagers, avait même parlé, sans hausser la voix, de quelques heures de quarantaine sur l'île Plate, avant d'arranger le transfert à la pointe aux Canonnières, à Maurice. (Q, 55)

Quand nous l'avions aperçu [le schooner], la première fois, du haut du pont de l'*Ava*, cet après-midi pluvieux dans la rade de Port-Louis [...] (Q, 379)

2. Desde Marsella, y escala en Zanzibar:

je me souviens, la première fois que je suis monté sur le pont de l'*Ava*, à Marseille [...] (Q, 388)

Bartoli -l'homme que l'on soupçonne d'être l'espion des Postes qui a rapporté notre escale de Zanzibar aux autorités britanniques [...] (Q, 62)

«Vous vous souvenez du garçon qu'on a immergé au large de Mahé? On dit qu'il est mort d'une pneumonie [...] Vous savez dans quel état se trouve le marin qu'on a embarqué en fraude à Zanzibar? [...]» (Q, 83)

C'est Boileau, le nom du commandant qui nous a emmenés à Zanzibar, pour son rendez-vous galant, et qui nous a valu l'épidémie de variole. Il doit y avoir une loi secrète... (Q, 179-180)

3. Rimbaud:

Et moi, je suis comme l'homme d'Aden, que j'ai vu couché [...] le regard durci par la souffrance. Je n'ai que les souvenirs et les rêves [...] (Q, 123-124)

Je me souviens du délire de l'homme d'Aden. Les chiens qui descendaient des hauteurs, qui entraient dans la ville. Et lui, qui rêvait qu'il arpentait les rues de Harrar en semant ses boulettes vénéneuses. (Q, 127)

[...] il [le vieux sage] n'a pas d'âge. Il a quelque chose de doux et d'aigu dans son regard jaune, et je ne sais pourquoi, tout d'un coup je me souviens de l'homme d'Aden, dans la pénombre étouffante de la chambre de l'hôpital civil, ce regard qui me transperçait en silence. (Q, 394)

En cuanto a las **prolepsis**, cuyo alcance o distancia sale también fuera del campo temporal primordial, son **parciales** desde el punto de vista del lapso y terminan en elipsis; las anticipaciones que se refieren al futuro inmediato de Jacques y Suzanne serán completadas (en analepsis) por el actual Léon en el capítulo 4; sin embargo, la desaparición de Léon y Suryavati provocará que las anticipaciones que a ellos se refiere se terminen definitivamente en elipsis, quedando en la narración como un enigma y alcanzando así la dimensión legendaria y mítica su historia, una historia que no tiene un final, y que permite, por tanto, el comienzo de un nuevo ciclo (“vers la vie nouvelle, vers notre mère” (Q, 402). En este repertorio de prolepsis hemos de incluir los deseos de Suryavati, que le cuenta a Léon la leyenda de Saint Brandon (relatada por el timonel en *Le Chercheur d'or*); el destino del “sirdar” Shaik Hussein, el cual, tras la llegada del barco que les llevará a Mauricio,

deposita su “bâton” (Q, 394) -símbolo del poder- para convertirse en un inmigrante como los otros; su misión autoritaria ha concluído; y el destino de los trabajadores, con los que se han quedado Léon y Suryavati, esperando la llegada de un segundo barco:

«Je te montrerai comment on devient un pêcheur. Nous achèterons une pirogue à Mahébourg [...] nous irons même à Saint Brandon, où les femmes n’ont pas le droit d’aller, je m’habillerai en homme et nous partirons ensemble» (Q, 398)

[...] il [Shaik Hussein] va se joindre à la foule des laboureurs, sur les quais de Port-Louis, dans le camp de Powder’s Mill, et les contremaîtres des plantations inscriront son nom sur leur liste, prendront sa photo et lui donneront une carte de travailleur. (Q, 400)

La longue attente est en train de s’achever, demain, ou après-demain, les immigrants vont commencer leur travail [...] (Q, 401)

El sueño de Jacques y Suzanne de recuperar Anna, el paraíso perdido, se presenta como una anticipación incierta; Léon afirma que “[ils] appartiennent à une autre race, à un autre monde. Ils parlent de Maurice, de la vie qui les y attend”, lo que representa la quimera, el sueño del *Chercheur d’or* que no se llevará a cabo; Suzanne, por su parte, se propone ser la “Florence Nightingale”¹⁰ en Mauricio, “réaliser son rêve angélique” (Q, 113):

Elle est venue à Maurice avec Jacques dans l’idée de soigner les immigrés indiens, de créer des dispensaires, de suivre le modèle de Florence Nightingale [...] (Q, 84)

«Je me souviens, derrière Anna il y avait les ruines d’une ancienne sucrerie [...] Je te montrerai tout ça, à Léon aussi. Tu ne peux pas ne pas aimer, c’est le plus joli paysage du monde [...] (Q, 88-89)

En este sentido, es un anuncio la frase pronunciada por Léon: “Tout s’écroule, se délite. Médine, la maison d’Anna, le paradis sur terre, cela n’existe plus” (Q, 180).

5.3.3. Las anacronías inclusivas (campo temporal A2.3).

Hemos convenido en denominar a las anacronías que forman parte de este campo temporal **inclusivas**, en terminología de M. Bal, por las razones que ya hemos expuesto, y que ahora nos limitamos a recordar someramente; por un lado, se trata de analepsis que recuerdan el pasado de los personajes, y son justamente estas

¹⁰Florence Nightingale (Florencia, 1820 - Londres, 1910) fue una enfermera británica, contemporánea de nuestros protagonistas, que organizó hospitales durante la guerra de Crimea, se dedicó a la formación del personal sanitario y escribió varias obras sobre reforma hospitalaria.

analepsis las que configuran a los personajes; por otro lado, al tratarse ahora de un narrador homodiegético (que cede la voz a Jacques, también narrador homodiegético de los relatos de infancia), las analepsis consideradas son también internas homodiegéticas.

Se trata de verdaderos relatos segundos, en la voz de Jacques: Léon le cede la voz y se pone de manifiesto la función de iniciador de Jacques (de la misma manera que lo fue Mam para Alexis o Suzanne para Léon, el actual); los relatos que Jacques hace sobre el paraíso perdido en Mauricio, repetidos a lo largo de la narración, en la voz de Jacques o en la memoria de Léon (son los que recitaba durante la noche Léon en la soledad de la pensión de Rueil-Malmaison, en la que pasó casi toda la infancia y adolescencia, al igual que Alexis recitaba los relatos de navegadores y viajeros, o a Valerius Flaccus); este pasado fabuloso, legendario, fue lo que alimentó los sueños de los dos hermanos y lo que incitó al viaje que ahora se interrumpe por la cuarentena.

Sin embargo, estos relatos en analepsis, siempre bajo el prisma de la focalización de Jacques, también tienen la función de transformar a Léon, que llega a concebir el paraíso perdido como una quimera, y que encontrará su propia identidad en el mundo de Suryavati. También Jacques percibe por momentos que Anna, Médine, sólo han sido un sueño. La venganza del Patriarca les ha impedido alcanzar las costas de Mauricio y los retiene en Plate. A pesar de ello, Jacques no renuncia a su sueño ni a sus orígenes, y se obstina, como el *Chercheur d'or*, en recuperar su territorio.

En este sentido, los diálogos de Suryavati y Léon que versan sobre sus respectivas infancias, sobre sus orígenes (lo que constituye el doblete de los diálogos de Alexis y Ouma), contribuyen a reactualizar, dándoles su verdadero sentido, aquel tiempo de origen, y es por medio de esta reactualización como Léon comprende que su verdadero origen no son las historias legendarias que Jacques repite una y otra vez, sino el origen de su madre, “l’Eurasienne” (“C’est le sang d’Amalia William qui coule dans mes veines”, Q, 94-95), de lo que nunca se ha hablado en su familia, y que es, para él, como un enigma que resolver; comprobamos así que los orígenes de Suryavati y los de Léon son bastante similares. Léon no ha conocido el mundo de Suryavati por casualidad, lo llevaba en la sangre.

Estableceremos, para este primer repertorio de analepsis inclusivas, tres grandes bloques: el primero está constituido por los episodios rememorados por Léon; aquí la función de la memoria juega un papel de primer orden, memoria que se refiere a sus propias experiencias en aquella pensión, en el espacio opresor, espacio

de reclusión -igual que lo fue para Alexis el Collège Royal de Curepipe-, tras la muerte de su padre, o a la rememoración de los relatos de Jacques; es significativo a este respecto señalar que es la contemplación del pueblo de los culis (“Palissades”) o la playa paradisíaca, lo que provoca la evocación de aquellas historias de Jacques, produciéndose una silepsis geográfica, espacio de origen en el que todo puede volver a comenzar, espacio asimilado al paraíso relatado por Jacques (“Je suis ici chez moi, à l’endroit dont j’ai toujours rêvé, l’endroit où je devais venir depuis toujours”, Q, 141-142; “Comme si cette île tout entière était mémoire [...] portant en elle l’étincelle enfouie de la naissance”, Q, 255); el segundo de estos grandes bloques de analepsis está constituido por los relatos de Jacques, cuya voz se deja oír; y el tercero, los diálogos de Suryavati y de Léon, las historias de sus orígenes.

Con respecto al primero de estos grandes bloques de analepsis, podemos repertoriar las siguientes:

Je me souvenais comme j’avais attendu cela, le soleil, la mer, durant cet hiver à Rueil-Malmaison [...] Je me souviens d’avoir entendu la mer, un soir. C’était quelque temps après la mort de mon père [...] (Q, 64-65)

À Palissades, la vie est ponctuée par les coups de sifflet du sirdar. Cela aussi, je l’avais oublié. Jacques me parlait de Médine, autrefois, il me disait le signal, loin, très loin, [...] (Q, 69)

Je viens voir le village de Palissades pour me souvenir. Tout ce que Jacques me racontait, autrefois, dans l’hiver de Rueil-Malmaison. La nuit qui tombe sur la maison d’Anna, à Médine. Les mêmes bruits [...] (Q, 72)

Je me suis souvenu de ce que Jacques m’avait appris, quand j’étais petit. Il disait que c’était le vieux Topsis le cuisinier de la maison d’Anna: «Pour faire la guerre licien, napa besoin fizi [...] (Q, 79)

C’est ici que tout me revient, tout ce que Jacques me disait à Paris, autrefois, et qui est devenu comme ma propre mémoire. La mer au lever du jour, à Anna, l’eau encore froide de la nuit, sur la plage de sable noir. Alors *tu* nages sous l’eau, sans faire de remous, en étendant les bras loin [...] (Q, 93) [el subrayado es nuestro; obsérvese el sutil **deslizamiento de la voz y focalización** hacia Jacques]

C’était comme si j’avais vécu tout cela, au temps où mon père et ma mère habitaient encore la maison d’Anna. C’est un rêve ancien que j’ai fait chaque soir, à Rueil-Malmaison, avant de m’endormir [...] (Q, 94)¹¹

¹¹ Otros casos que completan este repertorio son los siguientes:

Dans le silence, ici, sur le banc de sable blanc où la mer me frôle, je me souviens de tout [...] Maman était déjà malade, la fièvre la brûlait chaque soir, la nausée. Moi j’étais dans son ventre [...] En février il y a eu un cyclone qui est venu sur la mer, qui a tout ravagé. Une nuit, le vent a traversé la maison de part en part, éteignant les lampes et les torches. Mon père était resté à Port-Louis. À l’aube, il est arrivé à cheval, le long des routes aux arbres déracinés. C’est ce jour-là, après l’ouragan, que je suis né. (Q, 94) [obsérvese el **paralelismo con el episodio del ciclón en *Le Chercheur d’or***]

J’étais encore petit enfant, j’allais en vacances chez notre père, à Montparnasse. Je ne connaissais rien à Maurice, rien au monde, et déjà je connaissais les Patriarches.

Léon remonta hacia atrás en el tiempo para recordar no sólo su infancia en la pensión y la función de Jacques (función de padre: “[Jacques, Suzanne] sont comme mon père et ma mère”, Q, 91; “Autrefois, quand notre père est tombé malade, c’était lui mon père”, Q, 183), sino que enlaza con el primer antepasado, el que llegó a Mauricio en el siglo XVIII para comenzar allí la línea genealógica; es significativo que se evoque al final, en el momento en que Léon y Suryavati van a coger el barco para trasladarse a la isla Mauricio, y es significativo que se evoque el nombre de aquel barco legendario (*L’Espérance*, nombre repetido en el topónimo), como una promesa, como el comienzo de un nuevo ciclo.¹²

El segundo repertorio de analepsis son los relatos de Jacques, verdaderos relatos segundos, y que, con su voz, contribuyen a crear esta composición polifónica:

Malgré les années en France, et la vie à Londres [...] Jacques a toujours la voix qui chante, il n’a pas perdu l’accent créole. Quand je l’entends, je me souviens de la voix de mon père. Il parlait le soir avec le Major William, dans l’appartement de Montparnasse, et je m’endormais sur mon assiette de soupe en écoutant sa voix. Jacques parle de Médine, de la maison d’Anna. Il y a si longtemps. Peut-être qu’il invente tout au fur et à mesure [...]

Leurs noms, comme une litanie, Lamy, Francheville, Montcalm, [...] ils réganaient sur des domaines imaginaires, aux surnoms familiers et étranges, que Jacques me faisait répéter, et que je ne pouvais partager avec personne: Médine, Mon Désert [...] Ce sont les noms qui me reviennent, tandis que je descends avec Jacques [...] (Q, 180)

Jacques avait gardé la grande feuille de papier sur laquelle Amalia avait écrit le long questionnaire auquel les jeunes filles de ce temps-là soumettaient celui qu’elles avaient élu cavalier pour une soirée [...] Je n’ai jamais su ce que Jacques avait fait de cette feuille. Mais moi je l’avais recopiée, apprise par coeur, pour me la réciter, la nuit, comme une pièce de théâtre, dans le dortoir de la pension de Mme Le Berre à Rueil-Malmaison. (Q, 253-254)

[...] la montagne Calebasse, la montagne Blanche, la montagne Bambous, le Camp de Masque. C’est Jacques qui m’avait appris leurs noms, c’était comme une litanie que je récitais, le soir, dans mon lit, à la pension de Mme Le Berre, à Rueil. (Q, 352) Tout ce qui en moi avait été endurci par les années d’attente, dans le dortoir froid de la pension Le Berre, à Rueil-Malmaison, toute cette cohorte de souvenirs et de mots que je portais comme des pierres, maintenant s’est effacée [...] Jacques, quand il a quitté Rueil-Malmaison pour aller en Angleterre, j’ai pensé que je pouvais en mourir. Quand je l’ai revu, l’été suivant [...] (Q, 405)

Le schooner est là [...] Je ne peux m’empêcher de penser au brick *L’Espérance* sur lequel mon trisaïeul Eliacin est arrivé sur l’île de France, il y a cent ans, après avoir quitté sa ville natale de Saint-Malo et fait le tour du cap de Bonne-Espérance. (Q, 415).

¹²Otros ejemplos de analepsis inclusivas en las que la función de la memoria de Léon es fundamental los encontramos en las páginas: 94-95, 110, 132, 146, 208, 209-210, 355.

«Quand je revenais de la pension Le Tourhis, à Noël ou bien en hiver, je veux dire, juillet, août, tu ne peux pas t’imaginer la fête que c’était, je revenais à la maison, je retrouvais ma chambre, je pouvais courir partout dans les champs de cannes, jusqu’à la savane, jusqu’à la mer. Je te montrerai le chemin [...] (Q, 88)

Los relatos de Jacques provocan una verdadera evasión mediante el viaje imaginario en el tiempo: “Nous voguions ensemble sur un radeau, emportés par le flux qui descend à l’envers, qui nous ramène au commencement” (Q, 89), se trata de un verdadero viaje hacia atrás, hacia la escena original, en la que Jacques realiza una enorme analepsis (que se prolonga hasta la página 90) para evocar varios episodios de su infancia, como la fiesta que precede al comienzo de la tala - y rememora aquí expresiones criollas-. Para poner de relieve la voz de Jacques, siempre asociada a la leyenda, el narrador le dejará hablar también en otros momentos:

Je me souviens de l’histoire que me racontait Jacques, autrefois, à Paris, quand nous nous retrouvions chez mon père, et le nom des filaos résonnait pour moi comme un nom magique, un arbre qui n’existe que dans les légendes. «Derrière la maison d’Anna, il y avait une forêt de filaos, le long du ravin qui va jusqu’à la mer [...] (Q, 144)

Es también la voz de Jacques la que narra el nacimiento de Léon (“Tu es né à Anna, dans une chambre du haut, je m’en souviens. C’était pendant une tempête terrible [...]”, Q, 267-268), y la que, por fin, cuenta el origen misterioso de “l’Eurasienne”, Amalia, la madre que nunca conoció Léon:

«Écoute, notre mère était eurasiennne, c’est ce que tout le monde disait. Elle est née en Inde, elle a été adoptée par un Anglais du nom de William, et à sa mort, c’est son frère, le Major, qui s’en est occupé. Je te jure que je ne sais rien de plus, même le Major ne voulait rien dire [...] Ses parents étaient morts pendant la grande mutinerie, et les William lui ont donné leur nom. Ensuite, le Major l’a envoyée en Europe, elle devait apprendre le métier de préceptrice, et sur le bateau elle a rencontré papa. C’est tout ce que je sais.» (Q, 183)

En este campo temporal Jacques, que tiene así una función principal; Léon rememora, en analepsis, el relato de Jacques del viaje en 1856 de los pasajeros del *Flaree* desde la India hasta la tierra prometida (Mauricio), y que fueron abandonados en la isla Plate también por causa de cuarentena:

Jacques m’a raconté un jour ce qui s’est passé là-bas, au nord de l’Inde, quand l’armée de Nana Sahib a pris Cawnpore, et a massacré tous les Anglais, hommes, femmes et enfants, dans les eaux du Gange (Q, 112)
C’est Jacques qui m’a parlé du millier d’immigrants venus de Calcutta à bord du brick *Flaree*, abandonnés cette année-là sur Plate en raison de la présence de variole et de choléra à bord. Comme nous, ils ont attendu jour après jour, scrutant l’horizon vide, la ligne de Maurice, dans l’espoir de voir venir le bateau qui les emmènerait [...] Quand enfin le gouvernement de Maurice a décidé d’envoyer du

secours, trois mois s'étaient écoulés, et ceux qui arrivèrent sur l'île ne trouvèrent que quelques rares survivants, et la terre jonchée d'ossements (Q, 149)

La función de las analepsis aquí es establecer un paralelismo entre los destinos de aquellos viajeros y el de los pasajeros del *Ava*, cuya incertidumbre les hace temer el mismo abandono por parte de las autoridades de Mauricio; pero además completan la historia de la madre y abuela de Suryavati, que huyeron de la masacre de Cawnpore, también hacia Mauricio, pre-texto para insertar el relato heterodiegético de León, el actual, en tipografía diferente, ya que se trata de los antecedentes de Suryavati (y que consideramos un campo temporal diferente, en analepsis externas, en la voz del narrador heterodiegético León, el actual). Se hace necesario también el relato en analepsis para hacer revivir a aquellos seres, cuya presencia siente León (“c'est la mémoire qui vibre et tremble en moi, ces autres vies, ces corps brûlés, oubliés, dont le souvenir remonte jusqu'à la surface de l'île”, Q, 255). Analizaremos en la frecuencia la función primordial de esta historia.

Estos relatos en analepsis enlazan con la historia de Suryavati, con sus orígenes, en que podemos distinguir dos momentos: en el primero, relata su propio nacimiento y cómo su padre murió y su madre tuvo que volver a la India, dejándola en un convento, para que se ocupasen de su educación; en un segundo momento, Suryavati se remonta al origen de su madre, inglesa de nacimiento, y encontrada por Giribala durante la masacre de Cawnpore; se establece así una red inextricable de historias que convergen hacia un mismo punto espacio-temporal, todas vehiculadas por el viaje, viaje que se detiene por causa de cuarentena. Los mismos incidentes y los mismos destinos unen a personajes diversos, cuyas historias confluyen en esta **silepsis** geográfica y temática, procedimiento que volvemos a poner aquí de relieve:

«Avant, elle [Ananta] était à Maurice, elle travaillait pour les grands mounes, à Alma. Mon père aussi travaillait dans la sucrerie. Et puis il a eu un accident, il est mort quand j'avais un an, alors ma mère m'a confiée aux soeurs. Elle est retournée en Inde [...] et un jour elle a trouvé un bateau, nous sommes venues ici, à l'île Plate [...] Maintenant, elle est malade. Elle ne peut plus s'en aller.» (Q, 115-116)

«Ma mère ne sait pas qui sont ses vrais parents. Elle ne sait pas comment ils s'appelaient. Pendant la guerre contre les Anglais, en Inde, elle était à Cawnpore. Ma grand-mère Giribala l'a trouvée, elle avait cinq ans, elle était accrochée au cou de sa nourrice, elle ne bougeait pas. Tout le monde était mort. Ma grand-mère a vu qu'elle était encore vivante, elle l'a emportée. Elle lui a donné un nom, elle l'a appelée Ananta [...] Elle parle de l'Inde aussi, de la grande rivière où sa grand-mère a baigné Ananta, après qu'elle l'a trouvée. Elle parle des villes aux noms si beaux, Allahabad, Bénarès, Calcutta. Elle dit qu'un jour elle emmènera sa mère là-bas, elle ira jusqu'à Cawnpore, pour voir l'endroit où elle a été sauvée, et la grande rivière, la Yamuna, où est né le Seigneur Kshna [...] Ma grand-mère est morte ici, il y a longtemps, avant ma naissance. On l'a brûlée sur la plage, mais elle est encore là. Ma mère dit

que les morts ne s'en vont pas, ils habitent avec nous, là où on les a brûlés c'est leur maison.» (Q, 154-155)

El relato de Suryavati sobre sus orígenes hace de nuevo evocar a Léon la imagen del viaje: “Il me semble que je suis emporté dans un voyage avec Surya, à bord d'un radeau de pierre” (Q, 156), viaje de la memoria, viaje hacia el origen, hacia el tiempo primordial, hacia la escena original, que hará que Léon encuentre en Ananta a la madre que no conoció:

Ananta [...] est comme la mère des parias, elle connaît les plantes, elle sait guérir, détourner les «yangues». Il me semble qu'elle est ma mère que je n'ai jamais connue, qu'elle peut me donner la chaleur, l'amour. (Q, 165)

Por último, antes de finalizar este campo temporal denominado **A2.3**, otro repertorio de **analepsis repetitivas** es el que consiste en recordar un único episodio -volveremos a encontrarlo en el estudio de la frecuencia-: el verano que los tres protagonistas pasaron en Hastings, un año antes del viaje a Mauricio (“à Hastings [...] C'est ce jour-là que nous avons décidé d'aller à Maurice”, Q, 337); estas analepsis se presentan sobre todo con modificaciones debidas al cambio de focalización, como se apreciará en las citas que a continuación incluimos. Se trata de analepsis que se refieren a un campo temporal de mayor proximidad al tiempo diegético, un verano que se presenta catorce veces¹³ como un estribillo para reactualizar un tiempo feliz en que los tres protagonistas estaban realmente unidos, y marca, por la decisión de volver a la tierra de origen, una experiencia primordial que anticipa el posterior desarrollo de los hechos, contribuyendo a revivir un tiempo en el que la recitación de las historias de Jacques es una constante invitación al viaje:

Parler, parler encore, comme en Angleterre, lorsque Jacques et Suzanne m'avaient emmené pour leur voyage de nocces à Hastings, au début de l'été, et que nous restions ensemble [...] à raconter Médine et Anna. Suzanne et moi, nous écoutions, nos yeux brillaient, c'était de la magie [...] Ces noms désignaient des endroits qui ne pouvaient exister que dans les songes. (Q, 247-248) [**focalizado en Léon**]
«Tu te souviens, à Hastings?» Je n'avais rien oublié. C'était comme si elle [Suzanne] avait lu dans ma pensée [...] (Q, 249) [**focalizado en Suzanne**]
Maintenant Jacques parle de Suzanne. Il n'a pas dit son nom, il a simplement continué, presque sans s'en rendre compte, avec l'été de leurs nocces, à Hastings. (Q, 269) [**focalizado en Jacques**]

El verano en Hastings es un tiempo de transición marcado por el viaje de novios en el que también participa Léon, transición entre un pasado legendario para Jacques, opresor para Léon, huérfano y recluso en una pensión, y un futuro

¹³ En las páginas 56, 88, 216, 247-248, 249, 252, 267, 269, 295, 337, 350, 356 y 391.

esperanzador, que se plantea, en principio, como la recuperación del pasado de Jacques. Aquel verano es, pues, el punto de arranque de la vuelta a los orígenes y de la aventura que luego vivirán los personajes. Tiempo puntuado por los relatos maravillosos de Jacques, que funcionan a la vez como analepsis y como anticipaciones inciertas, pronto Léon comprenderá que éste no ha sido nunca su pasado, sólo el de Jacques, experiencia aún más dramática si tenemos en cuenta que Léon nunca podrá poseer ni compartir a Suzanne, de la que confiesa estar enamorado:

C'est pour elle que je suis là. C'est pour elle que je suis resté. Elle est ma seule famille [...] Une Réunionnaise émigrée à Paris [...] qui s'est promise à mon frère quand elle n'avait que quatorze ans. Je l'aime, je ne pourrai pas l'oublier. C'est cela qui me met en colère, qui me met de l'eau dans les yeux. (Q, 359)

5.3.4. Las anacronías en el campo temporal C (“La Yamuna”)

Fiel a su principio *in medias res* que caracteriza a los relatos de viaje, el narrador vuelve a utilizarlo en la epopeya del viaje de Ananta y Giribala desde la India hasta la isla Mauricio, una vez más presentada como la tierra prometida. Historia fragmentada y de tipografía diferente (al igual que la gesta de los “hommes bleus” de *Désert*), el narrador volverá, en analepsis completas, a la narración de todo el periplo hasta el embarque y viaje a Maruicio. Este relato insertado representa una analepsis, un retorno a un tiempo mítico, al comienzo, a la imagen del “radeau” que conduce a Ananta y Giribala por las aguas del río sagrado y del barco hasta llegar a las islas Plate y Mauricio, completando así el diálogo intertextual establecido entre los diversos relatos.

El principio *in medias res* presenta a Ananta y a Giribala a punto de embarcarse rumbo a Mauricio; la visión del puerto y los barcos (focalizada en Ananta), espacio de promesa, apertura a un futuro esperanzador, cuya descripción ralentiza la espera, como si el momento soñado no fuese a llegar nunca, es lo que caracteriza la primera sección de este relato:

C'est comme si j'avais vécu cela, comme si je l'avais rêvé hier. Les navires amarrés le long du Tollys Nullah, dans le quartier de Bhowanipore, à Calcutta, attendant d'embarquer les immigrants [...] C'est à Ananta que je pense, sa petite main serrée dans la main de sa mère, tandis qu'elles attendent toutes les deux debout sous l'abri [...] (Q, 157)

Volvemos a encontrar la presencia del narrador heterodiegético, Léon, el actual, que muestra su imagen en varios sitios, y que interrumpe la narración del otro Léon, “le Disparu”, para insertar una historia fragmentada, desde su presente de narración, bajo la focalización de su abuela Suzanne, imagen -una vez más- del intertexto proustiano, historia a la que el narrador, aquí también, añade su propia ficción:

Je pense à Ananta comme à quelqu'un que j'aurais connu, une aïeule dont je porterais le sang et la mémoire, dont l'âme serait encore vivante au fond de moi. Je ne sais d'elle que ce nom, et qu'elle avait été arrachée à la poitrine de sa nourrice assassinée, à Cawnpore, pendant la grande mutinerie des sepoys en 1857. Ce que m'a raconté ma grand-mère Suzanne, quand j'étais enfant, la légende de mon grand-oncle disparu.

Mais je ne sais rien de la femme qui lui avait sauvé la vie, et que j'appelle Giribala en souvenir de Rabindranath Tagore. C'est le voyage d'Ananta et de Giribala qui me donne une certitude, plus que n'importe quelle aventure. (Q, 281)

En este campo temporal que denominamos **C** en nuestro cuadro-esquema, y cuyas anacronías consideramos externas con respecto a los otros campos temporales ya analizados, en efecto presenta un tiempo exterior a la diégesis de *La Quarantaine*; el año 1857, como observamos en la cita, es el punto de arranque de la historia, que se sitúa así un año más tarde del viaje de los pasajeros del *Flaree* .

En el interior de esta historia insertada, hemos de señalar como técnicas temporales dominantes, en cuanto a los retrocesos, las **analepsis completas** (estrechamente unidas al principio *in medias res*), algunas **prolepsis iterativas** y **prolepsis completas** que anticipan la llegada a Mauricio. Junto a estos fenómenos, hemos de destacar que el relato se desarrolla según un orden cronológico que, esta vez, se ve interrumpido, no por la presencia masiva de anacronías, sino por los cortes a los que la narración somete esta epopeya, para dar paso a la continuación de *La quarantaine*. A pesar de la ruptura formal, ambas historias están muy imbricadas desde el punto de vista de la temática; de esta forma, los rituales y creencias de Suryavati tienen aquí su explicación originaria. La historia se inserta, además, durante la descripción de las etapas cruciales de la transformación de Léon. Veámoslo ahora en detalle.

La **analepsis completa** que sigue al principio *in medias res* (en la sección siguiente, Q, 167-173), en la que el narrador cuenta cómo Giribala encuentra a Ananta, en el camino hacia la Yamuna (nombre del río sagrado que da título al capítulo), y el ritual de bautismo de Ananta en dicho río, sucede inmediatamente al

ritual de iniciación de Léon en el que Suryavati marca con las cenizas su rostro, y que finaliza con el baño purificador de Léon; el contenido semántico es, pues, idéntico, y es lo que proporciona una homogeneidad al relato de ambas historias:

Elle est entrée lentement dans l'eau en serrant l'enfant contre sa poitrine.

Alors il lui a semblé qu'elle entrait dans un autre monde, et la petite fille qui riait et s'agitait contre elle était l'entrée de ce monde, le monde du fleuve où tout était paisible, où il n'y avait plus ni guerre ni sang, ni haine ni peur [...] Giribala a prononcé à haute voix le nom, comme si c'était le fleuve qui l'avait dicté, «Ananta», l'Éternel, le serpent sur lequel Dieu se repose jusqu'à la fin du monde. (Q, 170)

Entonces tiene lugar el viaje en balsa (de ahí que la imagen del “radeau” sustituya, en el relato de Léon, “le Disparu”, al “bateau” de Alexis), realizando la travesía a lo largo de *la Yamuna* en compañía de las “Doms”, las mujeres que se encargan de las hogueras de cremación de los muertos, y que, simbólicamente, prefiguran el último viaje. Lil es la que inicia a Giribala, y, como se ve en *La quarantaine*, ésta a Ananta, y, por último a Suryavati, que aprende el oficio de su madre, para continuar su función. Aquí también encontramos el origen de la lengua secreta de estos personajes, la canción que Suryavati cantaba a Léon durante los rituales de iniciación, y que se presenta como una **prolepsis iterativa**, como una experiencia primordial que inaugura toda una serie de ocurrencias:

C'est la première fois que Giribala a entendu cette chanson, et il lui a semblé que chaque parole entrait en elle pour toujours, comme si elle était chargée d'un sens mystérieux:

«*Churm, k̄la, chalo gul layé* , voleur, ô voleur, viens, entrons dans cette demeure, enlève tes *chakl* , prends tout, *bhimté, bagelé*, allume le *ghasai*, et toi, *litara*, jette la boule de terre, le *neola*, si tu entends un bruit! *k̄jachamaa* , un espion te guette! [...] le vol est fini et le voleur est mort!» (Q, 172-173)

El contenido semántico de la canción, que habla de un personaje marginal, el ladrón, y del final, la muerte, continúa en perfecta armonía con la temática que intentamos ya entrever aquí, en este análisis del orden temporal; la canción contribuye, pues, a mostrar el origen, la experiencia primordial, al tiempo que nos hace recordar la penetración en la gruta y la unión matrimonial de Léon y Suryavati; así se asegura la continuidad semántica y la coherencia textual en este complicado sistema de “emboîtement”.

La travesía por *la Yamuna* es una verdadera experiencia iniciática; recordemos aquí la iniciación, recordada por Léon en **analepsis repetitivas**, fundamentalmente en dos lugares que a continuación reproducimos:

Je n'ai pas oublié quand elle [Suryavati] a prononcé son nom. Elle a pris sur le bûcher un peu de cendre [...] et lentement elle a marqué mon visage, et j'ai senti comme un feu à l'intérieur de mon corps. Sa voix était très douce, pareille à la caresse de ses doigts sur mon front, sur mes joues, sur mes paupières. «Yama est fils du soleil, il attend sa soeur, la rivière Yamuna. Quand elle vient, elle allume un grand feu, et avec la cendre elle marque le front de son frère, comme j'ai fait, pour que leur amour ne finisse jamais.» (Q, 193)

C'est une caverne magique [...] Avant d'y pénétrer, Surya dépose des offrandes pour le Seigneur Yama, le maître de l'île, et pour sa soeur, la Yamuna [...] Le Seigneur Yama vient de l'autre monde par la bouche du volcan. Chaque nuit, sa messagère légère passe comme un souffle [Shitala, la Froide], qui fait frissonner notre peau. Je l'ai sentie, la première fois, quand j'étais assis sous le bûcher, la nuit où Surya a peint mon visage avec la cendre des morts. Maintenant, je n'en ai plus peur. (Q, 217)

Imagen de eternidad, figurada también por la muerte, puesto que, como demuestra G. Bachelard, “La rêverie [...] finit [...] au sein d'une eau qui transmet d'étranges et de funèbres murmures. La rêverie près de l'eau, en retrouvant ses morts, meurt, elle aussi, comme un univers submergé” (1942: 59); esta expresión “pour que leur amour ne finisse jamais” se ve reforzada por la simbología temporal asociada al río, puesto que: “Comme toute eau qui fuit, le fleuve a souvent été l'image de la fluctuation universelle, de l'incessante métamorphose et de l'impermanence de toutes choses” (*Encyclopédie des symboles*, 1996:270); así *la Yamuna* es la imagen perfecta para describir la huída del tiempo (la temática que subyace en nuestro corpus), que observamos en los héroes de estas historias que se imbrican, pero, además, y desde el punto de vista de la iniciación, en el budismo “gagner la rive opposée était le symbole dont on se servait couramment pour désigner l'accession à cet état fondamental des choses où l'on se trouve à la fois en-deçà et au-delà de l'être et du non-être” (*Ibid.*: 270). En este sentido, la iniciación se opera en los dos relatos: el de Léon, y el de Ananta, ambos acceden a ese estado fundamental, sufriendo una radical transformación, cuyo referente simbólico proviene de este río sagrado.

En esta travesía tiene lugar el encuentro de Giribala con la imagen de la muerte, “Shitala, la Froide” (Q, 187-188), hecho narrado en analepsis completa, y que explica las constantes alusiones en el relato de Léon, “le Disparu”; o, también, hechos primordiales, que se enuncian con la expresión “pour la première fois”; así ocurre con la escala en Allahabad, en la que “Ananta a vu la première fois les

femmes danser” (Q, 197), y Giribala enseña a Ananta la danza, descrita como un verdadero ritual:

Alors Giribala a montré à Ananta comment on danse avec les mains, le signe du Seigneur Kshna, les deux mains en face de la bouche, les doigts dressés, comme celui qui joue de la flûte. Elle lui a montré tous les gestes qu'elle savait, le signe de l'oiseau Garuda, mains ouvertes comme des ailes, le signe de la roue [...] (Q, 198-199)

Observamos un paralelismo con la última noche de Léon y Suryavati en la isla Plate; se trata, ahora también, de un tiempo de dimensiones extraordinarias, que se prolonga: “Cette nuit-là a été très longue, devant le feu qui brûlait sur la plage” (Q, 199); la danza y la música, unidas al elemento del fuego (lo estudiaremos en la frecuencia, ya que se trata de un hecho de repetición), aseguran también aquí la continuidad semántica en la expresión de una noche infinita, que marca un fin y un comienzo; en efecto, tras esta noche tiene lugar una nueva etapa en la travesía, una nueva escala en Bénarès, y, tras el incidente de la muerte del hijo de Lil, y la locura de ésta, Giribala se ve obligada a abandonar a los “Doms” en su viaje, para dirigirse con Ananta “vers le sud, avec tous les gens qui marchaient pour s’engager dans les pays loitains, vers Mirich Tapu, Mirich Desh” (Q, 234). Así termina la analepsis que completa el principio *in medias res* de la historia.

La siguiente etapa en el viaje de nuestras protagonistas se vuelve a inaugurar con la misma técnica, para volver en **analepsis completa** a llenar el silencio establecido entre una etapa y la otra, subrayamos la analepsis:

C’est à elle que je pense, maintenant, à la petite fille qui tient serrée très fort la main de sa mère, au moment de franchir la coupée et de monter à bord du bateau gris, dont la haute cheminée crache une épaisse fumée, qui doit partir pour Mirich Tapu, Maurice, le pays d’où on ne revient pas. Il pleut, la mousson est déjà là, *après ces mois de chaleur et de sécheresse, le long du fleuve, après ces journées interminables dans le camp de Bounipore, sur le canal du Tollys Allah, à Calcutta* . (Q, 280)

También en **analepsis completa** nos informa el narrador, dos páginas después, del motivo del embarque con destino a Mauricio (“À Janpur, elle a rencontré l’agent recruteur qui les a vendues, elle et sa fille”, Q, 282), personaje que les ha prometido trabajo (en **prolepsis completa**), “dans l’île miracle” (Q, 282): Es entonces cuando Giribala recibe la medalla que luego heredará Suryavati, y más tarde, Léon, en la que figura el número que le han asignado; también se nos informa

del destino del contrato: la propiedad *Alma*, prolepsis completa que se verificará al final de la diégesis.

El viaje a bordo del *Ishkander Saw* es una repetición de los anteriores viajes hacia “l’île promise” (Q, 300); viaje dentro del viaje, que transcurre según un riguroso orden cronológico, establecido por el “journal de bord” de Giribala, que marca en su cuaderno cada día de la semana; el microcosmos del barco reproduce la situación de la isla Plate, en la que la vida diaria está puntuada por los “coups de sifflet” (Q, 319) de los “arkotties” (que representan la autoridad civil y religiosa en el interior del barco sobre todos los inmigrantes), en el que el contagio de epidemias y la muerte vuelven a estar presentes (“Shitala, la déesse froide, est entrée dans le navire”), y, por fin, la llegada, tras un mes de viaje: “Giribala avait déjà rempli vingt-huit pages [...] écrivant pour la quatrième fois *Lundi*” (Q, 343). Repetición exacta de las otras historias, hacen escala en la isla Plate, en la que, en **analepsis repetitiva** esta vez, una mujer loca refiere el episodio de los viajeros del *Hlaree*, una de las pocas supervivientes; los enfermos son aislados en el islote Gabriel, y, tras algunos días, por fin llega el barco que los conducirá a Mauricio; momento en el que Ananta escapa y se refugia en la gruta, el mismo espacio en el que tendrá lugar la unión matrimonial de Suryavati y Léon, fenómeno de repetición que se manifiesta incluso en la descripción: “À l’intérieur de la grotte, tout était calme. Il faisait frais, il y avait comme un murmure d’eau quelque part, derrière la roche, un parfum de fumée et d’herbes [...]” (Q, 373). La gruta era el escondite de aquella loca, que permaneció en la isla tras la muerte de su hija, como ella misma cuenta a Ananta, en analepsis; es la que conduce a Ananta junto a su madre.

La última sección, que concluye el viaje y la historia de Ananta y Giribala, presenta a las protagonistas, dirigiéndose a la propiedad en la que van a trabajar (*Alma*), junto a los otros inmigrantes, bajo las órdenes del “sirdar”. El narrador heterodiegético describe, en esta marcha de los inmigrantes, conducidos “comme des prisonniers”, y focalizando en Ananta, “l’entrée des grandes maisons, Bagatelle, le Bocage, Euréka” (Q, 410). Hagamos un paréntesis para especificar que “Euréka” es el nombre verdadero de la propiedad que perteneció a la familia de Le Clézio, como él mismo nos dice en *Voyage à Rodrigues* (cfr. p. 117), y como afirma G. De Cortanze en la biografía diseminada de entrevistas al escritor: “Revenir à Maurice. Ouvrir les volets fermés d’*Eurêk* pour y laisser pénétrer la lumière” (1999:181 y *passim*). Volver a Mauricio es evocar leyendas que ya relató el *Chercheur d’or*:

C’est que court encore la légende des marrons, Rasitatane et le grand Sacalavou qui se sont enfuis dans les montagnes sur les hauteurs du Pouce,

ou dans les gorges de la rivière Profonde, et qui attaquent les convois de travailleurs, enlèvent les enfants. (Q, 411)

La historia de Ananta finaliza con una **prolepsis iterativa**, que expresa, como siempre, una experiencia primordial, y que, en este caso, abre la historia sobre el futuro, historia que completará la voz de Suryavati en *La quarantaine*: “Ananta entend pour la première fois au loin, portée par les bouffées de vent chaud, la rumeur sourde du moulin au travail, pareille au bruit de la mer sur les récifs”. (Q, 413).

5.4. “Anna”: las anacronías en el campo temporal A1 (continuación)

Este capítulo es la continuación de la narración homodiegética del viaje del primer narrador y del mismo campo temporal denominado en el cuadro-esquema **A1**, cuyo lapso temporal abarca las fechas 1891- 1980; narra el encuentro con Anna y la historia de ésta, la última de los Archambau, historia que nos permite conocer el final de la historia de Jacques y Suzanne; confirma la desaparición de Léon y Suryavati, final en enigma que contribuye a crear la dimensión legendaria de estos personajes; Anna es la mediadora por la que Léon, el actual, llega a reconocer la descendencia de aquéllos.

Incluida en el “journal” del narrador actual, y paralelamente al desarrollo de su presente, asistimos al relato en analepsis en el que confluyen las distintas historias que se han ido insertando a lo largo de la narración. Es lo que Léon ha venido a buscar: no sólo a la tía que continúa la leyenda familiar (“La légende ne mentait pas. Anna est bien digne d’Alexandre”, Q, 422), sino la casa mítica que definitivamente perdieron (“C’est Anna que je suis venu voir. Les deux Anna. D’abord la maison [...], la ruine noire [...] perdue dans les champs de cannes *comme une épave*”, Q, 421 -hemos subrayado la misma analogía que ya señalamos en *Le Chercheur d’or-*). Así, Anna se presenta como la prolongación de la leyenda y de la casa mítica de los orígenes, razón del exilio y de la “errance” de toda la descendencia.

Así, las **analepsis** son **completas** y contribuyen a la finalización de las distintas historias, al tiempo que se construye la historia de Anna mediante diversos retrocesos hacia atrás, historia que presenta un profundo desorden cronológico debido a la fragmentación que sufre dentro del “journal” del narrador, el cual, desde

su presente, evoca los distintos momentos o etapas del expolio, al mismo tiempo que narra las entrevistas con Anna y su propia búsqueda.

En primer lugar rememora el tiempo en que Anna tenía 67 años, tiempo en que vivía en una “*vieille maison créole*”, cuyo aspecto hoy es el de “*un bateau qui gîte*” (Q, 421). Aún poseía los muebles, enseres y libros, testimonios de aquel tiempo de origen. Cuando dejó esa casa para recluirse en el convento, incineró todos los papeles y fotos (el mismo ritual de incineración al que procedieron Alexis y Suryavati, modo de acceder a un conocimiento de orden superior): “*Il paraît qu’elle dansait devant le feu qui détruisait la mémoire des Archambau en riant comme une sorcière*” (Q, 422).

En segundo lugar, el narrador se refiere a la propiedad, tal y como era en el tiempo del nacimiento de Anna. La función de esta analepsis es poner de relieve el contraste entre lo que fue la casa en el pasado y lo que queda en el presente, un presente en donde se hacen visibles los estragos del tiempo (Q, 423).

En tercer lugar, el narrador recurre de nuevo a la analepsis para establecer una neta oposición entre Anna, que es la única que se quedó en esta isla, que es “*tout entière [...] le champ crématoire des coolies*” (Q, 428), y el resto de los descendientes, que buscaron fortuna en diversos lugares. Por último, se refiere a la muerte de la madre de Anna, cuando ella era aún un bebé, repetición de las mismas circunstancias que rodean a los protagonistas de esta novela, al tiempo que informa de la traición del orgulloso Alexandre Archambau, quien hipotecó la casa y las tierras para impedir que volviesen algún día a la descendencia de Antoine (Q, 444).

Por la mediación de Anna (mediación indirecta, como veremos) Léon nos informa también del destino de Jacques y Suzanne: “*Quand Jacques et Suzanne ont quitté Maurice définitivement, Anna et mon père étaient encore des enfants*” (Q, 424); también el final de Alexandre Archambau (“*Anna avait vingt-trois ans quand le Patriarche est mort*”, Q, 426), que murió solitario en la casa Anna, “*détesté de toute sa famille, abandonné de tous*” (Q, 426); el gran oponente que fue Alexandre impidió que Jacques y Suzanne pudieran realizar sus sueños (presentados como anticipaciones inciertas en el capítulo anterior):

Qui aurait eu besoin d’un Archambau comme médecin? Il n’avait pas sa place dans un monde où tout se délitait. Le rêve de ma grand-mère Suzanne, ouvrir un dispensaire à Médine, oeuvrer pour l’amélioration des conditions de vie des travailleurs immigrés, rien de tout cela ne pouvait résister aux cabales, aux médisances, à la mauvaise volonté. Mon père avait quatorze ans quand a eu lieu la

reddition de comptes, et que mon grand-père a décidé de quitter définitivement Maurice [...] Jacques s'est installé médecin dans la banlieue de Paris [...] Suzanne, elle, donnait des leçons de français dans une école de jeunes filles. (Q, 428)

Sin embargo, aunque hayamos llamado a Anna “mediadora”, no es ella la que cuenta directamente la historia (“C’est la seule fois qu’elle m’a parlé de la famille. Une autre fois [...] elle m’a parlé de mon grand-père et de ma grand-mère Suzanne. D’eux, elle a dit: «Ils étaient vraiment jolis.»”, Q, 423). La función de Suzanne, la que transmite la historia al narrador, sigue siendo preponderante (“et ma grand-mère Suzanne [...] qui me racontait des histoires et récitait pour moi *Le Bateau ivre* ou les poèmes de Longfellow”, Q, 438); aunque Anna, a su manera, le hace saber a Léon la continuación de la leyenda de los desaparecidos, de los que ya no se habla en la familia:

Je n’ai pas parlé du Disparu, ni de Suryavati. Il y a si longtemps qu’on ne parle pas d’eux. C’est comme s’ils n’avaient jamais existé [...] Pourtant, Anna sait bien que c’est pour eux que je suis venu jusqu’ici. Pour retrouver leur trace, pour mettre mes pas sur leur route, sentir leur passé, voir ce que leurs yeux ont vu, entrer dans leurs rêves [...] *Elle ne m’aidera pas*, c’est ce qu’elle me fait savoir. (Q, 423)

La ayuda de Anna, presentada en **prolepsis** -que hemos señalado en cursiva en la cita anterior-, sí tendrá lugar, contrariamente a lo que ha supuesto el narrador; le entregará su diario íntimo con la historia de Sita, una historia insertada, también en analepsis, aunque narrada por el propio Léon, cuya voz y focalización siguen siendo predominantes, por el que llegará a saber que aquella amiga de Anna era la hija de Léon y Suryavati.

La función esencial de todas estas analepsis no es sólo la conclusión y la finalización de las historias, sino la reactualización de un tiempo de origen; revivir aquel tiempo, para el narrador, es sentir la presencia de aquellos antepasados:

Ce grand-père que j’ai si peu connu, et ma grand-mère Suzanne, à la fois si proche et si lointaine [...] Et cet inconnu dont je porte le nom, disparu pour toujours, qui a tout abandonné pour une femme dont je ne pourrai jamais rien savoir, comme s’il appartenait à un rêve dont il ne reste que des bribes [...] Pourtant il me semble qu’ils sont encore ici, que je sens sur moi leur regard, pareil au regard des oiseaux qui tournent autour du piton. Chaque pierre, chaque buisson porte ici leur présence, le souvenir de leur voix, la trace de leur corps. C’est un frisson, une vibration lente et basse.” (Q, 438-439)

Igual que Léon, antes de desaparecer (cfr. Q, 401) siente la presencia de los seres que han pasado por la isla Plate, siente esta vibración, esta presencia, en la mirada de los pájaros, como una reencarnación que se hace posible mediante los sucesivos retrocesos al pasado. Por esta razón, la memoria del narrador “est partout,

dans les rochers, dans la forme noire du cratère, dans l'odeur poivrée des lantanas [...]” (Q, 440); al igual que “le Disparu”, el otro Léon se transforma, “Comme si j'étais plus libre, que je respirais mieux” (Q, 440); es el retroceso al tiempo de origen lo que le permite comprender, al fin, cuál es su propia identidad:

J'ai longtemps cru que, par la faute du Patriarche, je n'avais pas de pays, pas de patrie. Nous étions des exilés pour toujours [...] je comprends enfin que c'est ici [Plate y Gabriel] que j'appartiens, à ces rochers noirs émergés de l'Océan, à cette Quarantaine, comme au lieu de ma naissance. (Q, 440-441).

Es entonces cuando recibe un don: Lili¹⁴ le entrega “un vieux bout de fer rouillé qu'elle a ramassé là-bas, dans la maison en ruine” (Q, 441), y que interpretamos como un legado de Léon, “le Disparu”, cuyo tesoro dejó allí para que el otro Léon lo encontrase. Legado de orden sobrenatural, que provenía de Choto, “le joueur de flûte”.

Si bien Anna no narra la historia a Léon -Anna vive el momento presente-, asistimos a una *mise en abyme*, procedimiento de estructura cíclica mediante el cual conocemos el pasado a través de dos relatos que hizo ella, y que dejó por escrito: el primero es el de Sita -del que acabamos de hablar-, y el segundo, “le récit qu'elle avait fait de leur départ de la maison d'Anna” (Q, 444), en el que cuenta el ciclón que tuvo lugar durante el trayecto de Médine a Floréal, donde se instalaron tras perder la propiedad (Q, 444-445), relato que forma parte de la correspondencia que Anna mantuvo con Noë, el padre de Léon, ha sta la muerte de éste; el motivo del ciclón volverá, en **analepsis repetitiva**, hacia el final del capítulo (Q, 458-459).

Así, la vuelta al pasado fabuloso puede efectuarse gracias a Anna: “Je voulais retrouver la trace des disparus, de Léon et de celle que j'ai appelée Suryavati [...] Maintenant je comprends que tout cela est vivant dans Anna. Elle a survécu à ce temps, et tout est dans son regard, dans sa voix [...]” (Q, 447), “Grâce à Anna, je touche enfin au souvenir de la Quarantaine, à cet instant où Jacques et Suzanne s'éloignent, tandis que Léon et Surya sont restés sur le rivage” (Q, 448).

La *mise en abyme* afecta no sólo al relato del tiempo pasado, sino a fijar aquellos momentos que, para los protagonistas, son la figura de un tiempo

¹⁴Lili es la hija de Marie-Noë -que viene a “faire le ménage (inclus dans le prix du campement)” (Q, 424)- y de Denis, quien le conduce en piragua a la isla Plate, acompañados por la chica. Lili es la imagen del tiempo presente y de la juventud, momento tan ansiado por el narrador: “Lili n'a rien que le temps présent, et c'est pourquoi tout est à elle” (Q, 426).

prolongado hacia el infinito; así ocurre con el cuadro, pintado por Jacques, cuya descripción contribuye a crear un tiempo eterno:

Le jour décroît, et le jardin est plongé dans une lumière d'or. C'est le moment du jour qu'Anna préfère. Elle appelle cela sa «poudre d'or». À Médine, à Anna, tout avait cette couleur [...] Jacques installait son chevalet face au Rempart, il peignait à l'aquarelle. Noël et Anna venaient regarder, et Jacques expliquait: «Si vous n'êtes pas sûrs de la couleur, clignez des yeux, et vous verrez l'or, et l'ombre mauve.»

J'ai gardé un seul tableau, celui que ma grand-mère Suzanne avait accroché dans sa chambre [...] Au premier plan, il y a deux silhouettes d'enfants, avec robes longues et chapeaux ronds identiques, comme si c'étaient des jumeaux. L'un est Noël mon père, l'autre est Anna. Mon père blond comme du chaume, et Anna avec sa masse de cheveux noirs, pareille à une Indienne (Q, 448-449)

Es el momento en que Léon y Anna oyen “la voix du muezzin qui appelle les fidèles à la prière” (Q, 449), que provoca en ella la rememoración de la voz, “autrefois”, “à Médine” (Q, 449) concediendo así una dimensión sobrenatural al instante evocado (“on savait que Dieu écoutait”, Q, 449).

Estos retrocesos en el pasado tienen la función de activar la memoria, no la memoria del Patriarca (“Ce qu'Alexandre Archambau a effacé dans son orgueil était de peu d'importance”, Q, 454), sino la de aquellos primeros inmigrantes “en quête d'un nouvel Éden” (Q, 454), o aquellos **-analepsis repetitiva-** que huyeron desde Calcuta en 1856, y abandonados en Plate y Gabriel (Q, 455), y que permite, al decir de M. L. Cândia Martins, “par le dialogue des cultures, des regards et des “voix”, de s'affirmer un sens idéologique” (2000:165-166). Volveremos sobre esta idea en el estudio de la frecuencia.

Aunque tampoco olvida el narrador al que ha venido a buscar, “Peut-être que, comme Rimbaud, à qui j'ai voulu qu'il ressemblât, sa vie est devenue sa légende” (Q, 456), leyenda a la que contribuye, mediante el procedimiento del retrato, una vez más *en abyme* y en *analepsis*, a crear un ser imperecedero, cuya eterna juventud le asemeja también al poeta:

Dans l'album de photos de ma grand-mère Suzanne, il y avait ce portrait que je regardais, étant enfant, qui m'attirait plus que les autres [...] le portrait d'un adolescent maigre et brun, l'air d'un gitan, avec d'épais cheveux noirs, de grands yeux un peu cernés, et une ombre de moustache au-dessus de la lèvre. Sur la photo, aucun nom n'était écrit, aucune date. Suzanne a toujours nié que ce pût être le portrait de Léon [...] Mais je n'ai pas voulu admettre ses raisons.

Le portrait a dû être fait à Paris, l'année où Jacques est parti pour Londres étudier la médecine. Alors Léon est encore pensionnaire [...] C'est ainsi que j'ai imaginé qu'il devait être, à l'époque où Jacques préparait le grand voyage vers Maurice. C'est ainsi que j'ai imaginé que Rimbaud l'avait vu, dans la chambre de l'hôpital général à Aden [...] Alors, comme le voyageur sans fin, comme

l'empoisonneur de Harrar, il ne pouvait pas vieillir. Il devait rester éternellement, magnifiquement jeune, pénétré d'une flamme invincible (Q, 456-458)

El narrador vuelve, en analepsis repetitivas, a evocar acontecimientos relatados en los capítulos anteriores; estos retrocesos contribuyen a figurar un tiempo cíclico, y así hemos de interpretar el final de la novela en el que Léon, junto a la tumba de Rimbaud, relatando el final de Rimbaud, junto a Isabelle, y el final de Léon, junto a Surya, afirma: "ils entraient dans un autre monde, de l'autre côté de la vie" (Q, 465). El preludio de muerte, como en *Le Chercheur d'or*, termina un ciclo y anuncia el comienzo de otro, como atestiguan las **prolepsis** observadas al final del capítulo, en forma de profecías:

Un jour je reviendrai [...] Je reviendrai, et ce ne sera pas pour posséder la fortune des sucriers, ni la terre. Ce sera pour réunir ce qui a été séparé, les deux frères, Jacques et Léon, et à nouveau en moi, les deux ancêtres indissociables, l'Indien et le Breton, le terrien et le nomade, mes alliés vivant dans mon sang, toute la force et tout l'amour dont ils étaient capables. (Q, 457)

On ne connaît pas encore ~~K~~iki, mais il doit venir [...] (Q, 460)

En esta composición polifónica en la que confluyen diferentes voces, las analepsis (la anacronía por excelencia en esta novela) constituyen verdaderos relatos segundos insertados en la narración; recordemos a este respecto que G. Genette considera la analepsis como un "récit temporellement second, subordonné au premier" (1972:90). Desde el punto de vista del orden, las distintas voces conceden a la linealidad del relato una enorme complejidad que hemos intentado desentrañar a lo largo de nuestro estudio de las anacronías.

Las enormes analepsis a través de las cuales se construye la narración, en su mayoría repetitivas, en las que, según G. Genette "le récit y revient ouvertement, parfois explicitement, sur ses propres traces (1972:95), son la figura de un tiempo cíclico que permite la multiplicación de historias cuyo hilo conductor es el viaje. Incluso el espacio se transforma en expresión temporal ("cette île qui parle du temps", Q, 243), convirtiéndose así la obra en una novela del tiempo; en este sentido, M. L. Cândia Martins observa: "L'espace n'est finalement que celui du temps pris dans la dimension multiple d'un voyage, à mi chemin encore du parcours de la vie qui traverse la mémoire du passé jusqu'au présent du narrateur [...]" (2000:166). En efecto, el narrador llegará a afirmar "j'ai une autre mesure du temps, qui est le va-et-vient des marées, le passage des oiseaux, les changements dans le ciel et dans la lagune, les battements de mon coeur" (Q, 125).

Pero las analepsis tienen también la función de figurar un viaje metafórico hacia el comienzo: “C’est étrange de parler d’Anna [...] comme si nous étions en voyage à l’autre bout du monde, et que nous allions réellement revenir. Comme si tout ça pouvait recommencer” (Q, 268). Sin embargo, el pasado es lo que va a separar definitivamente a los dos hermanos: Jacques se obstina en resucitar un tiempo que no puede volver, mientras que Léon encuentra otro origen por medio de la identificación con el Otro; su verdadero origen se sitúa “de l’autre côté” de las historias legendarias relatadas por Jacques. Se erige así una doble temporalidad que analizaremos con más profundidad al final de este estudio de las técnicas temporales.

A través de estos retrocesos que rompen la cronología de la narración, el narrador busca una huida del tiempo cronológico y lineal para fijar los tiempos esenciales del héroe como si de un tiempo de duración eterna se tratase; volvemos a encontrar el procedimiento de la ucronía puesto de manifiesto en *Le Chercheur d’or*, cuyo referente espacial es la inmensidad del mar, símbolo de infinitud, a través de la simbología del barco o de la balsa; en efecto, hemos encontrado metáforas que así lo ponen de manifiesto: “Nous étions seuls, à l’étrave d’un grand navire noir en route vers l’inconnu, vers le nord” (Q, 225), “Sur notre radeau de basalte, nous glissons lentement vers la vie nouvelle” (Q, 462), barco cuyo referente es, repitámoslo, *Le bateau ivre* de Rimbaud -cuya eterna juventud contribuye también a la creación de esta ucronía-. Así, se opera una salida del tiempo cronológico para establecer un tiempo mítico, de dimensiones extraordinarias, cuya duración -lo veremos en el análisis consagrado a esta técnica temporal- se dilata: “cette impression d’un temps plus grand que ma vie” (Q, 149), “Je n’ai jamais vécu d’autre nuit que cette nuit, elle dure plus que toute ma vie” (Q, 407).

6 LA RACÓN EN *La Quarantaine*: velocidad y ritmo narrativos

El estudio de las anisocronías en *La Quarantaine* nos llevará a constatar una serie de repercusiones en la velocidad y el ritmo narrativos completamente diferentes de las observadas en *Le Chercheur d'or*. Si bien ambas novelas, por lo que respecta al orden, se construyen fundamentalmente con retrocesos en el tiempo, por medio de analepsis que tienden a recuperar un tiempo de origen, un tiempo mítico, sin embargo, por lo que se refiere a la duración, las variaciones en la velocidad y los *tempi* narrativos conceden a este díptico diferencias que alejan un texto del otro.

En efecto, si en *Le Chercheur d'or* observamos una perfecta alternancia entre aceleración y ralentización en la velocidad global, figura de la propia estructura narrativa de la novela, de la repetición del itinerario de Alexis y de la imagen cíclica del tiempo, en *La Quarantaine* - y a pesar del recurso a los retrocesos sucesivos en el tiempo por medio de las analepsis-, los narradores se detienen en los **instantes**, breves momentos que se dilatan en la narración; la duración de estos instantes se extiende de forma gigantesca, y a ello contribuye el recurso, principalmente, a dos de los movimientos narrativos; en efecto, constatamos en esta obra una mayor abundancia de movimientos isocrónicos (escenas) y de pausas; a ello hay que añadir el procedimiento intertextual de la cita, que rompe continuamente la linealidad cronológica del relato; dichos recursos inciden en detener el tiempo en esos breves instantes que se proyectan hacia el infinito, hacia la eternidad.

Para el análisis en profundidad, procederemos de la misma manera, observando, en primer lugar, la velocidad global de la narración definiéndola a través de la relación existente entre la duración de la historia -medida en minutos, horas, días, meses o años- y la longitud del texto -medida en líneas o páginas-. En segundo lugar, abordaremos los cinco movimientos narrativos. Estas dos operaciones nos llevarán a conclusiones precisas sobre la duración de *La Quarantaine* y a verificar las hipótesis planteadas sobre las diferencias, siempre con respecto a la duración, que la separan de la novela precedente.

¶. La velocidad narrativa: la función primordial del instante

El estudio de las variaciones de velocidad (aceleración, ralentización) es pertinente, según Genette, “au niveau macroscopique, celui des grandes unités narratives” (1972:124). Este criterio fue fácil de aplicar en *Le Chercheur d’or*, que presenta una división en capítulos, con indicaciones de fechas y lugares, respondiendo a la forma de “journal de bord” que ya analizamos en su momento. No ocurre lo mismo con la obra que nos ocupa ahora, dividida en cuatro capítulos, sin anotaciones de fecha y lugar. Para valorar dichas variaciones, atenderemos a las rupturas espacio-temporales que presenta cada capítulo; a este primer criterio añadiremos una lectura mucho más atenta si queremos establecer una cronología coherente que nos permita establecer las grandes articulaciones narrativas; para ello, hemos de recurrir, de nuevo, a la división en campos temporales realizada en el estudio de las anacronías. Combinando, pues, estos dos principios, estableceremos la cronología sobre la cual se asienta esta complicada novela, para obtener una aproximación a la velocidad global, comparando la duración diegética con el número de páginas del relato.

“Le voyageur sans fin”

Este primer capítulo es breve, de 15 páginas solamente (15-30), pero complicado desde el punto de vista temporal dada la confluencia de varios campos temporales; intentaremos, en los párrafos que siguen, estudiar la duración temporal de cada uno de ellos, atendiendo a las indicaciones cronológicas del narrador y midiendo la longitud del relato.

El campo temporal A. Es el “journal” de Léon, el narrador actual, cuya duración viene marcada por algunas precisiones temporales: “L’été 80” (Q, 22), “Durant toute cette première semaine de juin, j’ai marché dans les rues de Paris [...]” (Q, 23), “En juin” (Q, 25), “je prends demain l’avion” (Q, 30); nos sitúa así en el preámbulo de su viaje, indicando que la duración de su estancia en París es de una semana, en junio de 1980. Este relato finaliza en el capítulo 4º, como ya hemos visto, en *Marseille, fin août* (Q, 463), capítulo que ocupa 46 páginas (419-465). El número total de páginas sobre las que se extiende este primer relato es de 61 para una duración diegética de tres meses en los que se ha desarrollado su viaje, tres meses en los que Léon cuenta su búsqueda y toda una vida, la de sus antepasados.

El campo temporal A1. Bien delimitado cronológicamente entre los años 1872 y 1891; la primera fecha es el año en el que comienza, para Jacques, la diégesis, con el encuentro con Rimbaud, año en el que Jacques ha dejado por primera vez Mauricio (Q, 16) para venir a instalarse a París (con sus padres, Antoine y Amalia, “l’Eurasienne”, y Léon, recién nacido, tras ser expulsados de Anna); la segunda fecha representa la vuelta a Mauricio (“Cette année 1891 qui marque leur retour à Maurice et leur rupture”, Q, 23); duración diegética de 19 largos años relatados en 15 páginas, con algunas indicaciones temporales que ayudan a localizar cronológicamente algunos hechos (“Quand Antoine est mort d’une encéphalite, dans les années 80 (en 1884 ?), Léon a une douzaine d’années. Jacques est déjà parti pour Londres [...]” (Q, 28); “Cet été-là (au début d’août 90) Jacques vient le chercher et le ramène en Angleterre. Il veut le présenter à Suzanne Morel [...] Ensemble ils prennent le train jusqu’au bord de mer, à Hastings” (Q, 29). Los 19 años transcurridos se resumen brevemente; así, tras la muerte de sus padres, Jacques estudia medicina en Londres y Léon se ve obligado a recluirse en la pensión de la “banlieue” parisina; el narrador aleja así (como ya lo hizo Alexis) estos largos años de soledad y reclusión, al tiempo que le concede una velocidad acelerada que contrasta fuertemente con la ralentización que proviene de la repetición del **instante** en que Jacques vio a Rimbaud.

El campo temporal B. Es anterior a 1872; aunque centrado en este año, con la muerte de Amalia, y con retrocesos a 1871, año de la expulsión de Mauricio, se remonta hacia atrás en el tiempo para relatar brevemente el origen de Amalia (“elle avait été recueillie par son frère [del Major William], pendant la guerre des sepoys, errant dans la forêt autour d’Allahabad”, Q, 17) -lo que permite situar el episodio en 1857, si tenemos en cuenta la cronología de la historia titulada *La Yamuna*-, o el origen (sin precisión cronológica) de Antoine (“il y avait la haine d’Alexandre Archambau pour ce demi-frère qui était arrivé comme un intrus quand il avait six ans”, Q, 17), o para evocar también otros hechos sin indicación temporal (“Antoine a épousé Amalia sans réfléchir [...] Quand ils sont rentrés à Maurice pour s’installer dans la maison d’Anna, dans le pavillon remis à neuf de la Comète[...]”, Q, 21). Estas elipsis temporales contribuyen a acelerar la velocidad narrativa; los episodios a los que afectan las elipsis (analepsis externas) sólo tienen la función, en este capítulo, de informar sobre los antecedentes de la verdadera diegesis, que arranca en 1872, hecho que confirma lo ya analizado en el estudio de las anacronías.

“L’empoisonneur”

El segundo capítulo se extiende a lo largo de 17 páginas (pp. 33-50) para una duración diegética de dos días en Aden; el campo temporal **A1** continúa, y se sitúa cronológicamente en “le matin du 8 mai 1891” (Q, 33) día en que se inicia una “escale interminable de quarante-huit heures” (Q, 33); la indicación temporal “le 9 mai à l’aube” (Q, 49) incide en precisar el final de dicha escala. Se trata de un capítulo breve, que podemos considerar como una transición entre los dos relatos homodiegéticos, en el que aún está presente el narrador heterodiegético, pero que ya desliza la focalización hacia el otro Léon para detenerse en otro instante: el segundo encuentro con Rimbaud, que marca el comienzo diegético para Léon, “le Disparu”, momento que ocupa 12 páginas, la casi totalidad del capítulo. Asistimos de nuevo a una doble velocidad: aceleración-ralentización, la primera proviene de la brevedad y rapidez con que se relatan otros acontecimientos (incluso el largo viaje es resumido en sumario), y la segunda, de la longitud de páginas concedida al relato de un instante.

“La quarantaine”

En este tercer capítulo ya distinguimos dos campos temporales, el primero subordinado al campo temporal principal, y denominado **A2** para poner de manifiesto que se trata de un campo construido en analepsis pero independiente desde el punto de vista de la voz: es otra narración homodiegética. Léon, “le Disparu” relata los 42 días de cuarentena sobre la isla Plate, recuento que se efectúa fácilmente gracias a la forma de “journal”: “*Mai*” (Q, 53) - “*Le Juillet au matin*” (Q, 379). A estos 42 días transcurridos y anotados, hemos de añadir la noche que separa a los hermanos: Jacques partió el 7 de julio, pero Léon se queda con los inmigrantes hasta el día siguiente. Se trata de 43 días, pues, relatados en toda su extensión, a lo largo de 363 páginas (pp.53-416), largo relato -novela dentro de la novela- que se concentra en este período de cuarentena, lapso breve de tiempo de dimensiones enormes dada la longitud del relato y la progresiva ralentización a medida que se acerca el final; en este sentido es particularmente significativa la longitud concedida al relato de la última noche que discurre a lo largo de 9 páginas (“La nuit est venue lentement”, Q, 398 - “Je n’ai jamais vécu d’autre nuit [...] elle dure plus que toute ma vie”, Q, 407), cuya duración figura una extensión de tiempo mucho más amplia, más duradera.

En este capítulo distinguimos igualmente el campo temporal denominado **C**, relato fragmentado del viaje de Ananta (*La Yamuna*), que ocupa 66 páginas,

alternando con la narración de Léon¹. Este campo temporal está bien definido cronológicamente por el narrador heterodiegético: “Je ne sais d’elle [Ananta] que ce nom, et qu’elle avait été arrachée à la poitrine de sa nourrice assassinée, à Cawnpore, pendant la grande mutinerie des sepoys en 1857. Ce que m’a raconté ma grand-mère Suzanne [...]” (Q, 281). El relato heterodiegético abarca la travesía de las protagonistas (Giribala y Ananta) por el río, travesía de duración incierta (elipsis) y el viaje en barco desde Calcuta hacia la isla Plate, que dura cuatro semanas, precisadas cronológicamente gracias al “journal” de Giribala (“Giribala avait déjà rempli vingt-huit pages du cahier d’écolier, écrivant pour la quatrième fois *Lundi*” (Q, 343), un mes al que hay que añadir unos cuantos días en Plate, en cuarentena (“Les jours qui ont suivi le débarquement [...] sur Plate”, Q, 369, “quelques jours plus tard, le bateau est venu”, Q, 371) para seguir luego rumbo a Mauricio. El final de la historia de Ananta (Q, 374) coincide con el final de la cuarentena para Léon y Jacques y la anuncia en cierto modo; en efecto, cinco páginas después leemos “Le bateau est revenu” (Q, 379).

“Anna”

El cuarto capítulo es la continuación y conclusión de las historias presentadas y del campo temporal **A1**; la historia de Anna, la última descendiente de los Archambau, contribuye a dicha conclusión. El narrador nos presenta una duración diegética de 89 años (los 89 años de Anna) desde 1891 a 1980; este campo temporal integra las anacronías comenzadas en el capítulo 1, en el principio del “journal”, y asistimos, a la vez, a la conclusión de la historia de Jacques y Suzanne. Gracias a Anna, el narrador puede reconstruir toda la historia de los antepasados, incluso la descendencia de Léon y Suryavati.

Se nos presenta un capítulo breve, de 46 páginas (Q, 419 - 465) para 89 años de diégesis. Capítulo de velocidad acelerada, y cuyos datos temporales ayudan al lector a reconstruir algunos momentos cruciales en la vida de Anna: “Anna n’avait que soixante-sept ans. Elle habitait encore à Quatre-Bornes, dans cette vieille maison créole” (Q, 421); “Quand elle est née, le domaine d’Anna [...] était debout, avec l’immensité des champs [...]” (Q, 423) -sabemos que nació en 1891, lo dice Suzanne en el capítulo 3 (Q, 359)-, “Quand Jacques et Suzanne ont quitté Maurice définitivement, Anna et mon père étaient encore des enfants. Maintenant, mon père est mort, et Anna n’est jamais retournée voir la maison depuis soixante-sept ans” (Q,

¹La historia, titulada *La Yamuna*, se ubica en las páginas 157-159, 167-173, 186-191, 197-205, 232-234, 280-284, 300-304, 318-324, 338-345, 368-374, 408-413.

424) - esto fue tras el ciclón de 1892 (Q, 458), y Anna y Noë tenían un año- , “Anna avait vingt-trois ans quand le Patriarche est mort” (Q, 426), “Quand mon père est mort, il y a deux ans [...] C’était comme si le dernier lien qui m’unissait à Maurice s’était rompu.” (Q, 443).

A la velocidad acelerada contribuyen los sumarios y la iteración (que estudiaremos más adelante); sin embargo, observamos una progresiva ralentización a medida que nos acercamos al final, marcada por la evocación, una vez más, del primer encuentro con Rimbaud; el poeta, al igual que Léon, “le Disparu” son eternamente jóvenes (Q, 458), prolongando así la juventud, prolongando el instante. El recuerdo de la muerte de Rimbaud -que coincide en el tiempo con la desaparición de Léon y Suryavati, en 1891- (Q, 463-465) crea una novela de estructura circular que comienza y acaba con la alusión al poeta, y es que, como para él, la culminación de una obra no se ha podido llevar a cabo sin el viaje, presente en todas las historias que forman el tejido narrativo de *La Quarantaine*.

En el siguiente cuadro intentamos sintetizar las variaciones en la velocidad observadas en las grandes articulaciones narrativas de *La Quarantaine*, atendiendo a la división en campos temporales y capítulos:

campo temporal y capítulos:	duración diegética (medida en años, meses, semanas o días):	longitud del relato medida en páginas:
A (“journal”): - cap. 1 - cap. 4	- junio, 1980 - agosto 1980 Total: 3 meses	15 pp. (15 a 30) 46 pp. (419 a 465) Total: 61 páginas Aceleración
A1 (cap. 1)	1872-1891 Total: 19 años - evocación de un instante	15 pp. aceleración- ralentización
B (cap. 1)	1872, 1871; lapso anterior sin cronología precisa.	15 pp. Aceleración
A1 (cap. 2)	8 y 9 de mayo de 1891; escala de 48 horas y evocación de un instante	17 pp. (35 a 50) ralentización
A2 (cap. 3)	43 días, del 27 de mayo al 7-8 de julio de 1891.	363 pp. (53 a 416) ralentización progresiva
C (cap. 3)	travesía por la Yamuna en 1857 y viaje	66 pp.

	de 4 semanas -algunos días de cuarentena en Plate- y llegada a Mauricio	ralentización
A1 (cap. 4)	1891 a 1980 (89 años)	46 pp. (419 a 465) aceleración- ralentización

El cuadro refleja, así, la amplitud de las variaciones, que va de 15 páginas para 19 años a 363 páginas para 43 días; de esta forma confirmamos lo que ya habíamos visto en el estudio de las anacronías: el centro de toda la narración, como el propio título lo indica está constituido por *La quarantaine*, relatado por la voz de quien ha vivido este corto pero dilatado período de reclusión en el microcosmos de la isla Plate, en el que los 43 días de duración son contados uno a uno, como veremos en el estudio del ritmo narrativo. El pasado (en analepsis) solo tiene la función de figurar un tiempo legendario de origen para Jacques, mientras que, para Léon, la iniciación y la metamorfosis que se lleva a cabo a lo largo de esta reclusión supone el verdadero origen, el encuentro con el Otro y la afirmación de su propia identidad. Por ello la velocidad ralentizada y la longitud en número de páginas prefiguran la duración dilatada de este tiempo mítico y sagrado.

En el resto de los capítulos observamos cómo los resúmenes en sumario y la brevedad en páginas contribuyen a crear una velocidad acelerada, hecho que contrasta con la ralentización que produce el detenerse en ciertos instantes, cuya duración figura la eternidad. Esta extensión de los tiempos breves, de los instantes, se pondrá más fácilmente de relieve en el estudio de los movimientos o *tempi* narrativos en los que analizaremos con más detalle el ritmo de la narración.

9. Los *tempi* narrativos

La Quarantaine es una extensa novela que requiere largas, pausadas y atentas sesiones de lectura -que difícilmente se podrían medir- debido también a la complejidad observada y puesta de manifiesto al definir la obra como una composición polifónica en la que confluyen múltiples voces y múltiples historias de viajes; se trata de una narración fragmentada -hecho que ya hemos puesto de manifiesto en el establecimiento de campos temporales- en la que el “journal” que comienza en el capítulo 1 se interrumpe para dar paso a un breve capítulo de transición entre éste y la verdadera novela, ésta a su vez fragmentada por la presencia

de la historia de Ananta. “Journal” que concluye en el capítulo 4, manteniendo hasta el final el enigma que sólo será desvelado en parte: Léon y Surya, desaparecidos para siempre, sólo son “des ombres, des sortes de fantômes, qui n’appartiennent qu’aux routes des rêves” (Q, 421), “fantasmas” en la memoria del narrador.

Esta narración fragmentada es la figura del propio narrador que intenta recomponer la historia completa con los recuerdos de su abuela Suzanne, recuerdos diseminados en la infancia y adolescencia del narrador, historia que sólo podrá contar completa una vez concluido su viaje y el de los personajes que protagonizan el resto de las historias.

De esta forma, cada capítulo presenta una importante ruptura espacio-temporal con respecto al anterior, marcada por un silencio: la página en blanco - como en *Le Chercheur d’or*- silencio y ruptura a los que contribuye el comienzo *in medias res* de cada sección; el narrador, como en la novela anterior, sigue siendo fiel a esta técnica que organiza los relatos de viaje; este comienzo tiene como consecuencia inmediata los dos *tempi* narrativos a él asociados: la **elipsis** y el **sumario**, movimientos que aceleran el ritmo; sin embargo, el interior de cada capítulo presenta grandes diferencias en lo que al ritmo se refiere; es lo que estudiaremos a lo largo de las páginas que siguen.

2.1. Elipsis y sumarios frente a la evocación del instante: discontinuidad en el ritmo narrativo

“Le voyageur sans fin”

La velocidad global acelerada definida en este primer capítulo se ve momentáneamente alterada por algunos fenómenos que vamos a poner de relieve.

A la aceleración contribuyen las **elipsis** y **sumarios** que afectan al campo temporal **B** (cfr. Q, 15, 17, 21): se trata, como ya estudiamos en las anacronías, de analepsis completas y externas cuya función es, aquí, aportar información sobre los antecedentes, esto es, el fracaso de Antoine, la pérdida de la casa de Mauricio, el traslado a París y la muerte de Amalia. Este es, a grandes rasgos, el pasado rememorado brevemente por el narrador, un pasado con el que la nueva situación espacio-temporal rompe definitivamente.

Hay también **elipsis explícita** en el diario del narrador actual; el lector tiene que suponer que la estancia en París dura una semana; su recorrido por los lugares parisinos en los que puede recordar a Rimbaud y, a través de éste, a sus abuelos Jacques y Léon, va acompañado de la descripción de los lugares, descripción en movimiento, que no constituye una pausa: es justamente el dinamismo del caminar el que permite aflorar los recuerdos en su memoria: los relatos de Suzanne se hacen así presentes. Véase, a título de ejemplo, la siguiente descripción:

j'ai cherché le bistrot où mon grand-père avait vu le voyou. À l'angle de la rue Madame, il y a bien un magasin d'articles religieux, au-dessus duquel le Major William avait loué son appartement. Sur le trottoir d'en face, un peu avant l'angle, j'ai repéré une boutique vétuste, désaffectée, avec une porte basse et ces anciens volets d'une pièce qu'on accroche aux fenêtres chaque soir. J'ai voulu que ce soit le marchand de vin où le Major avait emmené mon grand-père, le bistrot malfamé où ce soir-là Verlaine avait rendez-vous avec Rimbaud [...] J'ai parcouru toutes les rues où Rimbaud avait été, j'ai vu tous les endroits où il avait vécu, la rue Campagne-Première dont il ne reste rien, puis le Quartier latin, la rue Monsieur-le-Prince, la rue Saint-André-des-Arts, la rue Serpente, la maison à l'angle de la rue Hautefeuille, l'hôtel du Lys avec le fanal en fer rouillé qui a dû éclairer ses pas, les façades des maisons telles qu'il les avait vues. À l'hôtel Cluny, rue Victor-Cousin, j'ai même loué une chambre au dernier étage, une chambre étroite aux murs convergents, au sol qui tangué. J'ai rêvé que c'était la chambre qu'avait occupée Rimbaud cette année 1872, quand tout le monde à Paris l'expulsait [...] comme si vraiment je touchais à un commencement. (Q, 22-23)

El narrador se sitúa así en el punto de partida espacial y temporal de la diégesis. Paradójicamente, los diecinueve años de la vida de sus protagonistas son brevemente resumidos en **sumarios** (cfr. Q, 28): la muerte del padre, la marcha de Jacques a Londres, y Léon, solitario, en la pensión parisina; la familia desmembrada, en definitiva, lejos de la tierra de origen: son años que el narrador deja en silencio; sin embargo, pone de relieve el deseo de evasión de Léon: el espacio opresor de la pensión, la soledad y el dolor del héroe le lleva a evadirse por medio del ruido del mar que cree oír y la recitación de los poetas malditos; hemos de ver una perfecta simetría con los dieciocho años que Alexis pasó "prisionero" en Forest Side, aunque ahora los viajeros son sustituidos por los poetas malditos, imagen de un viaje metafórico y simbólico. A las citas volveremos más adelante.

Al ritmo acelerado puesto de manifiesto por el recurso a los sumarios y elipsis, se opone fuertemente la ralentización que provoca la descripción repetitiva del **instante** en que Jacques vio a Rimbaud, atravesando el umbral de la puerta de aquel "bistrot" (cfr. Q, 15). Se trata de una verdadera **pausa** que detiene el relato en

la descripción del aspecto de Rimbaud, de sus gestos, al atravesar aquella puerta, espacio simbólico:

La porte ne symbolise pas seulement l'accès à un espace dérobé, mais aussi l'espace lui-même que la porte dissimule, auquel on prête une certaine dimension de mystère [...] La porte caractérise donc [...] l'entrée dans un espace fondamental [...] Elle est un seuil, une frontière. Qu'on la franchisse pour entrer ou pour sortir, on entre dans d'autres conditions d'existence, dans un autre état de conscience, car elle conduit à d'autres hommes, à une autre atmosphère (*Encyclopédie des symboles*, 1996:552-554).

Y, para G. Durand, “La porte est ambiguïté fondamentale, synthèse «des arrivées et des départs»” (1969: 333). Es lógico que el narrador se detenga en la contemplación y la re-creación de ese instante que supone un cambio esencial en la vida de sus antepasados, principalmente Jacques (“À neuf ans, cela devait être comme de franchir la porte de l'enfer”, Q, 20), para quien el atravesar la puerta simboliza dejar el pasado atrás y el comienzo de una nueva vida, con el encuentro con el Otro: Rimbaud.

Es este instante evocado siete veces y con verdaderas pausas en la narración el que ralentiza enormemente el ritmo, llegando a dar dimensiones enormes a aquella visión fugaz del poeta, como podemos apreciar en la siguiente cita:

Dans la salle enfumée, éclairée par les quinquets, il est apparu. Il a ouvert la porte, et sa silhouette est restée un instant dans l'encadrement, contre la nuit. Jacques n'avait jamais oublié. Si grand que sa tête touchait presque au chambranle, ses cheveux longs et hirsutes, son visage très clair aux traits enfantins, ses longs bras et ses mains larges, son corps mal à l'aise dans une veste étriquée boutonnée très haut. Surtout, cet air égaré, le regard étroit plein de méchanceté, troublé par l'ivresse. Il est resté immobile à la porte, comme s'il hésitait, puis il a commencé à lancer des insultes, des menaces, il brandissait ses poings. Alors le silence s'est installé dans la salle (Q, 15).

Los presupuestos de G. Bachelard sobre el instante confirman nuestra hipótesis: la puerta simbólica y el brevísimo momento evocado representan la ruptura con el pasado y la promesa de un futuro: “C'est dans le bistrot de Saint-Sulpice, un soir de l'hiver 1872, que tout a commencé” (Q, 24). G. Bachelard define con precisión la función del instante:

le temps limité à l'instant nous isole non seulement des autres mais de nous-mêmes, puisqu'il rompt avec notre passé le plus cher [...] la méditation de l'instant nous convainc que l'oubli est d'autant plus net qu'il détruit un passé plus proche, de même que l'incertitude est d'autant plus émouvante qu'on la place dans l'axe de la pensée qui va venir [...] Ce caractère dramatique de l'instant est peut-être susceptible

d'en faire pressentir la réalité. Ce que nous voudrions souligner c'est que dans une telle rupture de l'être, l'idée du discontinu s'impose sans conteste. On objectera peut-être que ces instants dramatiques séparent deux durées plus monotones. Mais nous appelons monotone et régulière toute évolution que nous n'examinons pas avec une attention passionnée. Si notre coeur était assez large pour aimer la vie dans son détail, nous verrions que tous les instants sont à la fois des donateurs et des spoliateurs et qu'une nouveauté jeune ou tragique, toujours soudaine, ne cesse d'illustrer la discontinuité essentielle du Temps (1992:13-15).

Discontinuidad temporal que se puso de manifiesto en el estudio de las anacronías, y que verificamos ahora en el estudio del ritmo; el instante rompe el hilo cronológico y lineal del relato, y rompe también el ritmo acelerado observado en los *tempi* (sumarios y elipsis). A esta discontinuidad en la duración hemos de añadir el procedimiento de la cita en intertexto, que detiene el relato, interrumpe su linealidad, pero al mismo tiempo prolonga la duración del párrafo que le precede y su contenido semántico. Para G. Genette la intertextualidad es la "relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] par la présence effective d'un texte dans un autre" (1982:8), y añade a esta definición, citando a Riffaterre:

L'intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens (1982:9).

De esta forma, el procedimiento de la cita incide, por una parte, en poner de relieve la discontinuidad temporal señalada por G. Bachelard, y, por otra, en subrayar una vez más la complejidad de *La Quarantaine*, que hemos de considerar, con G. Genette, un "hypertexte" (1984:11), en el que se funden diversos niveles narrativos, distintas voces, distintos textos. Pasaremos ahora a señalar la función del intertexto con mayor detalle.

La primera de las citas, en la que el narrador rememora la voz de su abuela Suzanne durante la recitación de los poemas de Longfellow, produce un ligero deslizamiento hacia la voz rememorada:

Parfois, elle me lisait des poèmes. Elle avait une voix douce et chaude [...] Le poème qu'elle préférait était *Fata Morgana* de Longfellow.

*Great illusions of Song
That tempt me everywhere,
In the lonely fields, and the throng
Of the crowded thoroughfare!..*
(Q, 19)

Los versos citados ponen de relieve la idea de ciclo: las “duces ilusiones de la canción” (de la voz melodiosa de Suzanne) lo recubren todo, el silencio o el bullicio de la ciudad, en la soledad o en la efervescencia y el movimiento de la vida; este movimiento que puede figurar, según nuestro modo de interpretar, el paso del día a la noche, y, en dimensiones cósmicas, el paso de un ciclo a otro que comienza, renovándose. Por otra parte, comprobaremos a lo largo del análisis cómo Longfellow está siempre asociado a la voz de Suzanne. Hemos de ver aquí la función crucial del personaje femenino que, con su voz, contribuye a la re-creación de toda la diegesis; es ella, de alguna manera, la que comienza este ciclo figurado.

La segunda cita que encontramos, también en la voz de Suzanne, se localiza en la rememoración del momento en que el episodio fue transmitido, por mediación de los dos primeros versos de *Romances sans paroles* de Verlaine: “Je n’ai pas oublié. Un jour, après m’avoir lu: «Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville», elle m’a raconté ce qui s’était passé ce soir-là” (Q, 20), que reflejan el estado melancólico y nostálgico de Suzanne al evocar el pasado (insinuando el final), versos que inspiran al narrador la recreación de la escena rememorada: “il pleuvait peut-être” (Q, 20).

La tercera cita, en la voz de Léon, figura metafóricamente el estado de ánimo del joven adolescente recluso en la pensión parisina, alejado de su hermano, la única familia que le queda; el tiempo devora el corazón humano, es el sufrimiento que experimenta Léon, para quien “la ville est étroite”:

il avait recopié *Le bateau ivre* sur son cahier d’écolier, et c’était comme une prière qu’il récitait chaque soir. Et les poèmes défendus de Baudelaire, qu’il avait lus le dernier printemps, en classe de rhétorique. *Femmes damnées, Les litanies de Stan, L’ennemi*:

*Âouleur !Âouleur !Le temps mange la vie,
Et l’obscur Ennemi qui nous ronge le coeur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie !*

C’est pour Léon que la ville est étroite. Les angles des maisons sont des coins qu’on enfonce dans son corps, le point de fuite des boulevards une lame qui coupe [...] (Q, 28)

Se produce entonces un episodio que va a cambiar las vidas de los protagonistas; Jacques y Suzanne, recién casados, pasan su luna de miel en Hastings, junto con Léon. El viaje de novios que Léon comparte con ellos es lo que acaba definitivamente con su situación dramática. En Hastings, Suzanne recita “le soir”, y el poema continúa el mismo campo semántico de la llegada de la noche, con la

imagen de las “oscuras sombras” que descienden de los tilos: la llegada de la noche, el final del día, tiempo fuerte en el que los personajes recitan, figura el fin de un ciclo; a continuación, la cita de Baudelaire es la invitación al viaje. Esta pausa en Hastings es el preludio de una nueva vida, de una nueva etapa que comienza el héroe, es la primera vez que se siente amado (“il sent la chaleur de l’amour, l’unité de la famille”, Q, 29):

Le soir [...] Suzanne lit des poèmes, *Bds of Passage* de Longfellow:

*Backshadowfall
From the lindens tall,
That lift aloft their massive wall
Against the Southern sk...*

et Baudelaire:

*Homme libre, toujours tu chériras la mer !
La mer est ton miroir, etc.
(Q, 29)*

Es el viaje, en efecto, el que permitirá a Léon encontrar su identidad (“la mer est ton miroir”); viaje que se anuncia metafóricamente con el intertexto y que se realiza, en busca del legendario paraíso en la memoria de Jacques.

“L’empoisonneur”

Con el principio *in medias res* de este segundo capítulo, el narrador, cuya imagen está presente, efectúa una importante ruptura espacial y temporal, situando la diégesis en Aden, el 8 de mayo de 1891 (cfr. Q, 33). Al viaje en sí no se le concede ninguna importancia: a diferencia del extenso “journal de bord” de Alexis y del mítico y soñado *Zeta*, aquí se resume en dos breves **sumarios** (Q, 34 y 37), que no sólo aceleran el ritmo narrativo, sino que traducen la impaciencia de los protagonistas (principalmente Suzanne) por llegar a la “tierra prometida”; incluso el barco es connotado negativamente:

Suzanne est impatiente depuis qu’ils ont pris le train de Marseille. L’*Ava*, cette coupole de fer boulonnée qui vibre et sent la graisse, lui donne mal au coeur. Les escalas ne l’intéressent pas. Ce qu’elle attend, c’est Maurice, les pics aigus que Jacques lui a décrits, qui montent au-dessus de l’horizon, qui accrochent les nuages. Ce pays qu’elle voulait le sien (Q, 34).

Sin embargo, el ritmo comienza a ralentizarse, traduciendo así esta “escale interminable de quarante-huit heures” (Q, 33); a ello contribuyen las **pausas**

descriptivas, localizadas en las páginas 35 y 36, y que versan sobre el aspecto de Léon, sobre el espacio o sobre el personaje que les llevará hasta Rimbaud; citamos a continuación la primera de ellas:

Léon a les yeux qui brûlent, lui aussi. Le soleil a déjà noirci la peau de son visage, ses mains. Avec ses cheveux bouclés, il doit ressembler à un jeune mousse indien. Lui aussi est impatient d'arriver, de toucher la terre où il est né. C'est comme cela que je l'imagine, ses yeux noirs comme le jais, où brille l'étincelle. Non pas le regard mélancolique des Archambau, mais la fièvre qui brûlait l'Eurasienne, la soif d'aventure (Q, 35).

Descripción que no es gratuita, como veremos a lo largo de todo el análisis, ya que anuncia el desarrollo de la diégesis: el descubrimiento de su verdadero origen; de la misma forma, esta “soif d'aventure” le asocia ya a Rimbaud. En efecto, para ambos París supuso una etapa dolorosa en su vida, de la que huyen, de ahí que esta escala, con el segundo encuentro con Rimbaud, figure, para Léon, el paso simbólico por una puerta “il est à la porte en quelque sorte, il est en train de franchir le dernier seuil avant de trouver sa terre”, Q, 37-38), en donde de nuevo hemos de ver la ruptura con el pasado, que queda atrás, y la promesa de un futuro esperanzador, ruptura también con un espacio opresor para llegar a un espacio prometedor.

Así, al igual que en el capítulo primero hemos observado cómo el relato se detiene en un instante decisivo para Jacques, y en perfecta simetría con aquél, se vuelve a detener ahora en otro instante, el que representa, en esta escala, el segundo encuentro con Rimbaud, focalizado principalmente en Léon. El encuentro se extiende a lo largo de once páginas, y comienza con una larga **pausa** descriptiva de Rimbaud, cuyo aspecto de enfermo contrasta fuertemente con el atuendo de viajero que conserva aún postrado en la cama del hospital. En el interior de esta extensa pausa observamos breves frases pronunciadas por Jacques o por Rimbaud. Ya vimos la poca importancia que Le Clézio concede a los diálogos de sus personajes en el análisis de este movimiento narrativo en *Le Chercheur d'or*; volvemos a evocar aquí este principio del escritor, que pretende así que sus narradores conserven el privilegio de la voz. Además de lo dicho, hemos de añadir el hecho de que Léon no oye las palabras pronunciadas por el enfermo en su delirio; lo que oye, sin embargo, son los cuatro primeros versos de *Le bateau ivre*, citados en intertexto:

*Libre, fumant, monté de brumes violettes,
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur
Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,
Des lichens de soleil et des morves d'azur.*

Léon avait dix-sept ans, en 89, quand il a quitté Rueil-Malmaison avec le cahier dans la poche de son manteau. Ces vers qui ne s'adressaient qu'à lui, rien qu'à lui, l'enfant en exil dans les rues de Paris, rêvant depuis toujours au retour, à l'île natale, au bruit du vent dans les filaos, à la prière des martins au crépuscule, à la mer en fusion chaque soir du côté d'Anna.

Mais comment aurait-il pu reconnaître le poète disparu dans ce grand corps jeté sur le lit d'hôpital [...] (Q, 44)

El movimiento ascendente figurado en el poema, en el que el poeta contempla el cielo, como lugar en el que puede soñar e inspirarse, llevado por la contemplación, contrasta fuertemente con la visión del enfermo, y traduce los deseos de evasión y libertad de ambos, para quienes el viaje es la culminación de su búsqueda interior.

2.2. El diario y el relato isocrónico: presencia de escenas, pausas y deceleraciones. El instante mágico

“La quarantaine”

El análisis de la duración en este extenso capítulo nos lleva, en primer lugar, a realizar unas observaciones preliminares, a modo de síntesis, para valorar el sentido global de la duración de la narración, lo que permitirá facilitar posteriormente el estudio en profundidad de los movimientos narrativos.

Hemos observado, al abordar las anacronías, la presencia de analepsis repetitivas sobre los mismos acontecimientos. Este hecho tiene sus repercusiones en la duración, ya que los recuerdos, que afloran una y otra vez, hacen que la duración de la cuarentena se extienda hacia el tiempo de infancia, recuperándolo, un pasado recreado por la memoria en el que los protagonistas están tan prisioneros como en el espacio de la “Quarantaine”; el único que consigue liberarse del pasado es Léon; la duración de la cuarentena se desvela como la finalización de acontecimientos que se iniciaron en la infancia, una infancia desgraciada por la pérdida de los padres, la separación de los hermanos y la soledad de Léon.

Así, la breve duración de 43 días está dotada de un espesor virtual de muchos años pasados, revividos por las analepsis repetitivas, que reiteran el comienzo que, como decía el primer narrador, se sitúa en París en 1872, duración que corresponde a una maduración progresiva de los protagonistas.

La quarantaine marca un acontecimiento que va a cambiar radicalmente las vidas y los destinos de los dos hermanos, que se separarán para siempre, con lo que

culmina un largo proceso que se venía ya insinuando por los parecidos físicos de ambos: Léon es el vivo retrato de “l’Eurasienne” y Jacques de los Archambau. Léon, liberándose por fin del pasado, consigue, gracias a la intervención de Suryavati, encontrar su verdadera identidad.

Volvemos a encontrar el recurso a la cita en intertexto que es como una herencia que Suzanne ha transmitido a su descendencia -están focalizadas fundamentalmente en Suzanne, también en Léon-; de ahí que estén presentes en todos los campos temporales: en el presente de Léon y en el pasado rememorado. El contenido semántico global de las citas figura los grandes temas de la novela: el tiempo y el viaje. Presentan cortes y rupturas como los que se operan en los personajes principales, al mismo tiempo que inciden en llenar un hueco, un vacío: el paraíso perdido, la ausencia de los padres y la reclusión. Los versos son, pues, el medio de evasión por excelencia, propiciando un viaje imaginario.

Las citas, que la mayoría de las veces se sitúan en el interior de las analepsis, representan la recuperación de un pasado, revivido y prolongado por ellas; si se sitúan en el presente (en el tercer capítulo), éstas representan un tiempo aprisionado entre un pasado rememorado y un futuro incierto, futuro que traduce la aspiración a la eternidad del héroe. Las citas contribuyen a la creación de una doble ruptura: con el pasado y entre los dos hermanos, consecuencia lógica si tenemos en cuenta que es Jacques el transmisor de aquel tiempo, el que, con su voz, ha querido perpetuar el pasado legendario.

Observamos, pues, la voluntad del narrador de prolongar la duración por medio de la recitación, que perturba la linealidad temporal; es, además, el medio de comunicación, lo veremos, entre Suzanne y Léon (en el tercer capítulo, insistimos), que establecen así una especie de juego verbal: ella se hace eco de los versos de Longfellow, mientras que Léon lo es de Rimbaud, cuyo barco a la deriva define perfectamente la trayectoria de Léon; éste, al final de su viaje errante, consigue encontrar su identidad, estableciéndose así una perfecta armonía entre la cita y el contexto: la cita permite la identificación de Jacques con Rimbaud, mientras que Suzanne se aproxima a la poesía familiar de Longfellow.

Así, Jacques y Suzanne, como *Le Chercheur d’or*, continuarán anclados en un pasado que sueñan con recuperar, mientras que Léon se libera de un pasado que en realidad no le pertenece, y su desaparición se proyecta hacia lo que el narrador ha

intentado construir a través de las técnicas puestas en evidencia hasta aquí: la eternidad.

En las páginas que siguen analizaremos en detalle los *tempi* narrativos que marcan este ritmo extremadamente ralentizado. La primera consecuencia de ello es que las **elipsis** y **sumarios** están prácticamente ausentes en este capítulo. La primera elipsis observada es la que afecta al comienzo *in medias res* de esta sección; se produce así un salto temporal y espacial, y una ruptura con respecto al capítulo anterior. Se presenta al lector el episodio del desembarco en Plate: “Nous avons débarqué à Plate, vers neuf heures, par une mer forte” (Q, 53); la elipsis afecta, pues, al resto del viaje, desde la escala en Aden hasta la llegada a la isla Plate, elipsis que será completada brevemente por los sumarios sobre la llegada a Mauricio y la orden de ir a Plate, aislados por cuarentena; sumarios que aparecen diseminados, aquí y allá, en algunos momentos (“on n’attendait pas un séjour de plus de quelques jours [...] de quelques heures de quarantaine sur l’île Plate, avant d’arranger le transfert à la pointe aux Canoniers, à Maurice”, Q, 55, “depuis notre départ de Marseille”, Q, 62 -entre otros-).

A partir de aquí, la exactitud de las anotaciones temporales permite el recuento de los días que ha durado la cuarentena, observándose así una coincidencia entre la duración del relato y el tiempo diegético; nos hallamos, pues, ante un relato eminentemente isocrónico. Sin embargo, en algunos casos, estas anotaciones son sustituidas por **elipsis determinadas y explícitas** (“Les jours suivants”, Q, 64, “C’était à peu près l’heure à laquelle nous avons débarqué, il y avait maintenant tant de jours (trois, peut-être quatre déjà”, Q, 66 -son algunos ejemplos que ilustran este tipo de elipsis-); se producen silencios en lo que a las anotaciones se refiere: desde el “*9*mai, après-midi ” (Q, 71) al “*8*uin ” (Q, 72) ha habido un salto temporal entre la indicación que termina una sección y la siguiente, silencio que el narrador reconstruye inmediatamente con la elipsis -del mismo tipo que las anteriores y da paso al relato iterativo que desarrollaremos en el capítulo consagrado a la frecuencia-:

Maintenant, je n’y prête plus vraiment attention. Une semaine, deux, peut-être davantage. Il n’y a pas un mois. Cela suffit pour s’habituer à l’insupportable. Je vais toujours en haut du volcan, le soir plutôt, pour me nourrir de la rumeur douce du village des coolies, pour respirer l’odeur des fumées (Q, 72).

De la misma manera, entre el “*2 juin*” (Q, 92) hasta el “*3 juin*”, observamos la presencia de un nuevo silencio que el narrador cubre mediante el mismo procedimiento (“*Depuis trois jours qui règne l’accalmie [...]*”, Q, 97).

Sin embargo, la elipsis que mejor representa el silencio que traduce un vacío en el narrador, es la que afecta a los días pasados sin Suryavati tras la breve pero dolorosa ruptura entre ambos (después de la discusión localizada en las páginas 245 y 246 -obsérvese la crudeza en el tono de las palabras pronunciadas por Suryavati: «*C’est vous qui mangez notre pauvreté.*», Q, 246-):

Combien de jours sont passés sans toi, Surya ?
Depuis qu’elle m’a renvoyé de l’autre côté, je n’ai pas approché, je n’ai pas cherché à savoir ce qui se passait. Je n’ai pas compté les jours (Q, 259).

En efecto, desde las últimas indicaciones: “*4 juin*” (Q, 235) y “*5 juin*” (Q, 247) -día en que Léon deja a Surya y el pueblo paria para volver a la “*Quarantaine*” junto a los europeos, hay una total ausencia de anotaciones temporales hasta “*Le 6 juillet*” (Q, 285), día en que Jacques, Suzanne y Léon emprenden la travesía al islote Gabriel para aislar a Suzanne, gravemente enferma y con peligro de contagio. Durante este tiempo, Léon volverá a aproximarse a Jacques y a Suzanne, al pasado de Jacques, período de tiempo que toma la forma de relato iterativo, que se interrumpe por el episodio singular en que Léon y Surya vuelven a unirse. Una vez instalados en el islote Gabriel, volvemos a encontrar una rigurosa anotación de los días, rota por el silencio (del 2 al 4 de julio) que también es significativo por la ausencia de Suryavati: “*Voilà deux jours que Surya n’est pas venue*” (Q, 325); Léon comprende que Ananta ha muerto. Más adelante, desde que Surya vuelve a Gabriel para unirse definitivamente a Léon, hasta el “*7 juillet*” tampoco hay anotaciones, dando paso, de nuevo, a la iteración.

Junto a las anotaciones temporales, observamos que las indicaciones del paso del día están presentes en todo el capítulo (por ejemplo, “*C’est le soir*”, Q, 113, “*La lune éclaire le sable et la lagune*”, Q, 125, “*Le soleil a décliné*”, Q, 211); combinando el relato día a día (la forma de “*journal de bord*”) con el paso cíclico del día, el narrador consigue dilatar enormemente la duración del relato, cuyos episodios singulares corresponden perfectamente al discurrir lento de la narración.

Sin embargo, el “*journal de bord*”, homenaje a John Metcalfe que continuará Léon con la precisión cronológica de aquél, hemos de interpretarlo como un pretexto del narrador, que sigue utilizando la estructura formal del género de viajes.

Pretexto, insistimos, porque Léon va adquiriendo otra medida del tiempo: el tiempo cíclico que no necesita precisión cronológica:

j'écoutais les coups de mon coeur, il me semblait qu'ils résonnaient dans tout le bâtiment de la Quarantaine, jusque dans le sol, qu'ils se mêlaient à la vibration régulière qui marque le passage du temps. Depuis le débarquement, ma montre s'est arrêtée [...] Maintenant, j'ai une autre mesure du temps, qui est le va-et-vient des marées, le passage des oiseaux, les changements dans le ciel et dans la lagune, les battements de mon coeur (Q, 125).

Así, la perfecta sincronía entre las horas solares, el movimiento de la marea y del viento, el color del cielo, el vuelo de los pájaros y las precisiones temporales, se encuentran ilustrados en los siguientes ejemplos que seleccionamos entre las muchas recurrencias de dichas asociaciones; en esta novela del tiempo, hemos querido subrayar la analogía establecida entre “toutes ces nuits” y el “carillon qui sonne pendant des heures et qui cesse tout à coup”, en la segunda de las citas que a continuación reproducimos:

Je suis revenu quand le soleil était près de toucher l'horizon, et que le ciel était plein de taches rouges (Q, 65-66)

La mer était presque calme ce matin, d'une couleur que je n'avais jamais vue, verte, bleue, mais comme si la lumière sortait d'elle et rayonnait jusqu'au fond du ciel [...] La marée était étale [...] Le vent ne soufflait pas, et ça faisait un silence étrange, après toutes ces nuits passées dans la tempête, *dans le genre d'un carillon qui sonne pendant des heures et qui cesse tout à coup.*[la cursiva es nuestra]

Il faisait déjà très chaud. Le sable blanc entre les laves brillait avec force, dureté. À l'extrémité de la pointe, les oiseaux de mer volaient autour du Diamant [...] (Q, 93)

Le soleil est apparu, de l'autre côté de l'île. Il y a déjà des oiseaux qui traversent la baie des Palissades dans la direction du rocher du Diamant (Q, 163)

Juin, à Palissades

Réveillé avant l'aube, dans le souffle froid de la mer, avec les longues déchirures roses dans le ciel (Q, 226)

Quand la marée descend, Surya pêche le long du récif. C'est l'heure où la lumière décline, et le vent faiblit (Q, 360).

De esta forma Léon cuenta el paso de los días, con sus episodios singulares y la lenta transformación de los protagonistas, incidiendo en la progresiva ralentización del ritmo narrativo, como ya habíamos observado.

Los movimientos narrativos que mejor expresan esta progresiva ralentización son la **pausa** descriptiva, en la que el relato se detiene, y la **deceleración** observada en las partes del relato en que la descripción ocupa tiempo diegético, acompañando al dinamismo del héroe y sus reflexiones - volvemos a

encontrar las “escenas monologadas” definidas en *Le Chercheur d’or-* y, por último, la **escena** de diálogo entre los protagonistas, más abundantes que en la novela precedente.

Comencemos por las **pausas** que detienen la narración, como la extensa descripción del pueblo de los culis, contemplado por Léon desde el volcán (Q, 67-68), verdadero canto de todos los sentidos por el que el narrador se queda inmóvil (“Je ne parviens pas à m’en détacher”); al finalizar la pausa, hay una transición -deceleración- en la que observamos el transcurrir del tiempo diegético con la referencia “Quand la nuit vient” y el aflorar de los recuerdos en Léon (escena monologada). Es también significativa la pausa descriptiva de la visión de Suryavati, que a continuación transcribimos:

En revenant vers le Diamant, à la fin de l’après-midi, j’ai vu pour la première fois celle que j’ai appelée ensuite Suryavati, force du soleil [...] j’avais l’impression qu’elle marchait sur l’eau. Je voyais sa silhouette mince, sa longue robe verte traversée par la lumière. Elle avançait lentement, avec précaution. J’ai compris qu’elle marchait sur l’arc des récifs qui unit Plate à Gabriel à marée basse [...] Devant elle, il y avait la profondeur sombre du lagon, et de l’autre côté, la mer ouverte qui déferlait, jetant des nuages d’embruns dans le ciel (Q, 75).

Experiencia primordial, en palabras de T. Dey (1985:80) como la habíamos definido en el análisis de las anacronías, esta expresión iterativa “pour la première fois”, lejos de sintetizar, contribuye, por la repetición, a prolongar ese instante primordial, aquella primera visión y todo lo que sugirió a Léon, cada vez que se repite la evocación. G. Bachelard ha puesto de relieve la función primordial del instante: “Mais cette consécration de l’instant comme élément temporel primordial ne peut évidemment être définitive que si l’on a d’abord confronté la notion d’instant et la notion de durée.” (1992:15). Precisamente comparando el instante y la duración que le concede el narrador, podemos verificar, en efecto, cómo son esos breves momentos de carácter primordial los que el narrador quiere prolongar, por medio de la repetición (en analepsis):

et maintenant c’était l’image de Suryavati qui dansait devant mes yeux, pareille à une flamme, pareille à un mirage sur l’eau lisse du lagon, née des vagues qui déferlaient sur la barrière de corail [...] Suryavaati ! C’était un nom magique qui pouvait tout arrêter, qui pouvait faire *durer éternellement l’instant* où j’avais vu la jeune fille debout sur le récif comme si elle marchait sur l’eau (Q, 99-100) [la cursiva es nuestra].

Podemos observar cómo la pretensión del narrador es la de que los instantes descritos, y que representan verdaderas pausas en la narración (el propio narrador,

contemplando a Suryavati, afirma “je ne peux pas bouger. Comme dans un rêve, je ne peux que regarder, assis sur mon rocher”, Q, 97), se prolonguen hacia el infinito, como en los casos que a continuación repertoriamos, y que se desarrollan en el tiempo fuerte de la noche:

J’aime le soir à la baie des Palissades. Quand le sifflet du sirdar annonce la fin de la journée, et que retentit l’appel à la prière, le ciel devient très jaune. Il y a un moment de grand calme, de bonheur presque. Alors je voudrais tout oublier. Je voudrais tant partager ce moment avec Jacques et Suzanne, comme lorsque nous étions ensemble sur la plage de Hastings, et que nous regardions la nuit tomber sur la mer (Q, 216)

Je ne veux penser qu’à cet *instant*, sentir son souffle sur moi, sentir le poids de sa tête, respirer l’odeur douce de son corps, écouter la vibration interminable de la mer, le vent, le caquètement des pailles-en-queue qui veillent.

Il n’y a pas d’avenir, pas de demain. La nuit doit être *éternelle*, virant lentement avec les étoiles autour de l’axe planté dans le coeur de l’île [...] (Q, 366-367)

La nuit était claire, remplie d’étoiles [...] il me semblait que je n’avais vécu que pour cela, pour trouver Surya, et vivre avec elle dans cette faille, au milieu des rochers de Gabriel. Voisins d’un peuple d’oiseaux magiciens, aux yeux sans paupières, attendre avec eux *l’instant* où le soleil jaillira de la mer (Q, 375) [la cursiva es nuestra].

Si, como afirma G. Bachelard, “l’instant qui vient de sonner, nous ne pouvons le garder avec son individualité, comme un être complet. Il faut la mémoire de beaucoup d’instantes pour faire un souvenir complet” (1992: 15), es la suma de todos los instantes vividos con Suryavati lo que formará ese recuerdo completo, y creará la auténtica memoria de Léon, y así lo prueban las enumeraciones de momentos que señalamos en cursiva:

Et moi, je suis comme l’homme d’Aden, que j’ai vu couché dans son lit, le regard durci par la souffrance. Je n’ai que les souvenirs et les rêves. Je sais que je ne peux rien attendre en dehors de cette île. Tout ce que j’ai est ici, dans la ligne courbe du récif, *la silhouette magique de Suryavati qui marche sur l’eau, la lumière de ses yeux, la fraîcheur de sa voix quand elle m’interroge sur la ville de Londres et sur Paris, son rire quand ce que je lui dis l’étonne.*

J’ai besoin d’elle plus que de n’importe qui au monde. Elle est semblable à moi, elle est d’ici et de nulle part, elle appartient à cette île qui n’appartient à personne. Elle est de la Quarantaine, du rocher noir du volcan et du lagon à la mer étale. Et maintenant, je suis moi aussi entré dans son domaine (Q, 123-124)

Nous n’avons plus que quelques minutes pour revoir notre domaine, pour *tout reconnaître, emporter ce qui n’était qu’à nous, le reflet du ciel dans le lagon, la silhouette noire des îles, le fracas de la mer et l’odeur des vieilles filles dans les bouffées de vent tantôt froid comme l’eau, tantôt tiède comme une haleine.* Et peut-être encore le dernier passage des pailles-en-queue dans le soleil, traînant derrière eux l’emblème de leur royauté inutile, qui les rend semblables au signe de la comète au pinacle de la dernière maison d’Anna (Q, 396).

Hemos de aludir también a otras pausas descriptivas, por ejemplo la del pueblo de los culis, su disposición ordenada, el olor de las hogueras y el humo, el

sonido de canciones y rumores y las lámparas encendidas delante de cada cabaña, al llegar la noche (cfr. Q, 58, 67-68, 79), espacio contemplado por el narrador, momentos en los que el relato se detiene. Otras pausas afectan a la descripción de personajes, como la que hace de Véran (Q, 61-62), o la de sí mismo, comparándose con Angoli Mala:

Dans le bout de miroir que Jacques a posé près de la porte [...] j'ai regardé mon visage [...] J'ai été étonné du changement. Ma peau est noircie par le soleil, mes cheveux sont une crinière sombre. Il me semble que moi aussi, j'ai l'air d'un fou. Suryavati m'a dit que je ressemblais à Angloi Mala, le bandit qui coupait les doigts des gens dans la forêt, et que Bouddha a guéri de sa folie. Mais je n'ai aucune tache, aucun signe de la maladie (Q, 327-328).

La leyenda de Angoli Mala, anotémoslo en este momento, servirá para desarrollar una novela contenida en la obra titulada *Ikard* suivi de *Angoli Mala* (1999), y cuya historia resume en la página 217 de dicho volumen:

On raconte qu'en Inde, au Ve siècle avant notre ère, un homme ordinaire, du nom d'Angoli Mala, devenu fou, se retira dans l'épaisseur des forêts où il vécut comme un animal sauvage, tuant tous ceux qui cherchaient à le capturer. Alors un jeune homme, Gautama, fils du chef du clan des Sakya, et qui n'était pas encore connu sous le surnom de Bouddha, l'Illuminé, entra seul dans la forêt et parla sans la moindre crainte à cet homme sauvage, et le guérit ainsi de sa folie.

Quelque deux mille cinq cents ans plus tard, dans la forêt du Darién, un événement semblable se produisit, dont je fus partiellement témoin. C'est pourquoi j'ai donné à ce récit le nom d'Angoli Mala, en souvenir de l'homme que le Bouddha avait sauvé.

Sirve así la alusión como anticipo a una novela posterior; sin embargo, lo que ahora ha de retener nuestra atención es la imbricación de leyendas y mitos de la cultura india de la que hace muestra aquí el escritor, hecho que verificamos si tenemos en cuenta las siguientes afirmaciones de Le Clézio en la entrevista concedida a P. Gamarra que hemos citado en otras ocasiones:

L'époque dite moderne ne représente elle-même *a fortiori* qu'un bref instant: n'oublions pas que dans l'ordre cosmique, elle n'équivaut qu'à un battement de pendule! (P. Gamarra, 1993:167)

[...] notre pensée s'ouvre aujourd'hui à d'autres approches: la pensée bouddhiste, l'apport de l'Islam, et de toutes les philosophies orientales -pensées auxquelles il convient d'assimiler désormais la culture amérindienne- modifient notre perception même du Temps, cet axe linéaire, orienté, dans lequel s'inscrivait la réflexion progressiste de Diderot. Ces éléments nouveaux ne peuvent laisser intact notre propre réflexion sur le destin de l'Homme... (*Ibid.*:173).

De esta forma, observamos cómo las citas y las alusiones ponen de manifiesto, una vez más, una lucha contra el tiempo lineal y cronológico, y el recurso a las leyendas y mitos no hace sino apoyar esta hipótesis; de este modo, la narración se detiene constantemente para dar paso a una dimensión diferente, hacia la profundidad del Yo.

Otras pausas se localizan en el espacio descrito; así ocurre con las descripciones del islote Gabriel (Q, 289) o la de Mauricio (Q, 308), a través de la focalización de Jacques (Q, 352), que llama la atención por la precisión del detalle, por la nominación de sus montañas, una especie de “letanía” que Léon repetía, como un ritual, cada noche -volvemos a encontrar el tiempo fuerte- en la soledad de la pensión, y que, de esta forma, consiguió memorizar, y ahora revive:

Jacques est venu lui aussi à la pointe sud, pour regarder la ligne de l’île [Maurice]. Il regarde presque sans ciller. Je connais chaque détail, chaque accroc sur cette ligne. Je pourrais la dessiner sur le sable les yeux fermés. Tout de suite à droite, la proue naufragée du Coin de Mire, et loin derrière, confondue avec la mer et le ciel, la longue bande de sable, qui court vers l’est, puis les pentes vertes des cannes, et la série des douze pics dont les pointes se perdent dans les nuages, le piton de Rivière Noire, la montagne du Rempart, le Corps de Garde [...] C’est Jacques qui m’avait appris leurs noms, c’était comme une litanie que je récitais, le soir, dans mon lit, à la pension de Mme Le Berre, à Rueil (Q, 352).

Es también interesante destacar la pausa descriptiva que Léon realiza de las hogueras de incineración, lugar de muerte en el que, sin embargo, se siente liberado, lugar que representa la utopía, el lugar en el que termina un ciclo -con la muerte- y otro comienza, en este lugar “hors du monde”, y podríamos añadir nosotros, “hors du temps”:

Maintenant que je suis contre la muraille, je n’ai plus d’inquiétude. Au contraire, je ressens une grande paix. L’odeur du feu est en moi, elle me remplit entièrement. Je passe mes mains sur la plate-forme et je sens glisser sous mes doigts une poussière très fine, presque impalpable. Et tout à coup, je comprends. C’est ici, c’est le bûcher où on brûle les morts [...] Le promontoire forme une sorte de presqu’île, quasiment détachée de la côte à marée haute, d’où j’aperçois d’un côté la ligne sombre qui va vers le rocher du Diamant, et de l’autre la courbe de la baie des Palissades et la haute silhouette du volcan. C’est un endroit hors du monde [...] (Q, 162).

Junto a las verdaderas pausas en la narración, observamos la presencia del movimiento de **deceleración** (el quinto movimiento señalado por M. Bal), en el que la descripción se acompaña del dinamismo del héroe; por ejemplo, cuando describe

Gabriel mientras se desplaza por el islote (cfr. Q, 136-137) y contempla las tumbas, testimonio de los que pasaron por allí y murieron olvidados (cfr. Q, 138), descripción en movimiento que ocupa tiempo diegético.

Hemos utilizado el término genettiano (1972: 130) -también explotado por M. Bal (1984: 126)- de “scènes ralenties” para referirnos a los largos monólogos del narrador, a su proceso de comprensión, a su “quête gnostique”, para poner de relieve el ritmo ralentizado que adquiere la narración a través de este procedimiento; así ocurre con la descripción que Léon realiza de la isla Mauricio, contemplada desde Gabriel, y que le lleva a identificar su espacio de origen:

Vue d’ici, Maurice paraît immense, lointaine, un continent. À gauche, les îles noires émergent, l’île Ronde, l’île aux Serpents [...] Je suis ici chez moi, à l’endroit dont j’ai toujours rêvé, l’endroit où je devais venir depuis toujours. Je ne comprends pas comment c’est possible, mais je reconnais chaque parcelle, chaque détail, les vagues, les courants qui changent la couleur de la mer, les écueils. Je ne me sens plus prisonnier (Q, 141-142).

Es también significativa la larga escena de diálogo entre Jacques y Léon, localizada en las páginas 180 a 184, en donde el discurso de los personajes se ve constantemente entrecortado por los pensamientos de Léon sobre sus orígenes y que termina con la pausa descriptiva de las fotografías de sus padres, descripción que significa la recuperación y prolongación de la imagen juvenil de sus padres, alejando así la imagen de la vejez:

Peut-être qu’il [Jacques] sait quelque chose qu’il ne veut pas dire. Ou peut-être qu’il a oublié. Il faudrait tirer sur un fil, pour faire venir ce qui est caché. Jacques marche vite. Son visage est fermé, sérieux. Autrefois, quand notre père est tombé malade, c’était lui mon père [...] il ressemble à mon père, non pas tel que je l’ai vu les derniers temps, un vieillard cacochyme, somnolant dans son fauteil à oreilles, mais comme il était sur les photos, du temps de son mariage, un dandy, au visage aigu, aux cheveux noirs abondants, à la barbe romantique.

Il y avait aussi une photo de maman sur le bureau de l’oncle William [...] Une jeune femme en robe de velours noir boutonnée jusqu’au cou, ses magnifiques cheveux noirs coiffés en chignon, si épais qu’ils faisaient une aile de chaque côté de son visage. Le photographe avait essayé d’atténuer l’exotisme de ses traits, mais il n’avait pas réussi à gommer l’expression de ses yeux, sous l’arc épais des sourcils, l’éclat de la vie qui brillait dans ses pupilles (Q, 183-184).

No hemos de olvidar que es esa imagen de la juventud lo que ambos Léon quieren hacer perpetuar a lo largo de toda la narración, y por eso leemos al final de la novela: “comme le voyageur sans fin, comme l’empoisonneur de Harrar, il ne pouvait pas vieillir. Il devait rester éternellement, magnifiquement jeune” (Q, 458);

por medio del recurso a la descripción de la fotografía, que fija para siempre el instante, consigue el narrador proyectar hacia la eternidad esa imagen fugaz.

Entre los ejemplos que hemos seleccionado para ilustrar este movimiento narrativo de deceleración (o “*scène ralentie*”) no podemos dejar de citar el que a continuación transcribimos:

Je regarde l’île Plate, il me semble qu’elle a la forme même du passé, comme si j’étais entré dans une autre vie, perché sur un observatoire en dehors du temps, et que je pouvais apercevoir chaque détail, chaque pierre, chaque buisson témoins de ce que j’avais vécu. Ou comme dans ces rêves où l’on se voit vivre et agir au fond de la chambre voisine, par l’ouverture d’un étroit guichet.

Ce que je voudrais voir, c’est l’autre versant, l’autre côté du volcan, la baie des Palissades, où se trouve tout ce qui maintenant a de l’importance pour moi, Suryavati, Ananta, ce qui me fait peur et que je désire en même temps (Q, 291-292).

Observamos aquí una perfecta simbiosis entre la negación del tiempo y del espacio (ucronía y utopía): la isla “a la forme même du passé”, lo que provoca en Léon la paradoja (“ce qui me fait peur et que je désire”) que ahora siente: el paso del “autre côté” significa la prueba definitiva que le hará cambiar definitivamente el rumbo de su vida y su destino, igual que lo fue la puerta en los dos primeros capítulos.

Sin embargo la “*scène ralentie*” por excelencia en este capítulo es la última noche vivida en la isla Plate junto a los suyos -Jacques y Suzanne se han marchado a Mauricio en el primer barco, separándose definitivamente de Léon, que esperará hasta el final-. El relato de esa noche se extiende a lo largo de nueve páginas (398-407), y su ritmo se ralentiza de manera progresiva hasta el final. “La nuit est venue lentement” (Q, 398) comienza el relato del extenso episodio en el que la alegría ante la finalización de la larga espera que ha terminado, la danza y la música junto a las hogueras en la playa son un canto de todos los sentidos; música a la que contribuye la repetición de “la nuit” como si de un estribillo se tratase (repetición que analizaremos con más detalle en la parte dedicada al estudio de la frecuencia): “La nuit est ivre” (Q, 400), “C’est une nuit très longue et belle, une nuit sans fin” (Q, 402), “La nuit est longue et brillante” (Q, 403), “C’est une nuit ancienne, une nuit qui ressemble au commencement” (Q, 403), “C’est une nuit infinie, chaque instant se confond à l’autre” (Q, 403).

En estas expresiones podemos volver a verificar lo que venimos afirmando: el instante se prolonga hacia un tiempo eterno, de dimensiones cósmicas, en este tiempo fuerte de la noche en la que un ciclo termina y otro comienza; en efecto, tras esta noche, una nueva etapa en la vida de Léon se inaugura, figurado por la llegada

de “l’aube” (Q, 414) junto a Surya y los inmigrantes que ahora son su verdadera y única familia. De esta forma Léon se convierte en el legendario y mítico “Léon, le Disparu”.

Las **escenas de diálogo** representan el movimiento isocrónico por excelencia; sin embargo, aunque más abundantes que en *Le Chercheur d’or*, los discursos pronunciados por los personajes siguen siendo breves. El narrador se encargará, una vez más, de transmitirlos a través de su voz (en discurso indirecto); hemos de recordar aquí la afirmación de Le Clézio -citada en el análisis de este movimiento en *Le Chercheur d’or*-, que considera el diálogo en la novela como un “artifice” que se justifica en una escena teatral y no en la novela, en la que la percepción de los personajes es un proceso de interiorización. En este sentido, afirma R. Amar:

[...] Le Clézio s’applique à mettre en lumière l’échec des dialogues, soulignant que l’essentiel ne peut s’échanger par la voie verbale. Les défauts de la communication entre les hommes sont rapportés de façon minutieuse, certains dialogues créant même un vide, c’est-à-dire qu’ils ne veulent *rien* dire - dire le *rien*. Ne nous restent donc que les voies (voix?) du silence. L’absence de la parole humaine est d’une valeur de premier ordre alors que sa présence nuit. Nous nommerons ces dialogues des *dialogues mis en solitude*, car ils ne débouchent pas sur un contact personnel communicatif; ils sont plutôt fermés à l’interaction entre les personnages. Ainsi, ils renvoient chacun «à sa solitude» -une solitude qui se trouve renforcée par ce type de «dialogue» (2004: 184).

Una vez realizada esta observación preliminar, pasaremos, en los párrafos que siguen, a repertoriar y estudiar las escenas de diálogo en este extenso capítulo², estableciendo, desde el principio, una tipología bien definida de escenas, a saber:

1. Las escenas que tienen lugar entre Léon y Jacques, que ponen de manifiesto las posiciones diferentes de ambos y el progresivo distanciamiento que les llevará a la ruptura.
2. Las que se desarrollan entre Suzanne y Léon, en los que la recitación de poemas constituye el diálogo por excelencia, resucitando otras voces, las de los poetas desaparecidos.

²Hemos localizado las escenas de diálogo en las siguientes páginas: 83-84, 88-90, 94-96, 100-102, 114-118, 128-130, 153-155, 206-211, 218-224, 244-246, 248-253, 256-258, 259-261, 262, 267-269, 288, 316, 349-351, 353-359; hemos incluido en este repertorio los pasajes que contienen citas, y hemos dejado de lado las frases dispersas, pronunciadas por los diferentes personajes a lo largo de la narración y que no constituyen escenas.

3. Los diálogos entre Suryavati y Léon, que no son sino la repetición de los observados en *Le Chercheur d'or*: como Alexis y Ouma, se relatan las historias de sus orígenes recuperando así un tiempo de infancia; ahora hemos de añadir la penetración de Léon en el mundo de Suryavati y la iniciación en las mitologías y religión hindú que llevarán a Léon a encontrar su identidad, lo que no consiguió Alexis.

En el primer repertorio constatamos, en primer lugar, una larga escena (Q, 88-90) en la que Léon le cede por completo la voz a Jacques para contar las historias de su infancia en Mauricio, en el paraíso de Anna (en paralelo con el primer capítulo de *Le Chercheur d'or*), en el que se nos presenta un pasado inmóvil, estático, como lo fue el Boucan para Alexis. Se trata de un primer tiempo en el que Léon está aún fascinado por los relatos de Jacques, y su “voix qui chante” (Q, 88); Léon se siente transportado “sur un radeau [...] [qui] nous ramène au commencement” (Q, 89); se trata de un tiempo en el que Jacques y Suzanne “sont comme mon père et ma mère” (Q, 91). Poco a poco, y en función del desarrollo de los acontecimientos, las posiciones de ambos hermanos se van distanciando, como podemos apreciar en la segunda de las escenas (Q, 100-102), en la que la voz de Jacques ha cambiado (“Sa voix est tendue, méconnaissable”, Q, 102). A partir de este momento, constatamos pocas escenas de diálogo entre ambos hermanos, como Léon mismo reconoce, en medio de una de estas escenas: “Il y a longtemps que nous ne nous sommes pas parlé, nous sommes devenus peu à peu des étrangers l'un pour l'autre” (Q, 182), escena en la que Léon intenta averiguar cuál es el verdadero origen de su madre, que ha permanecido como un enigma en su vida, y Jacques se lo desvela en parte (Q, 183). Aún quedarán momentos de unión, tras la breve ruptura con Surya, en la que Léon necesita oír, en la voz de Jacques, el relato de su nacimiento (Q, 267), la recreación de la “scène originaire” (M. Picard, 1989:111) que se convierte en una obsesión de Léon.

La verdadera disputa entre ambos tiene lugar en la escena situada en las páginas 353-356, en la que Jacques intenta hacer comprender a Léon que no podrá penetrar en el mundo mauriciano unido a Suryavati, mientras que es Léon, finalmente, el que consigue hacer despertar a Jacques de su sueño: son los Patriarcas, los de su propia familia, los que representan el orden moral en Mauricio (la “Synarchie”, Q, 353), los que los han expulsado y abandonado a su suerte en la isla Plate; son ellos los que nunca aceptarán a Jacques y a Suzanne; dura discusión que tomará otros tintes gracias a la intervención de Suzanne, pero que ha servido a Léon

para liberarse del pasado y de las quimeras de Jacques, que se ha obstinado, como Alexis, en recuperar un Edén perdido y una edad de infancia, un origen, que no podrá recuperar. Léon sigue otra dirección:

- Mais regarde-moi. Regarde-toi. Nous n'avons plus rien en commun. Nous ne serons plus jamais comme avant. Toi et Suzanne, vous irez d'un côté, moi de l'autre [...] Toi tu seras toujours un Archambau. Tu pourras retourner en France, ou en Angleterre. Moi je reste avec Surya, je serai toujours avec elle, elle est ma famille maintenant. Même le Patriarche ne saura pas où je suis (Q, 355).

El segundo tipo de escenas de nuestra tipología incluye todos los diálogos entre Suzanne y Léon: el verano en Hastings es rememorado por ambos en varias ocasiones como experiencia primordial; pero la verdadera comunicación entre ellos se establece por medio de la cita; el procedimiento intertextual llega, en algunas ocasiones, a reemplazar por completo al diálogo.

La primera de las escenas se sitúa a lo largo de cinco páginas (Q, 248-252); es el día en que Léon vuelve a la “Quarantaine” tras la ruptura con Suryavati; el diálogo se inicia con el anuncio de Suzanne de que se irán pronto a Mauricio y la analepsis repetitiva que se refiere a la evocación del verano en Hastings (Q, 249). En este contexto, en el que Léon detecta que Suzanne quiere que “je reste avec elle” (Q, 250), Suzanne comienza la recitación, primero de los versos de Baudelaire (son los cuatro primeros versos de *Parfum exotique*):

*Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
J respire l'odeur de ton sein chaleureux,
J vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone ...* (Q, 251)

La cita, que connota la temática del tiempo (“en un soir chaud d'automne”) y el tiempo fuerte que caracteriza la narración, se refiere igualmente al amor y a la evasión (“des rivages heureux”). La escena continúa convirtiéndose en un verdadero debate literario; observemos las palabras de Suzanne, que, en su delirio de enferma, “son esprit était plus clair que le mien” (Q, 251):

- Tu m'avais parlé de Baudelaire, j'avais détesté ça. Un homme méchant, et son horreur des femmes! Je t'ai dit que je ne voulais rien entendre. Et quand même, tu avais récité *La servante au grand coeur*, “les morts, les pauvres morts, ont de grandes douleurs”, ça me donnait le frisson. Tu te rappelles? Et moi, *The Song of Hitha*. C'était comme une bataille, tes mots contre les miens. Et Jacques qui ne comprenait pas, qui avait voulu réciter *Le Lac*, cette horreur!» (Q, 251).

En este juego intelectual que esconde otro juego verbal entre Suzanne y Léon, en el que la recitación constituye una “bataille, tes mots contre les miens”, juego recordado en analepsis, las citas y alusiones no sólo resucitan un pasado, el tiempo de Hastings, sino que describen a los personajes; Léon se apasiona por Baudelaire, uno de los poetas malditos, lo que prefigura su posterior marginalidad y desaparición; Suzanne se aproxima al universo poético del norteamericano, quien “incarnait les idées conservatrices de l’élite bourgeoise [...] L’oeuvre poétique de Longfellow est caractérisée par des thèmes familiers” (E. Microsoft (R) Encarta, 2000:1), así, Suzanne sueña con volver al lugar de origen de su marido y acepta el orden impuesto por los miembros de la familia de éste. Desde este punto de vista, constatamos que las citas, que rompen el hilo del relato y prolongan la duración, no son gratuitas tampoco para la caracterización psicológica de los personajes.

«Tu m’avais récité *L’invitation au voyage*. Je ne voulais pas te le dire, je n’avais jamais rien entendu de si beau.»

Nous pensions à la même chose, au même *instant* (Q, 251) [la cursiva es nuestra].

El **instante** recordado perpetúa su duración, prolonga el momento. Pero un análisis más profundo nos lleva a preguntarnos porqué este poema de Baudelaire posee esta belleza para Suzanne, que acaba de afirmar que detesta su poesía; y es que el contenido semántico de los versos, junto a su título, connotan el retorno al origen, la vuelta a la casa, a la “scène originaire”, en definitiva, el sueño de Jacques y Suzanne de recuperar el “orden” del comienzo³.

³Transcribimos aquí los versos de *L’invitation au voyage* que nos parecen reveladores de los temas puestos de relieve:

Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D’aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes

Là, tout n’est qu’ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Des meubles luisants,

Es esta *invitation au voyage* la que hace a Suzanne volver, en analepsis, al segundo encuentro de los hermanos con Rimbaud («Tu te souviens, quand tu es descendu à terre, à Aden? [...]», Q, 251), y, de ahí a la exclamación: «Mon Dieu, comme je l'ai détesté ce Rimbaud.» (Q, 252); el final de la escena de diálogo entre Suzanne y Léon se desarrolla como sigue:

«C'est un méchant, ton Rimbaud, mais il a écrit de jolis vers. Peut-être qu'il faut être méchant pour écrire de jolis vers.

- Ou peut-être que c'est le contraire, c'est parce qu'il a écrit de belles choses qu'il est devenu méchant.

- Non, je ne crois pas que ça soit vrai.» Elle me regardait. À voix presque basse, elle a dit:

*Comme je descendais des Fleuves impassibles,
J ne me sentis plus guidé par les haleurs:
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.*

C'était Hastings. Le cahier que j'emportais partout avec moi. Elle avait une mémoire exceptionnelle. Je ne lui avais lu le poème qu'une seule fois. Elle écoutait avec cette expression de sérieux des enfants.

Je suis sorti. Dehors, le crépuscule éblouissait (Q, 252).

Suzanne, citando los cuatro primeros versos de *Le Bateau ivre* (en el tiempo fuerte: "le crépuscule") reactualiza aquél instante en Hastings; es ella la que tiene, a lo largo de toda esta escena, el privilegio de la voz; aquí el procedimiento de la polifonía se desdobra, ya que, en este caso, el poeta hace hablar al barco: privado de sirga ("les haleurs"), se siente a la deriva, al igual que el poeta, al igual que Léon.

Las citas contribuyen, de esta forma, a prolongar la duración, destruyendo el transcurso lineal del tiempo cronológico y sustituyéndolo por una dimensión distinta, hacia la profundidad (en *abyme*) de la conciencia de los personajes gracias a la recitación y la confluencia de múltiples voces.

El diálogo entre Suzanne y Léon se va disolviendo hasta convertirse en una especie de ritual en el que, en los momentos de fiebre de Suzanne, Léon le recita (le

polis par les ans

[...]

(*Les Fleurs du mal* (1972), Librairie Générale Française, Paris, p. 73.

lee) los versos, permaneciendo solamente la cita. La escena de diálogo en la que los versos eran recordados en el interior de analepsis, da paso así a la recitación ritual por medio del relato iterativo:

Chaque après-midi, à l'heure où la lumière décline sur le lagon, la fièvre apparaît. C'est l'heure où Suzanne est le plus lucide [...] Je lis *The Song of Itha* comme si c'était un conte pour enfants, sans signification cachée, simplement une musique de mots, pour faire rêver. Parfois il me semble que je lis interminablement le même passage.

*Can in be the sun descending
Or the level plain of water?
O the red sun floating, flying,
Wounded by the magic arrow
Staining all the waves with crimson
Wh crimson of its life blood...*

Suzanne regarde la lumière qui change sur le lagon, tandis que les gasses mélancoliques volent au ras du récif.

Les mots n'ont pas d'importance. C'est la lumière dans les yeux de Suzanne qui a de l'importance. Ce qu'elle attend (Q, 262-263).

La cita está en perfecta armonía con el contexto: la luz del crepúsculo que anuncia el día que se va con la imagen del cisne herido y que tiñe el mar del color escarlata de su sangre; imagen del tiempo cíclico: un día muere, pero otro va a comenzar; un nuevo día en el que Suzanne tiene puestas sus esperanzas.

La muerte de John Metcalfe, la contemplación de su tumba en Gabriel junto a Sarah -la mujer de John, que ha perdido la razón- y la visión de la isla Mauricio desde el islote provocan la evocación de Léon de los versos de Hugo y de Rimbaud:

Et devant nous, la côte de Maurice, verte, immense, ses pics bleus coiffés de nuages. «Le pâtre promontoire au chapeau de nuées.» Le vers de Hugo m'est revenu, comme si Sarah pouvait comprendre. Et les mots du *Beau ivre*, que Suzanne dit si bien:

*J sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants: je sais le soir,
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes... (Q, 288).*

Léon, como el barco del poeta ("je sais"), conoce (ya lo ha dicho en el relato) la descripción exacta de la isla que contempla, el movimiento del mar, el paso cíclico de la noche al alba; la última imagen (movimiento ascensional) evoca la muerte, el último viaje (el de John), presupuesto que se verifica si leemos el párrafo que sigue

al intertexto: “À côté de la tombe [...] parmi les rochers déchiquetés par le vent et les embruns, il y a un abri de branches mortes [...]” (Q, 289).

La última de las citas está también contenida en un pasaje iterativo, repite el “ritual” descrito con Suzanne. La larga cita termina una sección, y finaliza también las sesiones de recitación, el “diálogo” así establecido entre Léon y Suzanne:

C’est l’heure où je vais m’asseoir à côté de Suzanne [...] C’est comme un rituel. Je vais lire à haute voix les poèmes qu’elle aime, dans le petit livre bleu foncé maculé de cendres et de boue. C’est devenu pour moi le livre le plus important du monde, il me semble que chaque mot, chaque phrase, porte un sens mystérieux qui éclaire notre vie réelle.

[...] Je lis *La cité de la mer*, et les mots écrits par Longfellow le 12 mai 1881 entrent en elle, dénouent ses peines et lavent son esprit [...]

*The panting City cried to the Sea
I am faint with heat - O breathe on me!
And the Sea said, Lo, I breathe! But my breath
To some will be life, to others death!
As to Prometheus, bringing ease
In pain, come the Oceanides,
So to the City, hot with the flame
O the pitiless sun, the east wind came.
It came from the heaving breast of the deep
Sent as dreams are, and sudden as sleep
Life-giving, death-giving, which will it be,
O breath of the merciful, merciless sea?* (Q, 316-317).

Una vez más apreciamos la perfecta armonía entre la cita y su contexto; es el medio de establecer una “comunidad” entre ambos personajes -no olvidemos que Léon ama a Suzanne (“Je l’aime, je ne pourrai pas l’oublier” -reconocerá el propio Léon- Q, 359). Así, podemos establecer una analogía entre los versos y los personajes: la Ciudad que clama el aliento fresco es Suzanne, que se debate entre la vida y la muerte; el Mar que le aporta el frescor es Léon, con la recitación; se prelude un final desastroso: la ruptura y desaparición (muerte simbólica) de Léon, al igual también que el mítico Prometeo quien “secourut [les Mortels] [...] déroba des semences de feu «à la roue du soleil», et les apporta sur la terre» (P. Grimal, 1982: 397), busca la ayuda de las ninfas del mar (Oceánidas).

Así termina la cita en intertexto y nuestra segunda tipología de escenas; Léon llegará a afirmar que los versos de Longfellow y los de Rimbaud sólo son *lo que el viento se llevó*:

Mais le vent de Gabriel a tout balayé. Il n’y a plus de poésie. Je n’ai plus envie de lire les longues phrases un peu solennelles de Longfellow. Il me semble que même

les mots violents de l'homme d'Aden ont disparu dans le ciel, ils ont été emportés par le vent et perdus dans la mer (Q, 350).

El último repertorio de escenas de diálogo que hemos definido en nuestra tipología se refiere a los diálogos que se desarrollan entre Léon y Suryavati. En éstos, el recuerdo repetido de sus infancias (en analepsis) sustituye a Hastings, y la musicalidad de los versos, a su vez, es reemplazada ahora por la melodía de la canción de Surya, cuya “voix chantante” transmite la letra y la música de la canción en la lengua secreta de los ladrones.

Sin embargo, mientras que Suryavati le cuenta a Léon la verdadera historia de sus padres, Léon le narra “leyendas” de Londres (de donde proviene Ananta); leyendas que la joven ha ido alimentando gracias a las páginas del periódico *Illustrated London News* -el mismo que Alexis y Laure leían en el granero del Boucan- (Q, 116, Q, 130): “Alors je lui parle de ce qui n'existe pas, l'Angleterre qui la fait rêver [...] J'invente tout [...] [elle] suit chacune de mes phrases comme si c'étaient les *Mille et une Nuits* .” (Q, 117); leyendas que también transmitirá a Ananta, deseosa de saber su verdadero origen -proviene de padres ingleses- (Q, 222); lo único que Ananta recuerda de Londres es una música en un parque, “une musique d'anges” (Q, 224).

A lo largo de estas escenas de diálogo volvemos a constatar la voluntad del narrador de fijar el **instante**: “Je voudrais que cet instant ne cesse jamais” (Q, 155), prolongado por la narración de sus orígenes y de las creencias transmitidas:

Elle parle de l'Inde aussi, de la grande rivière où sa grand-mère a baigné Ananta, après qu'elle l'a trouvée. Elle parle des villes aux noms si beaux, Allahabad, Bénarès, Calcutta. Elle dit qu'un jour elle emmènera sa mère là-bas, elle ira jusqu'à Cawnpore, pour voir l'endroit où elle a été sauvée, et la grande rivière, la Yamuna, où est né le Seigneur Krishna (Q, 155) .

Será durante los rituales de iniciación, fundamentalmente, en los que los gestos del ritual se mezclan con las explicaciones de Surya, que sus palabras provocan una ralentización en el ritmo, la narración adquiere así otra dimensión:

«C'est ici que ma grand-mère Giribala a été brûlée, quand elle est revenue de l'Inde. Quelqu'un a mis le feu à son bûcher, quelqu'un a balayé ses cendres dans la mer, pour qu'elle retourne à la Yamuna.»

[...]

Elle prend un peu de cendre mêlée au sable noir, et lentement elle passe ses doigts sur ma figure [...] elle dit des mots dans sa langue, comme une prière, ou une chanson: *Lalli lug gaya, Chhurm, kla lug gaya* ...

[...] Elle m'appelle pour la première fois par mon nom, le nom qu'elle m'a donné, pour toujours:

«*Baiii* ... Veux-tu être mon frère?» (Q, 163).

Es Surya la que le enseña también el nombre de las estrellas (Q, 224-225), en el tiempo fuerte de la noche, en el que Léon se siente transportado, como lo estaba también Alexis: “Nous étions seuls, à l'étrave d'un grand navire noir en route vers l'inconnu, vers le nord” (Q, 225); el norte es la dirección que apunta a una vida nueva, interpretación que podemos efectuar tras la lectura de la siguiente afirmación de Léon: “Je n'ai plus peur de la mort. Suryavati m'a montré la direction du sud, où réside Yama, le seigneur des morts” (Q, 193).

Al igual que ocurrió con las escenas de diálogo en las que intervenía Suzanne, el diálogo entre Suryavati y Léon se va diluyendo en algunas breves frases dispersas a lo largo del relato (por ejemplo: «Maman m'a donné sa bénédiction. Elle m'a dit que je pouvais être ta femme [...]», Q, 278), hasta no necesitar el ruido de palabras:

Nous ne parlons pas. Juste quelques mots, comme une chanson. Ou bien quand nous nous sommes blottis dans notre antre, avec le vent qui siffle au-dessus de nous, son souffle qui se mêle au mien, son oeil immense qui s'ouvre au milieu de son front, mon nom, qu'elle répète lentement: *bhiiii...* (Q, 349).

Solamente se repetirá, en estribillo, la canción que Ananta enseñó a Suryavati:

Suryavati leur [aux pailles-en-queue] parle doucement, elle a avec eux un langage doux et glissant, la langue des Doms, la langue secrète qu'Ananta lui a apprise. Elle dit: «Ils sont comme nous, des vagabonds et des voleurs.» Elle m'a appris des mots, pour m'entendre les répéter, *churm*, voleur, *chalo gul laiyé*, entrons dans la maison (Q, 348)

Elle parle doucement, dans la langue secrète des Doms, les mots des voleurs qui entrent dans la maison, la chanson de Lalli qu'Ananta lui chantait pour la bercer. *Chhurm, kla, chalo gul laiyé*, voleur, voleur, entrons dans cette demeure... (Q, 362).

Antes de finalizar el análisis de los movimientos narrativos en este campo temporal, hemos de añadir que la dilatación de la duración, mediante los *tempi* descritos (pausas, escenas, deceleración) que ralentizan enormemente el ritmo del relato, se ve sostenida también por las analogías que a continuación recogemos y que señalan la voluntad del narrador de prolongar los **instantes** hacia un tiempo eterno, de dimensiones infinitas: “C'étaient des heures très longues, où chaque instant était différent” (Q, 64), “il me semble que j'ai dormi cent ans” (Q, 135), “La traversée n'a pas duré plus de dix minutes, et pourtant j'ai l'impression d'avoir atteint l'autre bout du monde” (Q, 136), “cette impression d'un temps plus grand que ma vie, d'une présence plus vaste que mon regard” (Q, 149), “Il n'y a que quelques jours qui nous

séparent de notre arrivée sur l'île, et pourtant il me semble que j'ai vu cette scène depuis toujours" (Q, 193), "il me semble que ce matin devrait durer toujours" (Q, 196), "Comme si j'avais marché dans ce paysage depuis des années et des années, sans jamais m'arrêter" (Q, 207), "quand nous quitions le port de Marseille, il y a longtemps, une éternité" (Q, 269). También aquí hemos de incluir las analogías con el mar y el barco a la deriva, figura de un tiempo infinito: "il me semble que je suis sur le pont d'un bateau qui va au hasard, d'une île à l'autre" (Q, 160).

"La Yamuna"

La historia de Ananta y Giribala, relatada desde el presente de Léon (el narrador actual), que interrumpe así el relato del otro Léon, "le Disparu", para insertar esta epopeya, está marcada por las intervenciones del narrador heterodiegético, cuya imagen deja translucir la creación de una ficción basada en el relato de su abuela Suzanne.

Esta historia fragmentada se divide en dos etapas claramente diferenciadas: la travesía por la Yamuna y el viaje en barco desde Calcuta hacia la isla Mauricio; en ambas etapas distinguimos también una alternancia entre el ritmo acelerado y la ralentización de la narración. Las abundantes **elipsis** y los **sumarios** marcan la aceleración, mientras que las **pausas** descriptivas y la **deceleración** describen un ritmo ralentizado.

La primera etapa en el viaje de las protagonistas está caracterizada por un principio *in medias res* y la recuperación del antecedente narrativo (mediante una analepsis completa) hasta volver a enlazar con el comienzo. En este relato fragmentado constatamos la presencia de diversas secciones que suponen una ruptura y por lo tanto comienzan con **elipsis**, consecuencia lógica de esta ficción cuya única referencia temporal es el año 1857. El comienzo *in medias res* de la historia nos presenta una escena "soñada" o imaginada por el narrador: "C'est comme si j'avais vécu cela, comme si je l'avais rêvé hier" (Q, 157), a la que sigue una extensa **pausa** descriptiva que detiene el relato en el momento en que Ananta y Giribala van a embarcar en Calcuta:

Les navires amarrés le long du Tollys Nullah, dans le quartier de Bhowanipore, à Calcutta, attendant d'embarquer les immigrants. Le long de la route vers Calcutta, les charrettes à bras des portefaix, les carrioles dételées et les boeufs agenouillés dans la poussière, et les eaux boueuses du canal coulant lentement vers l'estuaire de l'Hughli. Les bateaux noirs, leurs cheminées fumant légèrement, les voiles d'artimon flottant dans le vent de la

mousson, et au-dessus de l'eau, le ciel tourmenté, la pluie qui a déjà crevé sur la ville, cette pluie lourde, comme une cascade grise qui remonte le fleuve et envoie devant elle un souffle froid (Q, 157).

Pausa (Q, 157-159) que imita la larga espera, rota momentáneamente por la frase de Ananta: «Quand partons-nous?» (Q, 158) y la breve respuesta de Giribala: «Je ne sais pas. Tout à l'heure, demain, à l'aube peut-être.» (Q, 159).

El resto de las secciones, constituido por la analepsis completa, en la que el narrador se retrotrae en el tiempo para narrar el antecedente del comienzo *in medias res*, se inauguran mediante **elipsis indeterminadas** (“Elle a pris la route du Sud, vers la rivière Yamuna”, Q, 167, “Pendant des semaines, des mois”, Q, 186, “C'est ici qu'Ananta a vu la première fois les femmes danser”, Q, 197, “À Bénarès, les Doms sont restés durant toute la saison des pluies”, Q, 200). Estas elipsis contribuyen a sintetizar la duración del viaje a través de la Yamuna en algunas páginas, acelerando considerablemente el ritmo, aceleración que se observa también en la huida de Giribala con la niña encontrada, marcada por descripciones rápidas, que imitan el movimiento de ésta (“Giribala marche sur le chemin [...] l'enfant serrée contre sa poitrine”, Q, 167), atravesando el paisaje desolado por la guerra, descrita mediante perífrasis como “champs dévastés”, “les villes brûlaient” o “la fumée des incendies couvrait le ciel” (Q, 167).

Este ritmo acelerado contrasta fuertemente con las **pausas** descriptivas en las que el narrador se detiene: se trata de experiencias primordiales, instantes en los que la narración se para: el ritual de bautismo de Ananta (Q, 169-170), la descripción de la “première fois” que Ananta contempla la danza (197-199), y cuya duración se prolonga, en perfecta simetría con la última noche de Léon y Suryavati en la isla Plate, por el tiempo fuerte y por la duración dilatada: “Cette nuit-là a été très longue, devant le feu qui brûlait sur la plage” (Q, 199).

El relato isocrónico se produce en lo que podemos considerar **escenas** incluso si el diálogo es muy breve, como sucede en las páginas 171-172, en el encuentro con los Doms en donde el breve diálogo termina con la canción fragmentada por la intervención del narrador -que traduce-, pero completa esta vez, a modo de intertexto:

Chhurm, bla, chalo gul layé , voleur, ô voleur, viens, entrons dans cette demeure, enlève tes *chakl* , prends tout, *bhimté, bagelé*, allume le *ghasai*, et toi, *litara*, jette la boule de terre, le *neola*, si tu entends un bruit! *Kjjachamaa*, un espion te guette! *Thipja!* Cache-toi! *Paláhoja!* Gare à toi! *Kínkr kr!* Jette une motte de terre!

Lalli lug gaya, ~~la~~ lug gayé , le vol est fini et le voleur est mort!»
(Q, 172-173).

Es lógico que aquí encontremos el texto completo de la canción: es el relato del origen de la canción, experiencia primordial (“C’est la première fois que Giribala a entendu cette chanson”, Q, 172) en la voz de Lil que mece a su hijo; es la canción que transmitirá como herencia, en la “langue secrète” de los Doms, a Ananta, y ésta a Suryavati.

Otra escena, imitación de una escena teatral, está constituída por el relato de la historia de Lakshmibay en la voz del narrador, pero focalizada en Lil, en la noche anteriormente descrita, tras la danza:

Lil a raconté ensuite pour les gens assemblés l’histoire de la belle Lakshmibay qui était morte pour défendre sa ville contre l’ennemi, il y avait deux mois. Elle a mimé le combat contre les Anglais, sur son cheval, à coups de sabre, entourée de ses deux amies de coeur, Mandra et ~~K~~shi [...] et devant la foule qui regardait, Lil, les bras écartés, tournait sur elle-même jusqu’à tomber par terre, comme Lakshmibay, transpercée par les baïonnettes ennemies (Q, 200).

Una vez terminada la analepsis completa (con el episodio singular de la locura de Lil al perder a su hijo -tema recurrente en la novela- que obliga a Giribala a dejar a los Doms y huir “vers le sud, avec tous les gens qui marchaient pour s’engager dans les pays lointains”, Q, 234), la segunda etapa del viaje se inaugura con la repetición de la espera en el puerto de Calcuta, en la que, de nuevo, interviene la imagen del narrador: “C’est à elle que je pense, maintenant, à la petite fille qui tient serrée très fort la main de sa mère, au moment de franchir la coupée et de monter à bord du bateau gris” (Q, 280). Al igual que hizo el narrador en el capítulo 1, deteniéndose en el instante en que Rimbaud atravesó el umbral de la puerta de la taberna parisina, vuelve a detenerse aquí en el momento en el que las protagonistas van a “franchir” un nuevo umbral que separa el trágico pasado del futuro prometedor. Así, la nueva etapa del viaje en barco representa también una nueva etapa (un nuevo ciclo) en la vida de los personajes. La rememoración de ese instante que se prolonga en la duración, contrasta con la brevedad y la aceleración que le conceden al ritmo narrativo tres **sumarios** (Q, 280, 282 y 300) que resumen los acontecimientos acaecidos desde el final de la analepsis completa hasta el momento presente del relato:

[...] après ces journées interminables dans le camp de Bhowanipore, sur le canal du Tollis Nullah, à Calcutta (Q, 280)

À Janpur, elle a rencontré l'agent recruteur qui les a vendues, elle et sa fille, au Français Lemaire, représentant de la Bird and Co. [...] À toutes les femmes qui arrivaient, il racontait la même histoire, le travail qui les attendait là-bas, dans l'île miracle (Q, 282)

Après toutes ces journées sous le soleil brûlant, sur les routes de Janpur, d'English Bazar, et la longue attente dans le camp de Bhowanipore (Q, 300).

Vuelve a interrumpir el narrador heterodieético el hilo del relato con una nueva intervención que sitúa cronológicamente, aunque de manera vaga e imprecisa (**elipsis indeterminada**) la historia que está relatando:

Je ne sais d'elle [Ananta] que ce nom, et qu'elle avait été arrachée à la poitrine de sa nourrice assassinée, à Cawnpore, pendant la grande mutinerie des sepoys en 1857. Ce que m'a raconté ma grand-mère Suzanne [...]

Mais je ne sais rien de la femme qui lui avait sauvé la vie, et que j'appelle Giribala en souvenir de Rabindranath Tagore (Q, 281).

El intertexto aquí tiene la función de señalar la ficción que el narrador está construyendo: Léon acude, para “bautizar” a su personaje, al escritor indio.

Con una nueva **elipsis** “À l'aube” (Q, 300) se inicia el viaje en barco desde Calcuta. El momento en el que el barco se aleja se ralentiza por la descripción detallada de lo que ocurre en el interior del barco (“Vers cinq heures, il y eut une distribution de riz”, Q, 302), incluso por una **pausa descriptiva**, focalizada en Giribala, contemplando el mar; el personaje “ne pouvait pas détacher son regard de la vague [...]” (Q, 304), pausa que ocupa dos páginas (303 y 304):

Jamais Giribala n'avait rien vu de plus magnifique, de plus effrayant. Elle tenait de toutes ses forces Ananta, serrée contre sa poitrine, et leurs yeux s'écarquillaient devant le spectacle de la mer. Les rives du fleuve s'écartaient, disparaissaient sous le nuage de pluie, longues bandes de sable grises qui flottaient, ondoyaient comme des serpents, se métamorphosaient [...] (Q, 303)

Sin embargo, el viaje en barco se acelera debido a la intervención del relato iterativo, que contribuye, además, a describir un ritual, puntuado, de nuevo, por los “coups de sifflet” del “arkottie” (Q, 319), ritmo que sólo se ve alterado por algunas **pausas**, como la localizada en las páginas 323-324 que termina con la descripción del sueño de Ananta, en el que oye una música:

Elle entend la musique encore plus fort, encore plus près, comme si chaque vague que la proue franchissait, sur la route de Mirich Desh, les rapprochait du jardin de son rêve et des anges (Q, 324).

Viaje marcado también por el diario de Ananta, viaje cuya duración se prolonga gracias a expresiones como “Les journées étaient si longues, dans le ventre du navire. Giribala voulait faire durer l’image de la mer infinie” (Q, 323).

Las dos últimas secciones vuelven a presentar un ritmo acelerado por la presencia de **elipsis indeterminadas** que introducen al lector en dos nuevos universos: la isla Plate, una escala de “quelques jours” (Q, 369) y la isla Mauricio, en la que “Elles partent, elles vont disparaître” (Q, 408). Este final se ralentiza describiendo, al mismo tiempo que los personajes se desplazan hacia su destino (*Alma*), el paisaje recorrido a lo largo de la ruta hacia la propiedad en la que van a trabajar y en la que penetran, al final de la historia, Ananta y Giribala; la historia termina con la expresión de una experiencia primordial: “Ananta entend pour la première fois au loin [...] la rumeur sourde du moulin au travail, pareille au bruit de la mer sur les récifs” (Q, 413); experiencia primordial que inaugura un ciclo que continuará en el relato de Léon, “le Disparu”, en la voz de Suryavati, construido en analepsis.

2.3. Elipsis y sumarios, pausas y deceleraciones: ralentización progresiva

“Anna”

Esta continuación del “journal” del primer capítulo presenta una importante ruptura espacio-temporal, y se inicia de nuevo con un comienzo *in medias res* y una **elipsis indeterminada**, repetición, por tanto, de la misma técnica temporal del resto de la narración, que asegura la coherencia de la misma.

Enseguida el narrador se detiene en la descripción de un instante, evocado en analepsis, efectuando una **pausa** descriptiva de la joven pareja, vista por el narrador desde el autobús; este instante, cuya descripción ocupa algo más de dos páginas, detiene el relato. Tras esta pausa, encontramos lo que ya hemos definido como “escena monologada” en la que el narrador desvela el objeto de su búsqueda y su propio nombre, dejado en enigma hasta el final:

Ceux que je cherche, depuis mon arrivée à Maurice, n’ont pas de visage. Léon, Suryavati, est-ce que ces noms signifient quelque chose? Ceux que je cherche n’ont pas vraiment de nom, ils sont des ombres, des sortes de fantômes, qui n’appartiennent qu’aux routes des rêves (Q, 421).

Con la certeza de que su búsqueda es un sueño, lo único que le resta es encontrar a Anna (“les deux Anna. D’abord la maison [...] Puis l’autre Anna, la dernière des Archambau” (Q, 421), para intentar comprender su nombre, que heredó del Desaparecido (“le nom de Léon, que je porte en mémoire du Disparu, ou peut-être pour combler le vide de sa disparition”, Q, 421). Con esta escena monologada que sigue a la pausa descriptiva, el ritmo se ralentiza enormemente; hecho que contrasta con los **sumarios** que resumen la vida de Anna, la conclusión de la historia de Jacques y Suzanne y el final del Patriarca (en analepsis completas), diseminados a lo largo del capítulo (Q, 421-422, 423, 426-427, 428 y 443); a este ritmo acelerado hemos de añadir la presencia del relato iterativo (“Chaque après-midi, je suis au rendez-vous”, Q, 447, por ejemplo). Esta aceleración traduce también la ansiedad del narrador, que dispone de poco tiempo para su “quête gnostique” (“Il me reste très peu de temps pour comprendre” (Q, 441), ansiedad transmitida por las prolepsis que anticipan su próximo trabajo, y la vida que le espera “à quarante ans!” (Q, 441): Léon está viviendo su propia cuarentena.

Las **pausas** descriptivas, que alternan con los sumarios y con la iteración, contribuyen, por contraste, a detener el relato y prolongar los instantes; comentaremos las más significativas, y las clasificaremos en una tipología bien definida:

1. Las que se refieren a un pasado, que se ha quedado estancado en la memoria de Léon.
2. Las que se refieren al tiempo presente, que traducen la aspiración del narrador de poder liberarse de un pasado ficticio y legendario.
3. Las descripciones del personaje Anna.

El primer tipo de descripciones que hemos definido en nuestra tipología se refiere, efectivamente, a un tiempo pasado, fijado por la memoria o por la fotografía: son instantes que se han quedado proyectados fuera del tiempo cronológico como imágenes que perduran aún, pero legendarias; una imagen del pasado que se ha quedado anclada en la memoria, y que, de alguna manera, el narrador querría recuperar, obsesionado por los relatos de su abuela Suzanne. Veamos, a título de ejemplo, los siguientes casos: la descripción de la casa, en el pasado, las fotografías de aquel tiempo y los cuadros pintados por su abuelo:

Quand elle est née, le domaine d'Anna -dont elle porte le nom- était debout, avec l'immesité des champs, la cheminée de la sucrerie, les fours à chaux, les chaudières à bagasse, les écuries, les anciennes cases des esclaves. La route était éblouissante, recouverte de gravier de corail, qui unissait Anna à Port-Louis par Grande-Rivière, Camp-Benoît, Bambous, parcourue sans cesse par les chars à boeufs et les voitures à cheval [...] (Q, 423)

Je n'ai pas trouvé celui que je cherchais. Peut-être que, comme Rimbaud, à qui j'ai voulu qu'il ressemblât, sa vie est devenue sa légende. Dans l'album de photos de ma grand-mère Suzanne, il y avait ce portrait que je regardais, étant enfant, qui m'attirait plus que les autres. Une photo sépia, entourée d'un cadre à arabesques, le portrait d'un adolescent maigre et brun, l'air d'un gitan, avec d'épais cheveux noirs, de grands yeux un peu cernés [...] (Q, 456)

Jacques installait son chevalet face au Rempart, il peignait à l'aquarelle [...] J'ai gardé un seul tableau [...] Au premier plan, il y a deux silhouettes d'enfants, avec robes longues et chapeaux ronds identiques, comme si c'étaient des jumeaux. L'un est Noël, mon père, l'autre est Anna. Mon père blond comme du chaume, et Anna avec sa masse de cheveux noirs, pareille à une Indienne (Q, 448-449).

En la segunda tipología de descripciones encontramos, fundamentalmente las descripciones de Lili⁴, que ponen de relieve la juventud y la posesión de un tiempo presente, aspiración del narrador que conseguirá al final del viaje, junto a la tumba de Rimbaud, una vez que se ha librado del yugo del pasado, y que se pone de manifiesto por la voluntad de hacer perpetuar la juventud en los seres desaparecidos (“comme le voyageur sans fin, comme l'empoisonneur de Harrar, il ne pouvait pas vieillir. Il devait rester éternellement, magnifiquement jeune, pénétré d'une flamme invincible”, Q, 458):

J'ai emmené la fille de Marie-Noëlle, Lili. Quand Marie-Noëlle vient pour faire le ménage (inclus dans le prix du campement), Lili vient avec elle. Elle s'assoit dehors sous les veloutiers, et elle attend. Elle a dix-sept ans, de grands yeux noirs et la peau couleur de pain d'épices. Elle parle créole, et français, mais avec moi elle préfère parler en anglais (Q, 424)

Quelle importance cela pouvait-il avoir, Médine, Anna? Pour elle ce ne sont que des noms, des lieux comme il y en a d'autres, un peu oubliés, perdus au fin fond des champs. Lili n'a rien que le temps présent, et c'est pourquoi tout est à elle. Elle ne peut rien avoir perdu. Elle n'a pas besoin de noms pour vivre [...] (Q, 426).

El tercer tipo de descripciones se refieren al personaje Anna, que nos hace recordar a “l'Eurasienne”; la más significativa es la que presenta a Anna en el

⁴Lili es la hija de Marie-Noëlle y Denis; obsérvese el juego con los nombres: Lili es la repetición de la compañera de viaje de Giribala y Ananta; Marie-Noëlle es el femenino del nombre del padre del narrador; y Denis es la repetición del amigo de infancia de Alexis en *Le Chercheur d'or*;

umbral de la puerta -motivo recurrente en la novela- que le llevará a comparar a ésta con Rimbaud:

Anna est grande et maigre, son visage est parcheminé, couleur de cuir, elle a des cheveux gris coupés court, qu'elle frise elle-même au fer, sa seule coquetterie. Mais ses yeux sont deux pierres vertes, lumineuses, aux pupilles acérées, dangeureuses (Q, 422)

Quand elle apparaît, un peu chancelante, à la porte de son pavillon [...] je suis surpris à chaque fois par sa fragilité, sa maigreur [...] Malgré la chaleur étouffante, elle porte une robe grise strictement boutonnée jusqu'au cou. Elle ressemble à une bonne soeur, avec ses chaussures de cuir, sa robe, ses cheveux courts (Q, 429)

En la voyant ainsi, je ne sais pourquoi, j'ai pensé à Rimbaud sur son lit de mort, à l'hôpital de la Conception. C'est vrai que lui aussi empoisonnait les chiens de Harrar, sans doute pas pour les mêmes raisons -mais qui sait? (Q, 433).

Rimbaud se deja sentir, a lo largo del relato, y fundamentalmente en esta sección como un familiar perdido, y así lo insinúa el propio narrador al final del capítulo, evocando los relatos de su abuela Suzanne y la recitación de *Le Bateau ivre*: «Mais ton Rimbaud, est-ce que c'est comme un oncle pour moi?» (Q, 463); recordemos que fue Suzanne, la que, con ironía, lo llamó “ton Rimbaud” en el tercer capítulo, insistiendo en que ella detesta sus versos; sin embargo, le transmite a su nieto los versos del “voyou” como homenaje a Léon, “le Disparu”; por otro lado, tampoco Suzanne consiguió su sueño mauriciano, viéndose obligada a abandonar Mauricio con Jacques; una forma de rebelión interior es la recitación del poeta maldito, prolongando así la posición del Desaparecido.

Junto a las pausas descriptivas, constatamos también la presencia de la **deceleración** constituída, por un lado, por las descripciones en movimiento que ocupan tiempo diegético y que acompañan al dinamismo del narrador (así ocurre con las descripciones de la isla Plate o del islote Gabriel (Q, 436-441):

[...] j'ai marché jusqu'à la pointe. À l'endroit où se trouvait la Quarantaine des cholériques, là où les migrants indiens étaient parqués, passés à la douche, leurs habits brûlés sur la plage, il y a maintenant des campements luxueux, avec de beaux jardins de palmes et d'hibiscus. J'ai essayé de retrouver le fossé et le double mur qui séparaient la Quarantaine de la propriété West. Mais tout a disparu. Tout a été nivelé [...] (Q, 436)

Je marche sur Gabriel, à la recherche de traces, de sépultures [...] l'îlot est désert, vide d'indices. Seul un monument de lave cimentée marque la tombe d'un certain Horace Lazare Bigeard, mort de variole en 1887 à l'âge de dix-sept ans. Des autres, de tous les immigrants arrivés sur l'*Hlaree*, sur le *Futtay Mubarak*, abandonnés sur l'île, il ne reste rien. Le vent, les pluies, le soleil et les embruns ont tout effacé. Tandis que j'escalade le piton central où était planté jadis le sémaphore à bras, le

seul moyen de communication avec Maurice, j'entends pour la première fois les cris rauques des pailles-en-queue (Q, 438).

Por otro lado, las constantes reflexiones del narrador (las escenas monologadas), sus recuerdos, intentando comprender, ralentizan el ritmo narrativo; volvemos a encontrar aquí la afirmación bachelardiana de que la suma de instantes forman un recuerdo completo, lo que le permite a Léon una primera liberación, al llegar a comprender que éste es su lugar de origen; la enumeración nos recuerda a la que hacía el otro Léon, antes de abandonar Plate, ante la brevedad del tiempo que les queda para contemplar (“Nous n'avons plus que quelques minutes pour revoir notre domaine [...], Q, 396), ahora también al narrador le queda “très peu de temps pour comprendre” (Q, 441), y, para acentuar aún más la simetría, Lili le entrega un don: “un bout de fer rouillé” (Q, 441), poniéndose de relieve la identificación soñada con el Otro Léon:

Qu'important les images? Ma mémoire n'est pas ici ou là, dans ces ruines. Elle est partout, dans les rochers, dans la forme noire du cratère, dans l'odeur poivrée des lantanas, dans le froissement du vent, dans la blancheur de l'écume sur les dalles de basalte. J'ai voulu voir Plate et Gabriel, en sachant que je ne trouverais pas ce que je cherche. Pourtant il me semble maintenant, dans ces murs noirs usés par le temps, que quelque chose en moi s'est dénoué. Comme si j'étais plus libre, que je respirais mieux. J'ai longtemps cru que, par la faute du Patriarche, je n'avais pas de pays, pas de patrie [...] je comprends enfin que c'est ici que j'appartiens, à ces rochers noirs émergés de l'Océan, à cette Quarantaine, comme au lieu de ma naissance (Q, 440-441).

Vuelve a detenerse el relato por la inserción de la historia de Sita, historia escrita por Anna en el viejo cuaderno que entrega a Léon, como su único legado; sin embargo, en este capítulo el narrador mantiene el privilegio de su voz y su focalización (en este sentido, hemos de observar la total ausencia de escenas de diálogo; solamente unas breves frases pronunciadas por Anna, dispersas a lo largo de la narración); así, solamente es introducida la primera frase escrita por Anna, y el resto de la historia de las dos amigas que se separaron para siempre, es narrada por Léon. Nueva ralentización, más bien pausa, ya que el hilo del relato y la linealidad cronológica se ve perturbada por una historia que ocupa cuatro páginas (Q, 450-453):

Ainsi commence l'histoire, par ces mots qui restent en moi comme la première phrase d'un roman qu'elle n'aura pas écrit: «J'avais une amie secrète.»

À personne, elle n'a dit cela [...] (Q, 450).

Es este ritmo ralentizado, caracterizado por las escenas monologadas y la inserción de la historia traduce las etapas de la “quête gnostique” del narrador, el

cual, al final de su viaje, en el avión (Q, 459), cuyo poder mágico es evidente, llega por fin a comprender que Sita es la hija de Léon y Suryavati; pero, además, ha conseguido liberarse del pasado: “Il ne reste rien du passé”, (Q, 454), aunque no hay que olvidar a aquellos inmigrantes que fueron explotados y que perdieron las vidas intentando llegar a la tierra prometida (Q, 454-456) -pasaje en el que ya señalamos su función ideológica-.

Es la posesión de este “cahier” el que le permite imaginar un final para Léon y Suryavati, cuyo nombre, doblemente ficcional, “puisque c’est le nom que je lui ai choisi, en souvenir de la princesse du Cachemire pour qui Somadeva écrivit l’*Céan des contes*, la première version des *Mille et une nuits*” (Q, 459) -recordemos que el otro Léon la llama así “à cause de la reine du Cachemire, à qui fut racontée l’histoire de Urvashi et Pururavas, dans le livre de Somadeva, traduit par Trelawney, que je lisais à Londres” (Q, 75)- final también ficcional (aunque la niña (Sita) le convence de lo contrario):

Parfois il me plaît d’imaginer que Léon et Suryavati [...] ont disparu pour toujours dans ce déchaînement du ciel et de la mer, retrouvés en quelque sorte à la solitude du lagon de Gabriel où ils s’étaient rencontrés (Q, 459).

El final del capítulo presenta un ritmo algo más acelerado por los cortes que suponen las dos últimas secciones, que se inauguran con **elipsis** (“Ai-je poursuivi une chimère? Aujourd’hui, au bout de ce voyage”, Q, 461, “*Marseille, fin août*” C’est à lui que je pense, encore”, Q, 463), y la presencia de dos **sumarios**: el primero resume la muerte de Anna (Q, 461); el segundo completa el enigma en el que finalizó, en el segundo capítulo, el episodio de Rimbaud:

C’est une route qu’il connaît bien, c’est la troisième fois qu’il la suit. La première fois en débarquant de l’*Amazone*, le vendredi 20 mai, puis exactement deux mois plus tard, pour reprendre le train du nord (Q, 464).

Sin embargo, el recorrido por los lugares y por el pensamiento del narrador contribuyen a ralentizar progresivamente el ritmo a medida que se acerca el final, en el que rememora la desaparición de Rimbaud y de Léon, y liberándose por fin: “Ils n’ont jamais été aussi près de moi qu’en cet instant” “Je me sentais libre” (Q, 465).

Podemos concluir el análisis de la duración en *La Quarantaine* poniendo de relieve la presencia casi absoluta del ritmo ralentizado mediante el predominio de las

escenas, la deceleración y las pausas, de dos tipos fundamentalmente: las descripciones y la recreación del instante recordado, que detienen la narración.

En esta narración fragmentada, las pausas contribuyen a romper el hilo cronológico y la duración, haciendo del instante un tiempo prolongado. Y es lógico que así sea, ya que responde perfectamente a la creación de una ficción a partir de los recuerdos fragmentados y transmitidos por Suzanne, como un legado a Léon; son estos fragmentos los que consiguen el recuerdo completo, principio que articula todo el tejido narrativo y que asegura la coherencia interna, tanto desde el punto de vista de las técnicas temporales como desde la perspectiva de la temática.

7 LA FRECUENCIA EN *La Quarantaine*; singulación y repetición: el momento primordial y la memoria

El análisis de la frecuencia nos llevó a constatar, en *Le Chercheur d'or* -y a grandes rasgos-, una perfecta alternancia entre la iteración y la singulación; ya vimos cómo los episodios singulares interrumpen una serie iterativa e inauguran otra. Este movimiento de simetría viene a imitar la propia estructura de la novela, en la que la repetición del ciclo y del itinerario de Alexis son los rasgos más sobresalientes; podemos hablar, en este sentido, de una especie de “monotonía” en la repetición que no tiene otro sentido que el de traducir la obsesiva búsqueda del héroe: la recuperación, por medio del viaje y de las pruebas a él asociadas, de un tiempo mítico de origen, inmovilizado y fuera de la cronología, por la conciencia de Alexis y por las técnicas temporales a ella asociadas.

La Quarantaine se presenta de forma diferente también en lo que a la frecuencia se refiere. Hemos observado en el estudio de las anacronías y de la duración un profundo desorden, fruto de la conciencia que el narrador tiene del tiempo: éste privilegia el instante vivido y rememorado; en el estudio de la frecuencia, veremos cuáles son las repercusiones de estos fenómenos en esta categoría temporal que se define en esta novela por el predominio de la **singulación** (que equivale al instante) y la **repetición**, procedimiento que esconde una gran importancia temática a la narración, como veremos en las páginas que siguen. Sin embargo demostraremos que la singulación esconde la iteración, procedimiento temporal que, combinado con la repetición, refleja la longitud temporal de la experiencia vivida en el instante; se trata de acontecimientos del pasado y contruidos en analepsis, que serán revividos y reactualizados por los personajes a lo largo de la narración. La **iteración** está asociada, por otra parte, a las elipsis, e interviene para cubrir el silencio y la brevedad de los acontecimientos sintetizados.

Asistimos, por contraste con respecto a la primera novela, a una narración de episodios singulares que se repiten, traduciendo una obsesión casi maníaca en los dos Léon; narración fragmentada también en lo que a la frecuencia se refiere que responde a la memoria incompleta del primer narrador: Léon, que sólo posee trozos de los recuerdos de su abuela Suzanne, que vuelven una y otra vez a su memoria interrumpiendo, una vez más, la linealidad del relato; fragmentación, también, en el

relato del otro Léon, cuyas experiencias primordiales serán igualmente evocadas de forma reiterada; estos instantes crearán su verdadera memoria y su identidad. Una vez más constatamos la importancia del elemento temporal en la estructura de esta novela del tiempo.

Procederemos ahora a analizar, en las páginas que siguen, la frecuencia en cada capítulo, como lo hemos hecho hasta aquí, intentando poner de manifiesto cuál es el movimiento predominante en cada uno de ellos, tomando como base la tipología genettiana y la división en campos temporales establecida en el estudio de las anacronías.

7. La iteración: ventana hacia el pasado

“Le voyageur sans fin”

La brevedad (sumario) del “journal” del primer narrador, delimitado en el campo temporal **A** que sostiene toda la narración, se traduce en un relato compuesto por iteraciones “synthétisantes” o “internes” (G. Genette, 1972:150), sobre la duración de la escena que describe (“Durant toute cette première semaine de juin”, Q, 23), cuya **determinación** es definida (“la semaine qui a précédé mon envol vers Maurice”, Q, 22), y de **especificación** definida de forma absoluta (“*toute* cette première semaine”, “J’ai parcouru *toutes* les rues où Rimbaud avait été, j’ai vu *tous* les endroits où il avait vécu”, Q, 23 -la cursiva es nuestra-), sin embargo su amplitud o **expansión** se ve desbordada por las analepsis y las incursiones en el pasado relatado por Suzanne, y al cual él ha añadido su propia fantasía. G. Genette afirma “l’itératif ouvre en quelque sorte une fenêtre sur la durée extérieure” (1972:150), y P. Ricoeur utiliza la misma imagen: “Une oeuvre peut être [...] ouverte sur un monde, à la façon d’une «fenêtre» qui découpe la perspective fuyante d’un paysage offert” (1984:150), podemos utilizar la metáfora para verificar cómo se produce el paso de la iteración interna a la iteración externa, de duración bastante más amplia que la escena que describe, limitada a la primera semana de junio en París; así, el lugar que recorre (este “paysage offert”) es esa ventana que permite al narrador mirar hacia el pasado y contemplar los instantes evocados en analepsis repetitivas.

Esta iteración afecta fundamentalmente al campo temporal **B** (anacronías externas), esto es, al pasado anterior al instante evocado y repetido en este capítulo. De esta manera, observamos la presencia de iteraciones definidas desde el punto de vista de la determinación y la especificación, y de una amplitud que abarca unos meses -el

paso de un año a otro-: “C’était au début de l’année 1872” (Q, 15), “Après la rupture avec le Patriarche et leur expulsion de la propriété d’Anna, leur départ de Maurice, à la fin de l’année 71, Antoine et Amalia s’étaient installés à Paris” (Q, 15), “À Paris, cet hiver-là, tout était sombre” (Q, 17), cuya función es situar cronológica y espacialmente el acontecimiento singular, y, de ahí, a la iteración **generalizante** y **externa**, indefinida: “Depuis qu’elle [Amalia] avait été recueillie par son frère”, Q, 17, “Les années qu’il avait vécues à Paris, après son mariage”, Q, 17, “Quand ils sont rentrés à Maurice”, Q, 21). Ya habíamos observado, en el análisis de la duración, cómo este campo temporal está dotado de referencias temporales precisas en los acontecimientos desarrollados entre 1871 y 1872, año en el que se sitúa el comienzo de la diégesis; sin embargo, la falta de precisión temporal afecta a otros acontecimientos cuya función es simplemente añadir una información accesoria sobre los antecedentes: son las analepsis externas definidas en las anacronías; volvemos a encontrar aquí esta indeterminación en lo que a la iteración se refiere, cuya función es sintetizar (en paralelo con el recurso al sumario y la elipsis observado en la duración) una serie de acontecimientos que, si bien se refieren al origen, el comienzo absoluto está situado en el episodio singular desarrollado en una noche de aquél invierno de 1872.

La visión de Rimbaud, la evocación del instante primordial (“Je pense à la façon dont mon grand-père a vu Rimbaud, la première fois”, Q, 15), es lo que va a retener ahora nuestra atención. Es fundamentalmente en este episodio -situado en el campo temporal **A1**- en el que se detiene la narración, y en el que observamos la confluencia de voces: relatado por Léon, sin embargo es su abuela Suzanne la que se lo contó una sola vez:

Je n’ai pas oublié. Un jour, après m’avoir lu: «Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville», elle m’a raconté ce qui s’était passé ce soir-là, rue Saint-Sulpice, quand Amalia était morte, et que mon grand-père était entré dans la taverne. C’était le soir, il faisait nuit, il pleuvait peut-être. Je ne suis plus très sûr des détails, il me semble que j’ai rêvé tout cela, que j’y ai ajouté mes propres souvenirs [...] (Q, 20).

El paso de la singulación a la iteración está reforzado incluso por los tiempos verbales: del pretérito perfecto al pluscuamperfecto (que marca el retroceso en el tiempo) y al imperfecto iterativo; es el momento en el que el narrador desvela: “j’ai rêvé tout cela”, haciéndonos partícipes de la ficción que crea, ficción figurada también por la identificación a la que procede con el otro Léon:

Parfois il me semble que c’est moi qui ai vécu cela. Ou bien que je suis l’autre Léon, celui qui a disparu pour toujours, et que Jacques m’a tout raconté quand j’étais enfant. Le bistrot chauffé, enfumé, l’odeur âcre du tabac et le parfum poivré de l’absinthe. À neuf ans, cela devait être comme de franchir la porte de l’enfer (Q, 20).

En este sentido, estamos de acuerdo con P. Ricoeur cuando afirma:

les temps verbaux ne rompent avec les dénominations du temps vécu, qui est le temps perdu pour la linguistique textuelle, que pour redécouvrir ce temps avec des ressources grammaticales infiniment diversifiées [...] Les temps verbaux sont au service de cette production de sens. [...] [cette investigation] engage, en effet, une notion nouvelle, celle d'expérience fictive du temps, telle qu'elle est faite par les personnages eux-mêmes fictifs du récit [...] l'étude des temps verbaux ne peut pas plus briser ses liens avec l'expérience du temps et ses dénominations usuelles que la fiction ne peut rompre ses amarres avec le monde pratique d'où elle procède et où elle retourne (1984:112-113).

Por su parte, P. Klousek afirma: “le passé composé va à l'encontre de cette causalité en posant les faits comme disjoints, atomisés, parce que rapportés séparément à l'instance narrative” (1994:21), hecho que se corresponde perfectamente con la fragmentación señalada en una narración basada en recuerdos incompletos. El narrador se aferra a un pasado que pretende hacer durar, “d'où l'importance de l'imparfait et de son corollaire le plus-que-parfait” (*Ibid.*:26) hasta hacer de ese instante un “présent éternel” (*Ibidem.*).

De esta forma, por un lado, el juego con los tiempos verbales afecta a la focalización: así, a la voz de Léon hay que añadir la voz rememorada de Suzanne recitando y contando el episodio singular, y la voz ficcional de Jacques relatando el episodio al otro Léon, el ausente. Sin embargo, aunque se produce un ligero deslizamiento de la focalización hacia Jacques (el que vio a Rimbaud) - “À neuf ans, cela devrait être [...]”- , el privilegio de la voz y la focalización pertenecen al primer narrador, omnisciencia del creador por excelencia de la ficción. Léon se detiene en el instante evocado siete veces: se trata del número mágico que corresponde a los siete planetas - como ya tuvimos ocasión de interpretar en los siete capítulos que componen *Le Chercheur d'or*-; si profundizamos aún más en este juego con los números, en la simbología, “les nombres sont la clef des lois de l'harmonie cosmique et, par conséquent, les symboles d'un ordre divin universel” (*Encyclopédie des symboles*, 1996:449), y, en efecto, en esta novela polifónica, el narrador busca la armonía en su doble vertiente: armonía de las voces y armonía cósmica; de ahí que pase de la unidad del episodio singular a la pluralidad de la repetición, misticismo subyacente en la técnica temporal que se desvela mediante este juego simbólico, y en donde hemos de evocar la tesis de las religiones -sobre todo la cristiana-, que mantiene que Dios es Uno, pero con varias personas: así se produce el paso “de l'unité originelle à la multiplicité déployée qui reflète pourtant encore cette unité” (1996:450). Por otro lado, la meditación del instante, esta dimensión mística, se ve avalada por el paso al presente

en las demás recurrencias del instante, cuyo valor es perpetuar esta experiencia primordial (“présent éternel”).

En las siete repeticiones aparece, además, la imagen de Rimbaud en el momento de atravesar la puerta, espacio simbólico que, como ya señalamos, posee una fuerte carga simbólica y figura el fin de un ciclo y el comienzo de otro; de ahí la obsesión de Léon por recuperar ese instante, “comme si vraiment je touchais à un commencement du temps” (Q, 23), “la *porte* qui s’ouvre sur un adolescent ivre et mal peigné [...] Comme si, après lui, avait commencé toute l’errance [...] Cette image qu’il a transmise à Léon, puis, à travers Suzanne, jusqu’à moi. En moi aujourd’hui, mêlée à ma vie, enfermée dans ma mémoire.” (Q, 30). Compárense las siete ocurrencias y las repeticiones de la puerta o su variación, “seuil” (excepto la quinta, la más sintética), y el uso del presente:

- 1 Il a ouvert la *porte*, et sa silhouette est restée un instant [...] (Q, 15)
- 2 Quand la *porte* vitrée s’ouvre [...] (Q, 18)
- 3 À neuf ans, cela devait être comme de franchir la *porte* de l’enfer (Q, 20)
- 4 C’est alors que la *porte* du café s’ouvre avec violence, et apparaît sur le *seuil* un jeune homme [...] Debout sur le *seuil*, il crie des insultes [...] La folie trouble le regard du jeune garçon debout devant la *porte* [...] (Q, 22)
- 5 [...] le bistrot malfamé où ce soir-là Verlaine avait rendez-vous avec Rimbaud (Q, 23)
- 6 Cette *porte* qui s’ouvre sur la nuit, le jeune voyou ivre qui provoque l’assistance (Q, 27)
- 7 [...] la *porte* qui s’ouvre sur un adolescent ivre et mal peigné, qui titube dans l’embrasure, la bouche pleine d’invectives et le regard troublé par la folie (Q, 30)

[la cursiva es nuestra]

Exceptuando las citas número 2 y 3 que se refieren al momento en que Jacques franquea la puerta de la taberna -produciéndose un sutil cambio en la focalización hacia el personaje-, el resto se refiere a Rimbaud; el narrador va añadiendo detalles de la escena repetida, por ejemplo, describiendo el olor a cigarrillo y alcohol, o los poetas y vagabundos que allí se dan cita, el rincón en el que el Major deja a Jacques -mientras él elige la corona funeraria para Amalia- o la comida servida; sin embargo, la repetición que más llama la atención es, en efecto, como podemos constatar, la imagen de Rimbaud en la puerta. Es este instante el que obsesiona a Léon, el que se ha quedado anclado en su memoria (“image [...] enfermée dans ma mémoire”, Q, 30): es la imagen del comienzo absoluto.

Hemos de añadir, para terminar este campo temporal **A1**, que el narrador recurre a una serie de descripciones iterativas, intercaladas entre las repeticiones del instante, como la de París, focalizada en Jacques, marcada por el uso del imperfecto; de esta forma, el presente observado en los casos precedentes y el imperfecto se combinan para

borrar las barreras temporales, como si presente y pasado constituyesen un único campo de visión, que se restringe a un instante prolongado indefinidamente:

C'était la première fois que Jacques quittait Maurice. En France, tout lui paraissait magnifique et terrifiant, les immeubles de cinq étages, le roulement des coches sur le pavé, les trains, les hautes cheminées des bains publics, à Montparnasse, qui crachaient une fumée noire dans le ciel gris, la neige en congères le long des jardins publics, et surtout les gens, la foule, épaisse, compacte, qui se heurtait, se bousculait, se hâtait. Ils avaient des visages pâles, mangés de barbe, des chapeaux en tuyau de poêle [...] (Q, 16).

En una de estas series iterativas, en las que describe a su abuela Suzanne, se localiza la cita de Longfellow que ya analizamos en la duración¹. De la iteración indefinida (“Parfois, elle me lisait des poèmes”, Q, 19) a la iteración absoluta en los dos casos siguientes: uno, en la voz del otro Léon, solitario en la pensión (“et c'était comme une prière qu'il récitait chaque soir [...] *Ô douleur! Ô douleur! Le temps mange la vie* [...]”, Q, 28), y otro, en la voz de Suzanne, en Hastings (“Le soir [...] Suzanne lit des poèmes [...]”, Q, 29), describe la recitación como un ritual que se repite en el tiempo fuerte. Así, la iteración que acompaña a los sumarios, tiene no sólo la función sintética a ellos asociados, sino la de resaltar el valor de la recitación como un ritual.

2. El episodio singular a la repetición focalizada

“L'empoisonneur”

El narrador heterodiegético -continuando el campo temporal **A1**- nos introduce ahora en el relato de un episodio singular, bien delimitado temporalmente por las indicaciones localizadas en la obertura y clausura del capítulo: “le matin du 8 mai 1891” (Q, 33), y “Le 9 mai à l'aube” (Q, 49). El viaje (contado en sumario) se detiene, y la narración también, en esta escala en Aden y en la visión de Rimbaud en el hospital; ya hemos visto en el análisis de la duración cómo el ritmo del capítulo se ralentiza por la abundancia de pausas descriptivas y la larga escena de la visión de Rimbaud que prolonga la duración de este episodio singular. En efecto, ésta singulación representa “le passage d'une épreuve incompréhensible” (Q, 37) para Léon, “il est à la porte en quelque sorte, il est en train de franchir le dernier *seuil* avant de trouver sa terre.” (Q, 37-38): la **repetición** de los motivos señalados en cursiva, representa para el personaje “l'oubli de l'enfance” (Q, 37) y el comienzo de una nueva etapa en el itinerario de su vida; la prolepsis iterativa se presenta como una apertura hacia el futuro (“pour Léon,

¹No vamos ahora a detenernos en las citas en intertexto: ya lo hicimos en el capítulo dedicado al estudio de la duración, y a él nos remitimos para ver las citas completas y sus contextos.

c'est la première fois. Ici commence tout ce qu'il est venu chercher [...] Ici commence la mer dont lui parlait Jacques" (Q, 37); repetición que desemboca en el segundo encuentro con Rimbaud.

En el interior de esta singulación encontramos lo que M. Bal ha definido como "*répétitions focalisées*" (1984:128): el narrador evoca la primera imagen de Rimbaud focalizada en Jacques:

Jacques [...] pouvait reconnaître [...] celui qui était entré un soir dans un bistrot du vieux Paris, il y a près de vingt ans, cet adolescent furieux qui menaçait le monde de ses poings, et dont le regard trouble avait rencontré le regard d'un petit garçon de neuf ans? Ce garçon étrange, que le poète Verlaine avait entraîné au-dehors, dans la nuit, et qui avait disparu en proférant ses malédictions, et dont l'oncle William avait dit seulement: «Rien... Un voyou.» (Q, 41).

Las siete veces que se repetía el motivo "mutilado" en el primer capítulo es rememorado por el narrador en síntesis completa aquí, focalizado en Jacques, y, más adelante, volvemos a encontrar la evocación del poeta, focalizada esta vez en Léon, siempre a través de la mediación de Jacques; sin embargo, en esta segunda ocasión, la singulación deja paso a la iteración que prolonga el ritual de recitación de Léon -son, por otro lado, los únicos instantes que el narrador recuerda de los largos años de soledad de Léon-:

Ce ne sont pas les divagations du malade qu'il a entendues, mais les mots qui bondissaient, dans le cahier où Jacques avait recopié les poèmes, peut-être seulement à cause de Verlaine.

Libre, fumant, monté de brumes violettes,
[...] (Q, 44)

Comme s'il avait pu deviner, dans ce corps rongé par la douleur et la sécheresse, la grâce de l'enfant qui dansait les mots, son regard ironique qui voyait à travers tous les oripeaux, et sa fureur (Q, 49).

El paso de la singulación a la iteración está perfectamente marcado por el uso del imperfecto de repetición, en un capítulo dominado por el presente de indicativo, tiempo verbal que acompaña a la singulación, combinación de tiempos verbales que conceden al episodio un valor absoluto, una duración prolongada hacia la eternidad.

Este juego con los tiempos verbales se observa en otros lugares del capítulo en los que el paso de la singulación a la iteración indefinida que corresponde a los sumarios que resumen el resto del viaje de los protagonistas dejado en silencio, se efectúa de la misma manera:

Elle souffre de la chaleur depuis Suez [...] Suzanne est impatiente depuis qu'ils ont pris le train de Marseille [...] Les escales ne l'intéressent pas. Ce qu'elle attend, c'est Maurice [...] Ce pays qu'elle voulait le sien (Q, 34).

Este segundo capítulo, dominado por el relato singulativo, traduce perfectamente la intención del narrador de presentarnos el paso simbólico de Léon por la puerta que le permitirá dejar una vida atrás (su infancia dramática) y comenzar otra etapa nueva, en la tierra de origen; es lo que conseguirá en el capítulo siguiente, en el que oímos su voz. Una vez más verificamos que este capítulo tiene la función esencial de servir de transición (de puerta) entre el primer y tercer capítulo, entre una voz y otra.

3. El paso de la singulación a la iteración y la repetición: el ritmo musical

“La quarantaine”

El cambio de voz y el paso a una nueva narración homodiegética no rompe sin embargo la armonía creada, que se consigue mediante la utilización de los tiempos verbales ya anotada: el presente se combina con el imperfecto para crear esa continuidad espaciotemporal. Pero el estudio de la frecuencia en este capítulo -que continúa el campo temporal A1- se presenta bastante más complicado que en el resto de las secciones. Intentaremos desentrañar las dificultades que presenta este complicado entramado narrativo.

En primer lugar observamos (como consecuencia de la estructura formal del capítulo) la presencia en el relato de episodios singulares: los acontecimientos que ocurren cada día en la isla Plate; esta singulación corresponde a cada una de las anotaciones cronológicas.

Un análisis más profundo nos llevará a constatar que la frecuencia presenta una mayor complejidad de la que hemos puesto de relieve en los párrafos precedentes. El uso del imperfecto tendrá sus consecuencias, y los fenómenos de frecuencia se imbricarán de tal manera que plantearán problemas para su definición en una sola categoría.

Recordemos aquí la presencia de elipsis en las indicaciones cronológicas; éstas son sustituidas -ya lo avanzamos en la duración- no por sumarios, sino por la iteración,

la mayoría de las veces indeterminada e indefinida, que cubre el tiempo silenciado por las elipsis; algunas analepsis iterativas tienen la misma función; en este caso, hablaremos de la función de síntesis de este tipo de iteración. Junto a éstas, detectamos otras series iterativas que describen un ritual; esto ocurre con la recitación de poemas que Suzanne y Léon llevan a cabo, reactualizando la presencia de otras voces y de otro tiempo.

Sin embargo, el fenómeno de frecuencia más sorprendente en este relato en apariencia singulativo y anotado con precisión, es la repetición de episodios, instantes o motivos, repetición que, combinada con el ritmo narrativo, contribuye a perpetuar dichos momentos. En esta novela polifónica, la repetición crea un ritmo casi musical, como si del estribillo de una canción se tratase, procedimiento al que contribuye la canción de Suryavati, intercalada en varios momentos de la narración. Así, por ejemplo, las prolepsis iterativas señaladas en el estudio de las anacronías, lejos de sintetizar, insisten en poner de relieve la experiencia primordial; de esta manera -lo vimos en el análisis de la duración- los instantes se prolongan aún más, debido a la evocación repetitiva de episodios singulares.

Vamos a proceder, a partir de ahora, al análisis en profundidad de la frecuencia en este tercer capítulo; para ello abordaremos en epígrafes diferentes las tres categorías de la frecuencia, para una mayor claridad en la exposición.

3.1. El “journal” y el relato singulativo.

Hemos de comenzar poniendo de relieve la siguiente paradoja: la forma de “journal” hace crear en el lector la falsa expectativa de encontrar una sucesión de episodios singulares; un estudio más profundo nos muestra que la singulación es sólo un pretexto que esconde la iteración y, fundamentalmente, la repetición (el instante evocado). La mayoría de los acontecimientos serán repetidos, sobre todo al final del capítulo, formando así la memoria de Léon. Pero, además, las amplias incursiones en el pasado, interrumpen constantemente la linealidad cronológica y la singulación; ya lo estudiamos en las anacronías: las analepsis repetitivas insisten en evocar la infancia y adolescencia de los protagonistas, o un pasado más próximo: el verano en Hastings. Estamos de acuerdo con P. Ricoeur cuando afirma:

L’art de la fiction consiste ainsi à tisser ensemble le monde de l’action et celui de l’introspection, à entremêler le sens de la quotidienneté et celui de l’intériorité [...] en donnant une épaisseur temporelle au récit, l’enchevêtrement du présent raconté avec le passé ressouvenu confère une épaisseur psychologique aux personnages, sans jamais toutefois conférer une identité stable [...] (1984:155).

De esta forma, los acontecimientos singulares sirven de marco de fondo para la inserción de un pasado que se hace presente, y por medio del cual se prefigura la separación definitiva de los protagonistas: cada uno tiene su propia conciencia del tiempo; con esta afirmación sólo insistimos en el hecho ya puesto de manifiesto de que Jacques y Suzanne permanecen anclados en el pasado (las analepsis), mientras que Léon se libera de ese pasado y consigue su propia identidad, su propia memoria mediante los episodios singulares que evocará varias veces.

Si intentamos repertoriar los episodios singulares (sin tener en cuenta, por lo pronto, sus repeticiones), éstos perfilan una serie de etapas:

1ª La reclusión en “la Quarantaine” (lugar de represión). Esta etapa comienza con el primer episodio singular: el desembarco en la isla Plate y la noche que pasan en el pueblo culi (Q, 53-59). Los protagonistas esperan ansiosos el barco que les conducirá a Mauricio; la llegada de un primer barco y la certeza de que no ha venido a trasladarlos, provoca el motín de los culis y una serie de actos vandálicos (Q, 100-108). Aislan a los primeros pasajeros - Nicolas y M. Tournois- (Q, 109) en el islote Gabriel por miedo al contagio, episodio que empieza a distanciar a los hermanos; Léon observa que Jacques cede a las pretensiones de Véran, que intenta imponer un sistema autoritario en la isla semejante al Orden de los Patriarcas mauricianos..

2ª Véran establece un toque de queda por la noche (temiendo la insurrección de los indios) (Q, 120-121), que Léon burlará para ir a contemplar el pueblo culi y las cabañas de los parias (Q, 123); presentado como episodio singular, se convertirá en un hábito (de la singulación a la iteración). Se llegará a establecer una frontera que separe el mundo de los europeos del de los culis (“Ainsi, l’île est coupée en deux par une ligne imaginaire”, Q, 122, “la frontière instituée par Véran et par Bartoli”, Q, 128). Mientras tanto, los europeos van cayendo enfermos: Suzanne (Q, 108), John Metcalfe es trasladado a Gabriel, junto a Sarah, su mujer, que empieza a perder la razón (174-178); Léon efectuará la travesía a nado hasta Gabriel (Q, 136-144), comprobando que los dos primeros compañeros de viaje han muerto y han sido incinerados, y, más adelante, acompañará a Jacques en su visita a los enfermos aislados (Q, 212-214). La llegada de un segundo barco provoca una nueva rebelión, protagonizada esta vez por el joven indio Uka (Q, 235-240), que se lanza al mar con la esperanza de alcanzar el barco y partir, intento que es rechazado con armas de fuego.

3ª En este universo de represión, muerte y desesperanza, Léon descubre el “*autre côté*”. Conoce a Suryavati, y ésta le iniciará progresivamente en su mundo y sus mitos y ritos; hemos de señalar como episodios singulares por excelencia, los rituales de muerte simbólica y bautismo (Q, 162-163). Poco a poco va penetrando en su mundo; conoce a Ananta (Q, 164) a la que identifica como la madre que no conoció, y a Choto, “*le joueur de flûte*” que llegará a entregarle su “tesoro” (“*un bout de fer rouillé*”, Q, 243) y; aunque la discusión con Surya rompe momentáneamente esta nueva situación (Q, 244-246), y Léon vuelve junto a Jacques y Suzanne (Q, 247-270), el ritual de unión en la “*caverne magique*”(Q, 270-276) y el baño purificador (Q, 277-278), culmina el proceso de transformación de Léon.

4ª El traslado a Gabriel (Q, 285) -*Vér an* quiere aislar a Suzanne- supone una nueva etapa para Léon. Mientras tanto, Surya, que permanece con su madre, realizará la travesía para aportarles víveres (Q, 306) y salva la vida a Suzanne (Q, 312-313); la muerte de Ananta (Q, 325) -y Léon contemplará su cremación- (Q, 330) unirá a Surya y Léon en el islote (Q, 332). El alejamiento entre Jacques, Suzanne y Léon llega aquí a su culmen: la fuerte discusión entre los hermanos los separará para siempre (Q, 353-356); por otro lado, Léon ya no quiere recitar poesías para Suzanne (Q, 350). Léon ya pertenece a otro mundo, el pasado ha sido olvidado, incluso los poetas: “*Je regarde l’île Plate, il me semble qu’elle a la forme même du passé, comme si j’étais entré dans une autre vie*” (Q, 291).

5ª La llegada del barco (Q, 379) precipita a europeos e indios de todas las castas hacia la bahía; se preparan para el traslado a Mauricio; el embarque de pasajeros se efectúa con un orden riguroso; Léon verá alejarse a Jacques y Suzanne mientras él permanece (Q, 390-391), y espera, junto a Surya y los culis, el segundo barco, que llega, tras la noche mágica (Q, 398-407), al alba (“*L’aube s’est rompue*”, Q, 414) para emprender el viaje a Mauricio (Q, 415-416).

3.2. De la singulación al relato iterativo: transición.

Sin embargo, la singulación que se observa en los episodios que acabamos de enumerar, esconde otro procedimiento: la iteración, que no sólo sirve de transición entre un episodio y otro sino que “contamina” también las escenas singulares. Iteración cuya significación es diferente para los protagonistas: para Jacques y Suzanne marca la monotonía, el hábito, traduce sus sentimientos y sus expectativas: la finalización de la cuarentena y el barco que les conduzca a la tierra de origen; para Léon, la iteración

tendrá una significación completamente distinta, y acompañará los ritos de iniciación. Es lo que vamos a intentar analizar ahora, partiendo de la siguiente división en la que reflejamos los distintos tipos de iteración observados:

II.1. La iteración en las escenas singulares: presencia de analepsis y rememoración del pasado; las prolepsis iterativas y la expresión de experiencias primordiales que apuntan al futuro.

II.2. La iteración como transición entre episodios singulares; de la iteración a los rituales de iniciación y de recitación que revitaliza un pasado.

3.2.1. La iteración y las escenas de diálogo. Analepsis y prolepsis iterativas.

La iteración invade, en primer lugar, las escenas de diálogo; este fenómeno se verifica por la intervención de las anacronías: la evocación -en analepsis- del pasado, en el que está presente el relato iterativo, y la presencia de prolepsis iterativas en medio de las escenas. Pasaremos revista a algunos ejemplos ilustrativos de los fenómenos observados.

En el diálogo que contiene una larga introspección en el pasado rememorado por Jacques, se observa la iteración como medio de transición entre, no solo dos episodios singulares (localizados con precisión en las anotaciones “11 juin” (Q, 87) y “12 juin” (Q, 92), sino también entre dos voces: “Jacques a *toujours* [iteración absoluta] la voix qui chante [...] «Quand je revenais [...] à Noël, ou bien *en hiver* [...]” (Q, 88); hemos señalado en cursiva la iteración determinada, definida, en la voz de Jacques, cuya extensión abarca la infancia rememorada en la casa mítica; otras iteraciones son indeterminadas e indefinidas (“*Quelquefois*, maman envoyait [...]”, Q, 89 -la cursiva es nuestra-).

En el episodio de la primera llegada del barco, Léon describe los gestos apresurados de Jacques; entre las frases entrecortadas de Jacques, que traducen la ansiedad por ser evacuados y liberados de la cuarentena, Léon añade sus propias reflexiones, entre las que observamos la siguiente prolepsis iterativa: “C’est la première fois qu’il parle du Patriarce autrement que comme de l’ennemi absolu.” (Q, 101), y la presencia del imperfecto: “Jacques parlait nerveusement de ce qui se passait de l’autre côté” (Q, 101).

También en las escenas de diálogo en las que interviene Suryavati se observa la presencia de la iteración, unas veces asociada a la rememoración del pasado, otras veces por las prolepsis iterativas: «Ainsi, c'est moi que tu attends comme ça *tous les jours*?» - subrayamos la iteración absoluta-, y, en la misma escena: “Pour la première fois je remarque qu'elle a un petit clou d'or dans la narine gauche” (Q, 114), Suryavati relata la muerte de su padre y su infancia lejos de su madre; observamos aquí la combinación del imperfecto con valor repetitivo y el pretérito perfecto que expresa la puntualidad del acontecimiento rememorado; en la voz de Surya; este tiempo verbal contribuye a alejar de su memoria los acontecimientos desagradables; como Léon, pasó su infancia recluida, sin la presencia materna:

«Avant, elle était à Maurice, elle travaillait pour les grands mounes, à Alma. Mon père aussi travaillait dans la sucrerie. Et puis il a eu un accident, il est mort quand j'avais un an, alors ma mère m'a confié aux soeurs. Elle est retournée en Inde. Et quand elle est revenue, les bonnes soeurs n'ont plus voulu me rendre à ma mère. Elles ont dit que maintenant j'étais à elles.» (Q, 115).

A medida que el diálogo avanza, constatamos que el pretérito perfecto de las preguntas de Léon, contrasta con el imperfecto de los relatos de Suryavati; la presencia de prolepsis iterativas (“C'est la première fois depuis des jours” [via analepsis] (Q, 116) apoya la hipótesis de la iteración que invade la escena singular, fenómenos que observamos en otras escenas (cfr. Q, 128, 153,154).

La iteración como repetición se presenta en medio de una escena de diálogo entre Jacques y Léon: el itinerario descrito: “Il me semblait que je connaissais chaque rocher, chaque crevasse, chaque buisson d'épines. Comme si j'avais marché dans ce paysage depuis des années et des années” (Q, 207), traduce la perfecta simbiosis entre espacio-tiempo: la repetición “chaque rocher”, “chaque crevasse”, “chaque buisson d'épines”, asociada al espacio recorrido y al uso del imperfecto iterativo son la expresión de una silepsis espacio-temporal.

La penetración en el terreno sagrado en el que tendrá lugar -más tarde (Q, 270-276)- el segundo de los rituales, la unión (episodio singular) se inicia con una prolepsis iterativa: “C'est une caverne magique. C'est Surya qui me l'a dit, la première fois qu'elle m'en a parlé” (Q, 217); la continuación ofrece al lector el comienzo de un ritual: “Avant d'y pénétrer, Surya dépose des offrandes pour le Seigneur Yama, le maître de l'île, et pour sa soeur, la Yamuna”, “Le Seigneur Yama vient de l'autre monde [...] *Chaque nuit*, sa messagère légère passe comme un souffle [...] Je l'ai sentie, la première fois” (Q, 217). Iteración absoluta (“Chaque nuit”) para una experiencia, situada en presente, con carácter iterativo, repetición de los mismos gestos, iteración

indeterminada e indefinida, cuyo potencial de repetición apunta al infinito, fenómeno articulado mediante las expresiones: “Il y a toujours” (Q, 218), “J’aime le crépuscule ici” (Q, 218), «Ma grand-mère habite toujours ici [...]» (Q, 218), “À chaque instant” (Q, 221), “C’est comme cela que je la préférais” (Q, 222). Obsérvese la combinación del presente y el imperfecto que consigue fundir el pasado y el presente en un instante prolongado indefinidamente, a lo que contribuye la combinación de la iteración absoluta (“toujours”) y la indefinida e indeterminada.

En otras ocasiones, la singulación se localiza en medio de iteraciones: las expresiones “une seule fois” contrastan con la capacidad de repetición del relato; así ocurre en una escena de diálogo en la que Ananta rememora la música que oyó en Londres, en la voz de Surya: “Elle dit qu’elle ne l’a entendue qu’une seule fois” (Q, 223), en el interior de una escena de diálogo dominada por las analepsis y el relato iterativo, y en cuyo contexto contrasta, insistimos, con el acontecimiento ocurrido una sola vez y repetido, en la misma página, tres veces: «[...]c’était une musique comme on n’en entend nulle part, elle a dit une musique d’anges.» [...] «Une musique d’anges?» (Q, 223), “Ananta semblait attendre que, grâce à cette musique d’anges, je retrouve la clef de sa mémoire” (Q, 223).

El mismo fenómeno se detecta en la escena de diálogo que se desarrolla entre Léon y Suzanne, en la que tienen lugar las citas en intertexto; Léon se admirará, tras la cita de los cuatro primeros versos de *Le Bateau ivre*, de la memoria de Suzanne: “C’était Hastings. Le cahier que j’emporais partout avec moi. Elle avait une mémoire exceptionnelle. Je ne lui avais lu le poème qu’une seule fois.” (Q, 252); la iteración absoluta está nuevamente expresada por la silepsis espacial (“partout”), que contrasta con la singulación (“une seule fois”).

Hemos verificado que la iteración invade las escenas de diálogo, fundamentalmente por la rememoración del pasado y por las prolepsis iterativas, que inauguran toda una serie de recurrencias de la misma experiencia primordial, y que señalan un futuro. De esta forma, pasado, presente y futuro coexisten en la misma escena, formando una continuidad temporal, creando instantes prolongados hacia un tiempo eterno.

3.2.2. La iteración como transición entre episodios singulares. Ɔ la iteración al ritual.

La iteración, en este segundo movimiento que observamos, no sólo sirve de transición entre los episodios singulares, sino también para dividir en diversos tiempos la narración. Como ejemplo del primer fenómeno, observemos cómo la iteración indeterminada e indefinida cubre la elipsis que se produce entre el episodio del desembarco (“27 mai”, Q, 53 y “28 mai au matin”, Q, 60) y la siguiente anotación (“8 juin”, Q, 72, día en el que tiene lugar la primera aparición de Suryavati): “Les jours suivants, j’ai cessé peu à peu de m’intéresser à la ligne de l’horizon. Le matin [...] je prenais le sentier du rivage, et je marchais vers le sud” (Q, 64), o la iteración absoluta (“chaque matin, à l’aube”, Q, 65). La iteración que cubre la elipsis está marcada también por la descripción de los “coups de sifflet du sirdar” (Q, 69), que indica el paso del día y sus momentos, pero cuyas connotaciones cambiarán a lo largo de la narración. En efecto, la primera aparición de su sonido es descrita con precisión:

À Palissades, la vie est ponctuée par les coups de sifflet du sirdar. Cela aussi, je l’avais oublié. Jacques me parlait de Médine, autrefois, il me disait le signal, loin, très loin [...] Chaque matin, dans son sommeil [...]

Le premier appel résonne avant l’aube [...] C’est le lever des femmes [...] Environ une demi-heure plus tard, il y a eu le second coup de sifflet plus long, appuyé, pour le lever des hommes [...]

[...] dans la fin de l’après-midi [...] Les coups de sifflet du sirdar et des arkotties se répondaient, haletaient, tantôt aigus, impérieux, tantôt graves, se confondant avec le grondement de la mer sur les récifs (Q, 69-71).

No sólo sirven estas repeticiones del motivo para poner de relieve el tiempo cronológico (las horas del reloj), señalarán, además, los diferentes tiempos en los que se pondrá de manifiesto la transformación interior de Léon. P. Ricoeur analiza la significación de parecido motivo en *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf:

[Les événements] sont ponctués par le retentissement des coups puissants de Big Ben et d’autres cloches de Londres [...] la signification la plus importante du rappel de l’heure n’est pas à chercher au niveau de la configuration du récit, comme si le narrateur se bornait à aider le lecteur à se repérer dans le temps raconté: les coups de Big Ben ont leur véritable place dans l’expérience vive que les divers personnages font du temps. Ils appartiennent à l’expérience fictive du temps sur laquelle s’ouvre la configuration de l’oeuvre (1984:154).

De esta manera, mediante la iteración y la repetición de los “coups de sifflet du sirdar” se ponen de relieve los distintos momentos del proceso interior de Léon: un primer tiempo está dominado por el hábito y la monotonía de la reclusión en la isla: la única esperanza de los protagonistas está puesta en la llegada del barco que les llevará a Mauricio. En este primer tiempo Léon está aún muy próximo a su hermano y Suzanne; los “coups de sifflet” les horrorizan: “un bruit glacé et méchant, qui roulait et entraît jusqu’aux entrailles, qui nous donnait la chair de poule” (Q, 69), y que se traduce por la

iteración indeterminada, indefinida: “Il n’y a pas un mois. Cela suffit pour s’habituer à l’insupportable” (Q, 72), o absoluta: “Je vais toujours en haut du volcan” (Q, 72); Léon huye del sonido terrorífico que les lleva a considerarse “des prisonniers” (Q, 71): “J’aime le rocher du Diamant [...] C’est l’endroit où je peux oublier le sifflet du sirdar” (Q, 76).

Sin embargo, la atracción que siente Léon por el pueblo de los culis y las sucesivas apariciones de Suryavati vislumbran ya un cambio; el itinerario de Léon para encontrarse con ella está marcado por una nueva iteración:

J’ai découvert que les plants de batatrans et les buissons portent maintenant la marque de mes pas, une sorte de sente que j’ai tracée à force de circuler, comme la trace d’une bête. C’est cette découverte qui m’a fait ressentir le temps écoulé, plus que ne l’aurait fait aucun calendrier (Q, 121).

Se va produciendo un alejamiento progresivo del espacio opresor de “la Quarantaine” y un acercamiento al “autre côté”, marcado también por la iteración “J’aime venir jusqu’au cimetière [...] parfois [...]” (Q, 149), “Chaque soir [...] j’ai besoin de venir” (Q, 150), pero el verdadero cambio que inaugura un segundo tiempo en este proceso, y que se refleja en la iteración, es el ritual de cenizas (Q, 153) -la muerte simbólica y el bautismo-, nueva iteración connotada ahora positivamente, y que marca la penetración en el mundo de Suryavati: “Mais moi, quand vient la nuit, je passe de l’autre côté [...] c’est comme un rituel” (Q, 192), “J’aime le soir à la baie des Palissades. Quand le sifflet du sirdar annonce la fin de la journée, et que retentit l’appel à la prière [...]” (Q, 216), incluso la percepción del sonido, que antes le parecía odioso, ha cambiado (“Comme c’est étrange! Le signal qui me semblait odieux lors de notre débarquement sur Plate, voici qu’il est devenu maintenant familier, rassurant, comme les cris des oiseaux de mer [...]”, Q, 226)².

²Otras recurrencias de este motivo, en las que observamos el carácter iterativo, son las que a continuación repertoriamos -en donde se pone de manifiesto la función ideológica mediante la analogía entre el sonido y “une plainte” que expresa el sufrimiento silencioso de los culis-:

la vie a repris son cours ordinaire, ponctuée par les appels à la prière et les coups de sifflet du sirdar (Q, 119-120)

J’ai dormi lourdement, sans entendre les coups de sifflet du sirdar qui rythment le travail des femmes dans la veine de talc, au pied du volcan. Peut-être que ces sifflets ne sont que pour nous, une façon de nous dire, d’un bout à l’autre de l’île, «nous sommes là». Pour que nous n’oublions jamais l’autre côté, la foule silencieuse des immigrants, leur faim, leur peur, au bout du voyage [...] (Q, 133)

Seuls résonnent immuablement le sifflet du sirdar, qui signale l’heure du réveil et le départ des hommes vers la digue, et des femmes vers la veine de talc, ou l’appel à la prière du soir, porté par le vent, comme une plainte de l’au-delà (Q, 148)

[...] il a embouché son sifflet et il a lancé un son très long, qui s’amplifiait, devenait suraigu, et enfin retombait dans une note basse pareille à une plainte (Q, 238-239)

La breve ruptura con Suryavati y la vuelta a “la Quarantaine” marcan un tercer tiempo en las iteraciones; la iteración indeterminada e indefinida que cubre un importante silencio en el relato: “Combien de jours sont passés sans toi, Surya? [...] J’ai marché chaque matin [...]” (Q, 259) da paso a una etapa en la que Léon necesita de nuevo la evocación del pasado de Jacques: “parler encore [...] parler, parler encore” (Q, 247), “Quand nous étions ensemble en France, à Montparnasse, Jacques parlait interminablement de notre île” (Q, 255). En esta iteración indefinida, el pasado recordado coexiste con el presente; G. Genette afirma en este sentido: “penser deux moments à la fois, c’est presque toujours [...] les identifier et les confondre: cette étrange équation est la loi même de l’itératif” (1972:169); Léon necesita *identifier* y *confundir* estos dos momentos, en el que se funden (silepsis espacial) las memorias de los personajes:

Comme si cette île tout entière était mémoire, surgie au milieu de l’Océan, portant en elle l’étincelle enfouie de la naissance.

Quand nous étions ensemble en France [...] Jacques parlait interminablement de notre île. De la mer [...] Surya. Elle aussi a connu une existence par sa mère, elle aussi porte une mémoire qui vibre et se mélange à sa vie, la mémoire du radeau sur lequel Ananta et Giribala dérivèrent le long des fleuves [...]

C’est cela, je le sais bien maintenant, c’est la mémoire qui vibre et tremble en moi, ces autres vies, ces corps brûlés, oubliés, dont le souvenir remonte jusqu’à la surface de l’île (Q, 255).

La analepsis iterativa “Depuis que je suis revenu de l’autre côté de l’île, nous passons une grande partie du temps [...]” (Q, 261) inaugura una serie en la que la iteración da paso al ritual de la recitación: “Chaque après-midi, à l’heure où la lumière décline [...]” (Q, 262).

El ritual de unión señala una nueva etapa de Léon, y un nuevo tiempo en la iteración, situada ahora en un universo diegético distinto: el islote Gabriel. La iteración está marcada por expresiones iterativas absolutas “les femmes indiennes qui traversent chaque matin” (Q, 294), o por referencia a los silbatos, que ahora están ausentes pero evocados: “On n’entend plus les sifflets du sirdar” (Q, 306), o, de forma más implícita y oculta: “Comme chaque soir, le crépuscule est magnifique” (Q, 316): es el momento

[...] j’ai entendu le long coup de sifflet du sirdar et l’appel à la prière. Il m’a semblé que la voix qui psalmodiait n’avait jamais été plus proche. Un instant, j’ai rêvé d’être là-bas, de l’autre côté, au plus près de cette voix (Q, 263)

Encore un instant, et le sifflet du sirdar allait retentir, pour dire aux femmes de préparer l’eau pour le riz et le thé. Puis les cohortes d’hommes et de femmes partiraient vers les plantations [...] (Q, 331).

de la llamada a la oración; es el momento de la recitación, con Suzanne: “C’est comme un rituel [...] il me semble que chaque mot, chaque phrase, porte un sens mystérieux qui éclaire notre vie réelle” (Q, 316). Iteración que se terminará con el episodio singular de la llegada del barco y la ruptura definitiva de Léon con el mundo de Jacques.

De la singulación a la iteración. El relato presenta una iteración escondida en la singulación mediante otro recurso: las expresiones reiterativas que describen los momentos del día (“ce soir”, “à l’aube”, “l’après-midi”, “cette nuit”, etc), juego, en palabras de G. Genette, en el que “le singulatif se trouve-t-il lui-même en quelque sorte *intégré* à l’itératif, réduit à le servir et à l’illustrer positivement ou négativement [...]” (1972:167); por otro lado, las repeticiones de los “coups de sifflet” se combinan con los momentos del día, fundamentalmente “l’aube” y “le soir”; así, podemos concluir, de nuevo con G. Genette:

Le *retour* des heures, des jours, des saisons, la circularité du mouvement cosmique, demeure à la fois le motif le plus constant et le symbole le plus juste de ce que j’appellerais volontiers l’*itératisme* (1972:166).

Itératisme al que contribuye el juego con los tiempos verbales, y, fundamentalmente, el valor iterativo del imperfecto, y así lo ha puesto de manifiesto D. Mainguenau:

Son emploi est en effet associé également à l’**itération**, c’est-à-dire à la répétition d’un même procès. Ainsi, en l’absence de formes de premier plan les imparfaits sont-ils interprétés comme itératifs [...] L’itération relève de la catégorie grammaticale de l’aspect [...] D’un point de vue sémantique, l’itération associe deux traits qui seraient contradictoires à un même niveau: la *continuité* et la *discontinuité*. D’un côté, en effet, l’itération délimite un ensemble de procès saisi globalement, de l’autre elle suppose l’analyse de cette totalité en unités discrètes [...] l’itération renvoie à une pluralité non définie de procès [...] Il ne s’agit pas de toute façon de la répétition du *même* procès (il n’y en a jamais deux semblables), mais du résultat d’un travail d’abstraction (1990:63-64).

Por otro lado -y aquí volvemos a encontrar lo que ya observamos en el estudio de la duración-, el imperfecto, combinado con el presente, concede al relato un valor intemporal, una continuidad entre el presente vivido y el pasado recordado, cuya duración se prolonga hacia el presente. M. Grevisse denomina “imparfait hypocoristique” al imperfecto que “exprime un fait présent, comme si on donnait à ce fait plus d’étendue en l’étirant dans le passé” (1986:1292), y P. Kklousek se detiene en este significado del juego con los tiempos verbales, llegando a afirmar:

l’orientation vers le présent se maintient et elle réapparaît périodiquement pour s’affirmer à la fin sous forme d’une intemporalité exprimée par l’imparfait, mais rattachée, par le passé composé, au présent [...] (1994:33).

A estas reflexiones podemos añadir el presupuesto de P. Ricoeur: “La culture historique des modernes a transformé l’aptitude au souvenir [...] en un fardeau: le fardeau du passé, qui fait de son existence [...] un «imparfait [au sens grammatical] qui ne s’achèvera jamais».” (1985:340-341). Esta intemporalidad tiene como función principal la de conceder al relato una dimensión mítica, de duración infinita, que apunta a un más allá figurado, como en *Le Chercheur d’or*, en la constelación:

Surya m’a montré tous les points brillants du ciel, et, au centre, le beau Shukra, le soldat du roi Rama. Elle m’a montré les Trishanku de la ceinture d’Orion, les Trois Péchés, debout à l’ouest de l’Océan et l’endroit du ciel où, à chaque saison des pluies, reparaît Rohini, la mère de Balarama, celle que les marins appellent Aldebaran. Elle savait des choses surprenantes, elle les disait simplement, avec sa voix d’enfant, comme si je les connaissais aussi, et que je devais m’en souvenir: Jahnu, le sage qui avait bu l’eau du Gange, et Dhata et Vidhata, les deux vierges qui tressent la corde du destin, et l’oiseau Chatak, qui parle quelquefois dans la nuit sans qu’on puisse le voir, et qui ne boit que l’eau de la rosée (Q, 224-225).

3.2.3. De la singulación a la repetición: la creación de la memoria

Para el análisis de las repeticiones vamos a poner de manifiesto la presencia de dos planos temporales en los que esta categoría de frecuencia ejerce funciones diferentes y contribuye a la creación de dos universos completamente opuestos: el primero de ellos es el pasado de Jacques, la rememoración del paraíso de infancia: Anna. El segundo es el tiempo de iniciación de Léon en la isla Plate y Gabriel, tiempo en el que los episodios singulares se repiten creando la memoria de Léon, y en el que observamos otras repeticiones de motivos que contribuyen a la configuración de un universo mítico y místico. El pasado de Jacques está formado no sólo por los recuerdos y el sueño de la tierra de origen; además, observamos, por medio de las repeticiones, la presencia del oponente familiar: Alexandre Archambau, que representa el Orden y la represión en la isla Mauricio, gobernada por un sistema político peculiar: la Sinarquía.

Hemos de añadir un tercer plano temporal, constituido por las analepsis repetitivas del verano en Hastings, que se erigen en puente de unión o “puerta” de acceso entre uno y otro plano; ya vimos esta función en el análisis de anacronías: se trata de repeticiones focalizadas, unas veces en Jacques, otras en Suzanne, otras en Léon, y que constituyen un espacio temporal en la memoria de los tres protagonistas. Tiempo feliz e invitación al viaje, que será evocado en varios lugares del texto (cfr. Q, 56, 88, 216, 247, 248, 267, 295, 337, 350, 391):

Je me souviens bien, à Hastings, nous avançons tous les trois sur la plage, contre le vent. Elle se souvenait peut-être de cela, ce vent frais, chargé de mer, qui nous donnait envie de partir. C'est ce jour-là que nous avons décidé d'aller à Maurice (Q, 337).

Sin embargo, lo que ahora va a retener nuestra atención es la neta oposición que se establece entre los dos primeros planos temporales y entre dos universos, y que se muestra claramente por medio de las repeticiones. Así, la aparición recurrente de Alexandre Archambau, tiene sus repercusiones en los personajes: Jacques cede y termina por aceptar este mundo autoritario y promotor de la esclavitud, mientras que Léon penetra en un mundo marginal: el mundo de Surya es el de los parias, los últimos en la escala social de los indios. Las repeticiones que se localizan en este segundo plano, en el tiempo místico y mítico, son, por un lado, los acontecimientos singulares que se han desarrollado durante la cuarentena, y, por otro, las experiencias primordiales que Léon vive en el microcosmos de Plate; éstos son los que van configurando su memoria, que se aleja así de las leyendas de Jacques. El sueño de la tierra de origen es, enfin, asociado a este orden social y político, y es sustituido y rechazado por Léon por lo que ello representa; Léon elige la marginalidad y, como Rimbaud, desaparece.

Mediante este sistema de oposición que establecen las repeticiones, los personajes adquieren una conciencia diferente del tiempo. Es, a partir de aquí, cuando podemos interpretar, siguiendo a P. Ricoeur, la diferencia entre estos dos tiempos fundamentales:

Le temps officiel auquel les personnages sont confrontés n'est pas seulement ce temps des horloges, mais tout ce qui a connivence avec lui. Est en concordance avec lui tout ce qui, dans le récit, évoque l'histoire monumentale, pour parler comme Nietzsche [...] Cette histoire monumentale, à son tour, secrète ce que j'oserai appeler un *temps monumental*, dont le temps chronologique n'est que l'expression audible; de ce temps monumental relèvent les figures d'Autorité et de Pouvoir qui constituent le contre-pôle du temps vif [...] (1984:159).

En este tiempo *monumental* se sitúan las figuras de Autoridad, representadas por la aparición recurrente de un ausente: Alexandre, y por los presentes: el ridículo Véran y Jacques, que acepta las normas impuestas por uno y otros:

je ne peux pas oublier ce qu'on fait les Oligarques, ceux du club de la Synarchie, quand ils ont créé ce camp pour y enfermer les immigrants. Julius Véran est devenu l'instrument de l'oncle Archambau, son émissaire (Q, 216).

Frente a este tiempo, Léon se rebela, primero con sus idas y venidas hacia el "autre côté" de la isla, burlando el toque de queda y la frontera imaginaria entre los dos

mundos, y, segundo, identificándose poco a poco con el Otro; rechazando las figuras de autoridad reniega de su propio pasado, de su origen, y se convierte en personaje marginal. En este sentido, P. Klosek observa en el corpus de novelas de Le Clézio que analiza, la distinción entre dos historias:

cette temporalité narrative reflète une temporalité «thématique»: celle d'une histoire individuelle confrontée à l'Histoire. Alors que la première traduit le désir d'une unité profonde avec l'univers -unité qui est génératrice du bonheur, mais qui ne peut être réalisée que dans la durée, l'Histoire événementielle, notamment représentée par les valeurs de la civilisation et de la société européennes, est vécue comme destructrice, porteuse de discontinuité et partant de non identité et de déchéance (1994:34).

Es precisamente la experiencia de Léon, su historia personal -lo hemos visto en el estudio de la duración- la que se crea a través de la dilatación de los instantes intensamente vividos y evocados mediante la repetición. Jacques se sitúa en el plano de la Historia y de las figuras de Autoridad.

A partir de estos presupuestos, realizaremos el estudio de las repeticiones, atendiendo a la siguiente división:

1. La Historia, en donde se localizan los relatos de Jacques, y que se refieren a la casa (Anna), a los Patriarcas y a la historia de los pasajeros del *Hydaree* abandonados en la isla Plate por las autoridades mauricianas. Es el tiempo “monumental”.

2. La historia individual de Léon: el tiempo mítico.

1. La Historia.

Las repeticiones de acontecimientos que forman parte de este plano temporal están siempre asociadas a Jacques; se trata, pues, de repeticiones focalizadas en este personaje: es el que ha vivido el pasado en la tierra de origen y el transmisor de la Historia (“Jacques parle de Médine, de la maison d'Anna”, Q, 88, “Je me souviens comme il me racontait quand la fièvre venait, autrefois, à Médine”, Q, 110, “C'est Jacques qui m'avait appris leurs noms, c'était comme une litanie que je récitais, le soir [...]”, Q, 352, “C'est Jacques qui m'a parlé du millier d'immigrants venus de Calcutta à bord du brick *Hydaree*”, Q, 149); en la Historia incluimos, pues, las repeticiones que afectan no sólo al tiempo feliz de la infancia en Anna, sino al oponente familiar que

provocó la ruina y el exilio, y la trágica historia de los inmigrantes que, en 1856, embarcados en el *Hydaree* fueron abandonados en la isla Plate por las autoridades mauricianas³.

Estos motivos recurrentes señalan el papel de padre e iniciador de Jacques; la infancia y adolescencia de Léon están marcadas por los sueños y las enseñanzas de Jacques, y, de hecho, es lo único que Léon recordará de los largos años de soledad, en los que la evasión se efectuó por medio de la ensoñación, doble invitación al viaje mediante los relatos de Jacques y la recitación de los poetas malditos:

C'est ici que tout me revient, tout ce que Jacques me disait à Paris, autrefois, et qui est devenu comme ma propre mémoire. La mer au lever du jour, à Anna, l'eau encore froide de la nuit, sur la plage de sable noir. Alors tu nages sous l'eau [...] C'était comme si j'avais vécu tout cela, au temps où mon père et ma mère habitaient encore la maison d'Anna. C'est un rêve ancien, que j'ai fait chaque soir, à Rueil-Malmaison, avant de m'endormir. Avec Jacques, je marche le long du rivage [...] (Q, 93-94).

Al mismo tiempo las repeticiones ponen de relieve los sentimientos de odio hacia aquéllos que propiciaron el exilio. De esta forma, el sueño de la tierra de origen coexiste con este sentimiento de venganza en ambos hermanos, que se asocia, mediante el intertexto, a la venganza del personaje de A. Dumas (*Le comte de Monte Cristo*):

Tout s'écroule, se délite. Médine, la maison d'Anna, le paradis sur terre, cela n'existe plus. Jacques est nerveux [...] Il parle avec une sorte de véhémence.

«J'ai compris d'où vient tout cela, maintenant c'est clair, ce n'est plus un hasard. Ce sont les Patriarches, les coquins de la Synarchie. Ils ont tout organisé, ils ont tout décidé. La saison n'a pas commencé, ils n'ont pas besoin de laboureurs. Véran a envoyé des messages, il a demandé qu'on nous transfère à Grand-Baie, il y a une quarantaine, un hôpital, des médicaments. Personne n'a répondu. Ce sont eux qui ont intercepté les messages. Alexandre, le Patriarche. Il ne veut pas que nous allions lui demander des comptes. Pour lui nous n'existons plus.» (Q, 180)

Ce n'est pas de la tristesse ni du découragement que je ressens, mais de la colère, de la rage. Je voudrais exercer une vengeance implacable contre ceux qui nous ont exilés. Je voudrais revenir sans qu'ils le sachent, sous un autre nom, avec un

3

Las recurrencias de estos motivos se sitúan en las siguientes páginas:

El paraíso perdido y los Patriarcas	Q, 69, 72, 79, 88-90, 93, 94-95, 110, 146, 148, 180, 183, 208, 216, 248, 253-254, 255, 267-268, 350, 352-353, 405.
La historia de los inmigrantes del <i>Hydaree</i>	Q, 112, 146, 149, 255.

autre visage, et briser leur orgueil, faire tomber leurs demeures, leur honneur, comme *Edmond Dantès* (Q, 181) [la cursiva es nuestra].

Sin embargo, las posiciones de ambos se distanciarán, a medida que Léon observa que su hermano va cediendo a las pretensiones de Véran, que son, en definitiva, las del Orden y la reclusión impuesta por los Patriarcas, los de su propia familia, hasta la discusión final, culminación de este tiempo de la Historia:

«Ce que je veux dire -ce que nous avons à te dire, Suzanne et moi, c'est que tu n'es pas un parfait inconnu à Maurice, tu appartiens à une famille, les Archambau sont des gens puissants, ils font partie de l'oligarchie, le fameux cercle de la Synarchie.» (Q, 353)

Jamais je n'aurais imaginé que je pouvais le haïr, non pas pour lui-même, mais pour ce qu'il représente, l'esprit des Patriarches. Il est en haillons comme moi, il est hâve, famélique, rongé par la fièvre et la dysenterie, pieds nus dans ses souliers, et ses lunettes cassées, et pourtant il continue à commander, à régner en maître (Q, 355).

Una consecuencia de la función de estas figuras de Autoridad (los Patriarcas) es la historia de los viajeros del *Hydaree*, relatada por Jacques y evocada por Léon, repetición de la historia, repetición del viaje y de la cuarentena, aunque con un final dramático; su función es la de insistir en la malicia del oponente familiar; no se trata, pues, de una simple anécdota, contribuye a la percepción de este tiempo monumental que separa a los protagonistas y añaden una función ideológica:

«Mais ouvre les yeux! Ce sont eux qui ont tout fait, les Patriarches, ce sont eux qui nous ont abandonnés, comme ils avaient abandonné les passagers de l'*Hydaree*, pendant des mois sur cette île. Tu ne comptes pas pour eux! Rien ne compte pour eux, en dehors de leurs champs de cannes. Tu parles du nom des Archambau, mais tu es le fils d'un homme que les Archambau ont humilié, ont jeté dehors! [...]» (Q, 355-356).

Jacques permanecerá anclado en este pasado, con la falsa ilusión de recuperar su paraíso perdido, mientras que Léon consigue liberarse, rompiendo definitivamente las cadenas que le ataban a un pasado legendario pero opresor y dramático:

Je n'ai plus de désir de vengeance. Tout ce qui en moi avait été endurci par les années d'attente, dans le dortoir froid de la pension Le Berre, à Rueil-Malmaison, toute cette cohorte de souvenirs et de mots que je portais comme des pierres, maintenant s'est effacée (Q, 405).

2. La historia individual de Léon: el tiempo místico.

La historia de Léon se va configurando mediante el desarrollo de acontecimientos singulares que se repetirán. De la singulación a la repetición, volvemos a insistir en el presupuesto bachelardiano, “Il faut la mémoire de beaucoup d’instant pour faire un souvenir complet” (1992:15), para poner de relieve que es mediante la repetición como se crea la memoria de Léon, memoria limitada a este período de cuarentena en la isla Plate. A continuación repertoriamos en un cuadro las repeticiones más significativas de episodios singulares:

- la primera noche en la isla	- Q, 22, 27, 358, 403.
- la primera aparición de Suryavati	- Q, 73-74, 99-100, 141-142, 360.
- el ritual de cenizas	- Q, 193, 217.
- Rimbaud	- Q, 123-124, 394.
- Traslado de los enfermos a Gabriel	- 195, 286, 287.
- la rebelión de Uka	- 235-240, 393.

Un segundo procedimiento, bastante más sugerente, es la repetición de motivos; vamos a poner de relieve, en primer lugar, el tema de la muerte y los motivos a él asociados: “feu”, “cendres”, “bûchers”, están omnipresentes en el relato -su repertorio sería interminable-. Se trata de la muerte simbólica de Léon, el descenso a los infiernos que le permite acceder a otro universo.

La iniciación que lleva a cabo Léon supone etapas sucesivas: el descubrimiento de un espacio contemplado y percibido como diferente (Otro): Palissades, en el que se ubica un pueblo primitivo, completamente opuesto al universo de “la Quarantaine”: los europeos. Para ello Léon efectuará un itinerario repetitivo (Q, 65, 67-68, 72, 87, 121) y reiterativo; ha de atravesar la frontera invisible establecida entre los dos mundos y accederá, por medio de una serie de rituales, en los que está presente la muerte simbólica, a través de la presencia recurrente de los motivos asociados. Verdadero viaje del héroe, viaje simbólico y metafórico, figurado también por la repetición de las analogías con el barco o la balsa (“comme à la proue d’un bateau”, Q, 155, “Il me semble que je suis emporté dans un voyage avec Surya, à bord d’un radeau de pierre”, Q, 156, “Je voulais être comme sur l’étrave d’un navire”, Q, 246, “nous dérivons lentement sur notre radeau de lave”, Q, 404):

C’est ici, c’est le bûcher où on brûle les morts [...] C’est un endroit hors du monde [...] je regarde la mer, et les cendres soulevées par les passages du vent m’enivrent comme la fumée des rêves (Q, 162)

Je suis attiré par les flammes. J'avance au milieu des bûchers. Je croise les servants, des parias vêtus seulement d'un pagne noir, la tête enveloppée de haillons. Personne ne semble me voir. Sur la plage les bûchers font un mur de chaleur, le vent fait tourbillonner des gerbes d'étincelles et rabat sur moi la fumée âcre. Je cherche Suryavati [...] Mais il n'y a que les parias, des hommes maigres au regard fiévreux, les Doms, les serviteurs des bûchers. Ils s'affairent, ils poussent les braises vers le centre des foyers, ou ils fouillent dans les décombres avec de longues branches clacinées [...] Je suis pareil à eux, avec mes habits déchirés et les pieds nus, mes cheveux gris de cendre, ma figure et mes bras noircis par la suie. Je suis pareil à un Dom, je suis un serviteur des bûchers. Comment est-ce que je pourrais retourner là-bas, à la Quarantaine, après ce que j'ai vu? Est-ce que Suzanne pourra voir en moi autre chose qu'un de ces vautours qui portent en eux la marque de la mort? (Q, 194-195).

La primera de las citas reflejada supra presenta una invitación a la ensoñación: Léon contempla la hoguera de incineración; la visión del mar va íntimamente unida a las cenizas “comme la fumée des rêves”, y, en este sentido, G. Bachelard afirma:

le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà. Alors la rêverie est vraiment prenante et dramatique, elle amplifie le destin humain; elle relie le petit au grand, le foyer au volcan, la vie d'une bûche et la vie d'un monde. L'être fasciné entend l'*appel du bûcher*. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement (1949:39).

En esta reflexión de G. Bachelard encontramos sintetizados todos los valores asociados al fuego que crean el universo mítico de Léon; en efecto, el héroe aspira a una huida del tiempo, busca una dimensión nueva a su vida, siente este “*appel du bûcher*”, esta llamada al cambio, a la renovación interior y exterior. El personaje se sentirá completamente transformado tras los sucesivos contactos con las cenizas de las hogueras de incineración: “J'ai un sentiment étrange, quelque chose qui s'est rompu au fond de moi, qui s'est libéré. Je sens [...] une force nouvelle” (Q, 164). La siguiente síntesis de la significación de las cenizas en los rituales puede contribuir también a arrojar luces a nuestro análisis:

Dans les rites liés à la mort et à l'idée de seconde naissance [...] on recouvre les participants de cendres afin de leur donner l'apparence d'esprits. Les cendres marquent ici un rite de passage. Elles sont aussi dans l'espace méditerranéen le symbole de la mort, de la purification et de tout ce qui a trait au caractère transitoire de la vie terrestre [...] les cendres pouvaient être utilisées dans les tâches de nettoyage [...] Les cendres ne sont pas seulement symbole d'humilité, de deuil et de regret (cf. la «croix de cendres» dessinée sur le front des fidèles catholiques le Mercredi des Cendres) [...] Cette idée de la purification par les cendres a été assez forte pour traverser les siècles [...] En Inde, et dans son aspect ascétique, Shiva se recouvrait de cendres lorsqu'il entrait en méditation [...] (*Encyclopédie des symboles*, 1996:108-109).

Esta idea de muerte y purificación se encuentra ligada al aspecto ascético y religioso de la obra; por un lado hemos de evocar, siguiendo a M. L. Cândia Martins, la simbología religiosa contenida en la novela: “C’est l’espace confiné au temps du carême menant à la résurrection [...] menant à Pâques, voire au passage vers l’Éden voisin, l’île d’en face” (2000:165) -simbología que podemos asociar perfectamente a Jacques y a Suzanne-, y, al mismo tiempo se revela la religión hindú con sus rituales -asociados a Léon-; de esta forma, veremos repetirse el ritual de limpieza que Suryavati lleva a cabo en las hogueras:

Suryavati arrive [...] Elle tient un balai de palmes et elle commence à nettoyer la plate-forme du bûcher [...] penchée sur le sol, j’entends les coups de balai réguliers. Puis elle prend un seau qu’elle a posé sur le bord du bûcher, et avec une calebasse elle jette des gouttes d’eau sur les pierres noires (Q, 162).

La alusión a la religión hindú está connotada no sólo por los rituales; el mismo nombre del personaje femenino inserta la historia en esta dimensión; ya vimos cómo, según G. Dumézil el dios en la India védica es el “padre divino, el Sol, S rya” (1977:116), nombre divino que se complementa de la siguiente manera con el fuego:

dans l’Inde védique, le feu était considéré comme un symbole central. Il renvoyait aussi bien à Agni, le dieu du Feu lui-même, qu’à Indra, dieu de la Foudre (*vajra*) et des Éclairs, et à Surya, le Soleil. Il est le grand élément purificateur et c’est sur lui que s’appuient les rituels de sacrifices. Assimilé à la force de l’esprit et à la lumière, il en devient tout naturellement le signifiant majeur de l’illumination que cherche le mystique [...] (*Encyclopédie des symboles*, 1996:256).

Por otra parte, el “*complexe de Prométhée*” que propugna G. Bachelard (1949:29) proyecta la historia hacia una dimensión mítica; este complejo está representado por los Doms, servidores de las hogueras, que hablan una lengua secreta, la lengua de los ladrones -ya lo hemos visto-; por analogía, la acción de robar de los Doms podemos asimilarla al robo del fuego por parte de Prometeo: “ils examinent les cendres, dans l’espoir de trouver quelque chose de valeur, une monnaie, un bijou oublié. Ils sont pareils à des vautours” (Q, 194), dimensión mítica que se ve avalada por la alusión a Prometeo en la cita en intertexto del poema de Longfellow: “*As to Prometheus [...]*” (Q, 316).

Pero el fuego tiene otras connotaciones; siempre asociado a la mitología hindú, Léon describe de manera recurrente los fuegos y lámparas encendidas ante cada cabaña del pueblo culi; también Surya enciende una lámpara en la “caverne magique” antes de penetrar; es la referencia al hogar, a la casa, a la familia, simboliza el carácter sagrado del fuego del hogar; en efecto, una de las aspiraciones de Léon es la penetración en el

hogar de Surya y Ananta, identificada como la madre que él no conoció, y, en definitiva, la creación de un hogar con Surya, una nueva familia lejos de su origen:

j'entre chez moi, dans mon pays rêvé, dans le monde de Suryavati. Il y a d'abord les fumées, les braseros où cuisent les galettes de dol et les marmites de riz, l'odeur du basilic et de la coriandre, et aussi le parfum du santal sur les bûchers (Q, 227)

Ce soir, pour la première fois aussi, Surya m'a fait entrer dans leur maison [...] C'était juste une pièce étroite aux murs de lave et au toit de palmes, très propre et rangée. À droite de la porte, sur une caisse, il y avait un petit autel avec des images coloriées, bleues et rouges qui représentaient la Trimourti. Devant les images, une petite lampe de terre était allumée [...] Dehors, Ananta était accroupie devant le foyer, en train de faire cuire du riz et de retourner des crêpes de dol sur la plaque (Q, 221).

Otra de las dimensiones del fuego que se proyectan en la obra es la “fête du feu” (G. Bachelard, 1949:62) de la noche mágica; se ha producido la muerte simbólica y se anuncia una resurrección que preludia un nuevo ciclo, la noche está llena de hogueras ante las cuales se producen rituales de canto y danza. Las siguientes interpretaciones de G. Bachelard arrojan bastantes luces en nuestro análisis:

Un signe de fête est attaché à jamais à la production du feu [...]. Dans les fêtes du feu, si célèbres au Moyen Age, si universellement répandues chez les peuplades primitives, on revient parfois à la coutume initiale, ce qui semble prouver que la *naissance* du feu est le principe de son adoration (1949:62).

C'est peut-être dans ce tendre travail que l'homme a appris à chanter. En tout cas, c'est un travail évidemment rythmique, un travail qui *répond* au rythme du travailleur, qui lui apporte de belles et multiples résonances: le bras qui frotte, les bois qui battent, la voix qui chante, tout s'unit dans la même harmonie [...] Les rythmes se soutiennent les uns les autres. Ils s'induisent mutuellement et durent [...] Rythmanalyse [...] qui nous conseille de ne donner la *réalité temporelle* qu'à ce qui vibre, on comprendrait immédiatement la valeur de dynamisme vital, de psychisme cohéré qui intervient dans un travail aussi rythmé. C'est vraiment l'être entier en fête (1949:57-58).

Bajo este prisma podemos realizar una lectura conjunta de varios motivos que se repiten a lo largo de un capítulo en el que hemos puesto de relieve la composición polifónica: la canción de Surya, en la lengua secreta de los Doms, y que, igual que la ceniza y el fuego, está presente en los rituales y en el proceso de transformación de Léon (cfr. canción reproducida: Q, 163, 348, 362, 406, o insinuada mediante la recurrencia del motivo de su voz o su lengua “chantante”, Q, 143, 242, 270); la vibración que siente Léon, y que interpreta como la presencia de aquellos que murieron incinerados sobre la isla Plate, en donde vuelve a aparecer el fuego (cfr. Q, 254, 269, 271, 327, 347, 376, 378, , 401, 404); repeticiones que crean un ritmo en la novela, al que contribuye la repetición de “nuit” en las últimas páginas (“La nuit est venue

lentement”, Q, 398, “La nuit est ivre”, Q, 400, “C’est une nuit très longue et belle, une nuit sans fin”, Q, 402, “La nuit est longue et brillante, pleine de musique et de fumées”, Q, 403, “C’est une nuit ancienne, une nuit qui ressemble au commencement”, Q, 403, “C’est une nuit infinie”, Q, 403, “Cette nuit, c’est nous qui avons inventé des constellations sur la plage [...] nous dérivons lentement sur notre radeau de lave, dans la nuit, au hasard” [vuelve la imagen del barco a la deriva], Q, 404, “La nuit est longue, elle s’ajoute à toutes les nuits”, Q, 405, “cette nuit illuminée le long de la baie des Palissades, comme un miroir de l’infini”, 406, “Je n’ai jamais vécu d’autre nuit que cette nuit”, 407), motivo que vuelve una y otra vez en forma de estribillo; noche de fiesta en la que se rompe la separación de las castas y en la que los personajes se reúnen entorno a las hogueras, formando una única familia:

La nuit est ivre, sous ce ciel, avec les feux allumés sur la plage [...] Les feux brillent de tous côtés, dessinent la longue courbe de la baie des Palissades [...] Il y a une sorte d’impatience, une sorte de désir, autour de nous, comme si nous avions commencé une grande fête. On entend le bruit des voix, les murmures, les rires, qui se mêlent au bruit des vagues, à la rumeur du vent, au craquement des branches mordues par le feu. Des groupes se sont formés, des familles, des amis [...] De temps à autre, une chanson s’élève plus haut que les paroles, une voix claire qui monte et descend comme une musique de flûte [...] Même, à la lueur des flammes, je vois une silhouette qui danse sur la plage, le corps flexible d’un jeune garçon, et j’entends le bruit des mains qui battent en cadence, de plus en plus vite. C’est une ivresse qui grandit, qui passe sur la baie comme un souffle, qui s’enfle, retombe, renaît [...] Quand je me couche l’oreille contre le sol, j’entends toujours la vibration. Je la connais bien, c’est celle que j’ai perçue chaque nuit, sur Gabriel. Quelque chose de vivant, d’éternel, tout près de la surface du monde, juste au bord de la lèvre du volcan [...] c’est le désir qui vibre dans le corps des gens, cette nuit, qui les tient en éveil. Comme la nuit où les bûchers brûlaient tous ensemble, pour plaire au Seigneur Yama [...] Surya [...] danse pour moi, pour la nuit, lentement d’abord, puis de plus en plus vite, en tournant sur elle-même, les bras étendus [...] Le feu danse derrière elle, la fumée l’enveloppe [...] (Q, 400-401).

La repetición del motivo y la simbología mágica, la duración prolongada hacia el infinito contrasta fuertemente con la brusquedad con la que se inaugura el alba, en la siguiente sección: “L’aube s’est rompue de l’autre côté de l’île. C’est d’abord une tache qui salit la nuit” (Q, 414). Es Surya la que sabe interpretar los signos del Alba: «C’est comme la fin du monde.», «Quand le monde finira, il aura cette couleur, parce que l’air quittera la terre et s’en ira très loin, vers le soleil.» (Q, 414), y esta interpretación no es gratuita: G. Dumézil nos ofrece una interpretación que puede arrojar luces sobre la solidaridad que podemos observar entre el tiempo (representado por la Noche y el Alba, motivos que se han ido repitiendo a lo largo de la narración, y que estudiamos en la iteración) y la madre: la maternidad desconocida para Surya y Léon:

tema mítico [...] según el cual el Sol tiene dos madres sucesivas que además, en los himnos, son hermanas: la Noche y la Aurora. Algunas veces [...] parece que

deba entenderse, monstruosamente, que el Sol tiene dos madres fisiológicas y que sufre un doble alumbramiento; otros pasajes, más razonables, nos muestran a la Aurora recogiendo al niño de su hermana la Noche, lamiéndolo y conduciéndolo a la madurez del día [...] este extraño mito, además de encontrarse en la India, se encuentra también en Roma, no explicado como mito, sino como huella en un ritual que ha subsistido junto a tantas otras cosas después que los romanos perdieran su mitología tradicional [...] los descendientes de los indoeuropeos que se establecieron al borde del Tíber habían tenido antaño una mitología de la noche, del sol y de la aurora, haciendo del Sol el fruto de la Noche a cargo de la Aurora su tía [...] Este fosilizado ritual romano devuelve hoy sus servicios al mito hindú: el mito revela el sentido del ritual [...] y el ritual garantiza la autenticidad, la antigüedad y la importancia del mito, que ciertos hinduistas de nuestro tiempo pretenden reducir a la diluida condición de metáfora (1977:118-119).

De esta manera, la repetición de los motivos aquí estudiados concede al relato múltiples dimensiones y variadas lecturas, y, en última instancia, explica la configuración del universo temporal -el tiempo mítico y místico- de la historia personal de León y su metamorfosis, ya que:

Le feu et la chaleur fournissent des moyens d'explication dans les domaines les plus variés parce qu'ils sont pour nous l'occasion de souvenirs impérissables, d'expériences personnelles simples et décisives. Le feu est ainsi un phénomène qui peut tout expliquer. Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu. Le feu est l'ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel. Il vit dans notre coeur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. Il redescend dans la matière et se cache, latent, contenu comme la haine et la vengeance. Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires: le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer (G. Bachelard, 1949:23).

“La Yamuna ”

Nos situamos en el campo temporal C -formado por anacronías externas y situado en 1857- para asistir a un relato dominado por la combinación de singulación e iteración, en la que podemos observar dos tiempos: el primero comprende la travesía por la Yamuna, en el que observamos una iteración indeterminada, indefinida (corresponde a la ficción del narrador heterodiegético); el segundo tiempo es el viaje desde Calcuta a la isla Mauricio, en el que encontramos el “journal de bord” realizado por Giribala, forma que tiene como repercusión una iteración delimitada a las cuatro semanas que dura dicho viaje. En ambos tiempos observamos la presencia de una iteración interna y sintetizante.

Comencemos por examinar la frecuencia en el primer tiempo señalado. Los episodios singulares que se relatan se pueden enumerar como sigue: la espera para

embarcar en el puerto de Calcuta (episodio que se repite dos veces (Q, 157 y 280), que presenta a las protagonistas en el momento de dejar la India para comenzar una nueva etapa en sus vidas; el retroceso en el tiempo que completa el comienzo *in medias res* nos presenta a Giribala huyendo de la guerra; en su huída, encuentra a Ananta (Q, 168), llega a la Yamuna y procede al ritual de bautismo (Q, 169-170); encuentra a los Doms (Q, 171-172), y, por último, se produce el encuentro de Giribala con Shitala (Q, 187).

A partir de este momento, la iteración indefinida, indeterminada (“Pendant des semaines”, “À midi”, “Quelquefois”, Q, 186) domina el relato, y viene a apoyar la monotonía de la travesía a bordo de las balsas (“le temps était si long, si monotone, que Giribala ne se souvenait plus très bien comment cela avait commencé”, Q, 186); la experiencia primordial de la danza se presenta con una prolepsis iterativa (“Ananta a vu la première fois les femmes danser”, Q, 197), episodio que marca la ruptura con la serie iterativa anterior e inaugura una nueva serie, localizada en la escala en Bénarès “durant toute la saison des pluies” (Q, 200); la presencia del relato iterativo se muestra por expresiones como: “La nuit, les femmes s’occupaient des bûchers”, “Depuis des mois, Giribala vivait au contact des morts”, Q, 202), “Ananta accompagnait parfois Giribala” (Q, 203); un nuevo episodio singular interrumpe la serie: quieren comprar a Ananta, y los Doms vuelven a embarcar para continuar la travesía; la serie iterativa que se inaugura se caracteriza por expresiones como “Le jour, le soleil brûlait si fort”, “La nuit, les chacals rôdaient” (Q, 232). Otro episodio singular: la muerte del hijo de Lil y la locura de ésta, que descarga toda su violencia sobre Giribala, obliga a ésta a dejar a los Doms y dirigirse a pie, con Ananta, “avec tous les gens qui marchaient pour s’engager dans les pays lointains” (Q, 234).

Excepto la primera sección que presenta a las protagonistas en el momento de embarcar, el resto, construido en analepsis, presenta una alternancia entre pretérito perfecto e imperfecto, tiempo verbal que vuelve a presentar el carácter iterativo que ya hemos puesto de relieve en este tercer capítulo. Obsérvese, en el siguiente ejemplo, cómo el primero caracteriza el episodio singular, mientras que el imperfecto se localiza en un pasaje iterativo:

Giribala est arrivée à la rivière Yamuna quand les soldats du 93^e régiment des Highlanders ont commencé à bombarder la ville de Lucknow (Q, 168)
Giribala n’allait au fleuve que vers le soir, comme les animaux sauvages. Durant le jour, elle prenait les sentiers difficiles (Q, 169).

La iteración no sólo tiene la función de sintetizar la huída y travesía por la Yamuna -y la singulación viene a interrumpir las distintas series iterativas que marcan

las etapas en el itinerario de las protagonistas-, sino que invade toda la narración, en este primer tiempo; volvemos a constatar -como lo hemos hecho en *La quarantaine*- la presencia de expresiones recurrentes que, si bien intervienen para establecer la ruptura entre la iteración y la singulación, su repetición concede un carácter eminentemente iterativo (“Un jour”, Q, 187, 233, “un certain jour”, Q, 240, junto a la presencia de “le jour”, “la nuit”), repetición cíclica del tiempo cósmico.

Así, vamos observando una perfecta sincronía y armonía en lo que a la frecuencia se refiere, entre la narración heterodiegética insertada y la homodiegética a la que se subordina. De esta forma, hemos de considerar los episodios singulares que se relatan aquí como la repetición de los relatados por Léon: el ritual de bautismo de Ananta es recordado por Léon en la voz de Surya (Q, 362), pasaje en el que se evoca la canción que, en el relato de Ananta y Giribala aparece una sola vez (Q, 172-173), o el sueño de Ananta en el que oye “une musique d’anges” (Q, 324) que Surya relata a Léon (Q, 223):

Parfois dans son rêve, elle [Ananta] entendait de la musique, mais elle ne savait pas ce que c’était. Une musique très douce qu’elle n’avait jamais entendue nulle part. Elle n’était plus dans le navire, mais dans un grand jardin [...]

Une nuit [...] elle avait voulu raconter à sa mère ce qu’elle entendait dans son rêve. Giribala l’avait écoutée parler, puis elle l’avait serrée dans ses bras. «Ce que tu entends, c’est la musique des anges.» [...]elle entend la musique encore plus fort, encore plu près, comme si chaque vague que la proue franchissait, sur la route de Mirich Desh, les rapprochait du jardin de son rêve et des anges (Q, 324).

La repetición de la misma escena: la espera en el puerto de Calcuta introduce el segundo tiempo señalado en la historia: el viaje en barco a “l’île promise” (Q, 300) presenta de nuevo series iterativas (“jour après jour, nuit après nuit”, Q, 318), que vuelve a significar la monotonía, el hábito, connotaciones negativas que expresan los sentimientos de las heroínas, reclusas en el interior del barco: “Les journées étaient si longues, dans le ventre du navire” (Q, 323); las figuras de Autoridad, representadas ahora por los “arkotties” vienen así a indicar ese tiempo monumental, ejerciendo la represión sobre los viajeros, obligándoles a esa reclusión a la que sólo pueden escapar en ciertos instantes: “Giribala voulait faire durer l’image de la mer infinie” (Q, 323); este tiempo está dominado por la repetición regular de los “coups de sifflet” que ordenan la jornada según los diferentes momentos, expresión de un ritual al que los viajeros han de someterse:

Le matin, dès cinq heures et demie, l’arkottie donnait un long coup de sifflet. C’était le signal du lever. Chacun roulait sa natte, se dépêchait de

ranger le drap et le linge de nuit dans les bagages [...] À six heures, le cuisinier commençait la distribution du riz. Les femmes seules d'abord, puis les couples [...] Les deux arkotties surveillaient la distribution [...] Tout se faisait en ordre, dans le plus grand silence [...] Ensuite venait l'heure de la prière. Au centre du navire, dans la partie réservée aux hommes, les musulmans se prosternaient du côté du soleil levant, et la voix de l'arkottie psalmodiait (Q, 319).

Las horas de reloj tienen así la función de figurar ese tiempo monumental, la *Histoire*, representada por el “arkottie”, a cuyas órdenes se somete todo el equipaje, a la vez que configura la experiencia del tiempo que van teniendo los personajes, que esperan con ansia el momento de subir al puente a realizar las tareas, “Malgré le travail, tous les immigrants attendaient avec impatience l'instant de sortir de l'étouffement de l'entrepont” (Q, 321).

Pero la iteración presenta ahora una nueva forma: el “journal de bord” de Giribala, que anota cada día que pasa en su cuaderno; este recuento de días (repetición) permite el paso a la singulación en algunos casos: “Au septième jour du voyage [...] Shitala, la déesse froide, est entrée dans le navire” (Q, 338), cobrándose la vida de uno de los pasajeros. A partir de ahí una nueva serie iterativa comienza, teniendo como tela de fondo la muerte, la “menace”: “À présent, il y avait quelque chose de trouble dans le ventre de l'*Ishkander Shaw*, une menace, une peur [...] C'était dans le passage des heures, le changement de couleur du ciel” (Q, 340). El episodio singular de la llegada a la isla Plate vuelve a estar introducido por el “journal”: “Giribala avait déjà rempli vingt-huit pages du cahier d'écolier, écrivant pour la quatrième fois *Lundi*, lorsqu'il se produisit quelque chose de nouveau” (Q, 343) -obsérvese el uso del “passé simple” para introducir la singulación-.

A lo largo del viaje en barco, constatamos la repetición recurrente del motivo “ventre du navire” (Q, 300, 323 y 340): “L'île était à l'autre bout de ces nuits, après un long temps dans le ventre de l'*Ishkander Shaw*, comme s'ils avaient été avalés par un monstre marin” (Q, 300-301); mediante la alusión bíblica a Jonás, esta “noche” figura la oscuridad en la reclusión del vientre del “monstre”; así, el viaje de las protagonistas adquiere una dimensión iniciática: es la prueba para acceder a un segundo nacimiento, una nueva etapa en sus vidas, en la tierra prometida.

En el microcosmos de la isla se inicia una nueva serie iterativa: “Les jours qui ont suivi le débarquement” (Q, 369) que presenta una doble ruptura provocada, en primer lugar, por la intervención de la singulación, y, en segundo lugar, por la irrupción de la *Historia* -al igual que en la narración homodiegética de Léon- representada por el

relato dramático de la historia de los viajeros del *Hydaree*, un año antes: “Un soir, quelqu’un a parlé de l’*Hydaree*” (Q, 370). La huída de Ananta ante la llegada del barco repite la alusión a la gruta (Q, 373), el mismo decorado (silepsis espacial) que unirá a Surya y León (Q, 217, 270-279).

La llegada a Mauricio y el recorrido hacia la propiedad llamada *Alma*, presenta el relato de un episodio singular que, sin embargo, se presenta distinto desde el punto de vista temporal: el narrador recurre de nuevo al presente que acerca considerablemente la experiencia de los personajes, experiencia que vuelve a figurar la Historia y sus figuras de Autoridad: la descripción precisa de las horas está nuevamente asociada a la vigilancia del “sirdar” -que sustituye al “arkottie” en la vigilancia del trabajo de los inmigrantes en los campos de caña-: “vers dix heures, le départ a commencé” (Q, 409), “Il doit être une heure de l’après-midi quand le convoi arrive devant Alma” (Q, 411), “Les travailleurs marchent en ordre, sous la conduite du sirdar” (Q, 412).

El estudio de la frecuencia en esta historia insertada nos lleva a constatar la presencia casi absoluta de la iteración interna y sintetizante; una corta historia que se enmarca en la Historia, primero por los datos cronológicos y espaciales históricos en los que se delimita (“Depuis la chute de Nana Sahib, depuis que les soldats anglais de lord Canning avaient établi ici leur camp retranché pour se lancer à la reconquête de Delhi [...]”, Q, 197), y, segundo, por las figuras de Autoridad que hemos desvelado. Así, frente a este tiempo de la Historia, se dibuja el tiempo de la historia individual de Giribala y Ananta, y, de esta forma, la narración consigue una coherencia semántica y temporal y una continuidad entre el relato que sirve de marco (la narración homodiegética de León) y el relato insertado a él subordinado (la narración heterodiegética del otro León).

Pero, además, esta coherencia y continuidad semántico-temporal se pone de manifiesto, fundamentalmente, por el recurso a la repetición (del viaje, de la escala en Plate), repetición de motivos: la muerte acompaña a las heroínas (la guerra en la India de la que huyen, la muerte entre los pasajeros del barco); el universo de la muerte vuelve a estar omnipresente, así como los motivos, leyendas y mitos a ella asociados (“C’était le souffle de Shitala, celle qui annonce l’arrivée du Seigneur Yama, le maître de la mort”, Q, 341); volvemos a encontrar a los Doms ocupándose de las hogueras de cremación durante su escala en Bénarès, lugar en el que Giribala y Ananta son iniciadas en esta función que dejarán como herencia a Suryavati. El fuego está asociado, por un lado, a la muerte, y, por otro, a la alegría de la fiesta, en la noche en la que Ananta

aprende la danza: “Cette nuit-là a été très longue, devant le feu qui brûlait sur la plage, à écouter le rythme des petits tambours d’eau, avec tous ces gens qui bougeaient au milieu des roseaux” (Q, 199).

El narrador homodiegético que sostiene toda la narración reactualiza así un tiempo mítico, con la figura de Ananta, una especie de Diosa-madre: “«Ananta», l’Éternel, le serpent sur lequel Dieu se repose jusqu’à la fin du monde” (Q, 170), “Elle est comme la mère des parias” (Q, 165), “c’est elle qui règne sur l’île” (Q, 166); atributos que sugieren la imagen de la mujer de origen, bautizada en el río sagrado que la une al “Seigneur Kshna” (Q, 155), se pone de relieve un tiempo que permite un retorno a los comienzos, a los orígenes, a la imagen del “radeau” en el que atraviesan el río para embarcarse a la aventura en busca de la tierra prometida.

74 . Singulación frente a iteración absoluta; la repetición, prolongación de “*La quarantaine*”

“Anna”

En este final de la novela en el que el narrador nos vuelve a situar en el campo temporal A que continúa el “journal” de su búsqueda, el final del viaje y la vuelta al punto de partida, reflejando la estructura circular de la novela, volvemos a encontrar, en lo que a las técnicas temporales se refiere, la confrontación de la historia personal (la suya, la de Anna, la última descendiente del clan de los Archambau) a la Historia monumental (la del Patriarca, la de los inmigrantes), que desvela, lo veremos, la función ideológica que se ha venido desentrañando a lo largo del entramado narrativo, por medio de la repetición.

Asistimos al relato singular de los episodios que señalan el itinerario de la búsqueda del narrador y su recorrido (la visión de la pareja, Q, 419-421, las excursiones a Médine y Anna -la casa- Q, 425-426, la excursión a Plate y Gabriel Q, 435-441, el viaje de vuelta Q, 453-460, la muerte de Anna, Q, 461-462, y el recorrido por Marsella, buscando las huellas de Rimbaud, Q, 463-465) frente al relato iterativo (iteración absoluta) de los sucesivos encuentros con Anna que se mezclan con sus recuerdos (“Chaque après-midi, vers une heure, je suis dans le jardin du couvent [...] en attendant qu’Anna me rejoigne”, Q, 429), iteración que se une a las descripciones sucesivas de las fotografías de los antepasados o del cuadro pintado por Jacques.

La iteración absoluta abarca también al relato que se centra en Anna (“En dehors de ces sorties jusqu’au marché [...] Anna ne quitte pas le pavillon”, Q, 434), cuya vida

se desarrolla como un ritual (“À quatre heures, Christina apporte le thé” (Q, 443), como también es iterativo (iteración interna y sintetizante) la historia de Sita, la hija de Léon y Surya, insertada y resumida por el narrador (“Chaque jour, après la classe et l’instruction religieuse [...] Anna court à travers les champs de cannes, jusqu’à son rendez-vous”, (Q, 450), “Il y a des moments de long silence”, “Elles marchent” (Q, 450), “À la saison des pluies, en janvier, cette année-là, elles continuent à se voir” (Q, 451), iteración que se interrumpe por la presencia de dos episodios singulares: “Un dimanche après-midi, Sita n’est pas venue” (Q, 452), y el último encuentro que marca la ruptura definitiva («Nous ne pourrons plus nous voir. Je me suis mariée. Je suis venue te dire adieu.»), (Q, 453). La iteración resume y condensa una historia que ha durado años.

La iteración, descrita como un ritual, ha permitido a Léon acceder a la memoria, terminar la narración en su doble vertiente: la Historia y la historia personal de sus protagonistas. Pero el procedimiento de frecuencia por excelencia sigue siendo la repetición de episodios, motivos y temas; es lo que vamos a considerar a partir de ahora.

Suzanne recitando *Le Bateau ivre* (“cette vieille dame [...] qui me racontait des histoires et récitait pour moi *Le Bateau ivre* ou les poèmes de Longfellow”, Q, 438), y la repetición del primer encuentro con Rimbaud:

Je m’en souviens, j’avais dix ou onze ans, ma grand-mère m’avait parlé de ce qui s’était passé, ce soir-là, dans le bistrot de Saint-Sulpice, elle m’avait lu des passages du *Bateau ivre*, je lui ai demandé: «Mais ton Rimbaud, est-ce que c’est comme un oncle pour moi?» (Q, 463).

en donde observamos la repetición de “ton Rimbaud” que en el capítulo anterior Suzanne dirigía a Léon. Suzanne ha reaccionado también: los versos de Rimbaud, asociados a Léon, al que desaparece, serán citados por Suzanne como una manera particular de continuar la marginalidad elegida por aquél, y como homenaje a los dos legendarios personajes. El narrador evocará también al poeta en otros lugares del capítulo: “je ne sais pourquoi, j’ai pensé à Rimbaud sur son lit de mort” (Q, 433) - asociado a Anna, esta vez- y, sobre todo, aludiendo a su carácter legendario: “Je n’ai pas trouvé celui que je cherchais. Peut-être que, comme Rimbaud [...] sa vie est devenue sa *légende*” (Q, 456), “Le bruit d’une *légende*” (Q, 457): hemos señalado en cursiva la repetición del motivo del que se sirve el narrador para crear su mito personal.

Otros motivos que se repiten son la visión del niño, repetición del personaje Choto, imagen de la divinidad legendaria: “Il tient une petite flûte de bambou [...] Il me semble voir le jeune Kshna sur les rives de la Yamuna” (Q, 431), y el don que recibe Léon en la isla Plate, el que Choto entregó al otro Léon:

Lili m’a donné un objet, un vieux bout de fer rouillé qu’elle a ramassé là-bas, dans la maison en ruine [...] comme si cela m’appartenait, quelque chose de précieux que j’avais oublié il y a très longtemps, et que j’avais enfin retrouvé (Q, 441).

La historia de Sita no es sino la repetición del encuentro con el Otro y la elección de la marginalidad por parte de Anna, que rechaza su origen y se identifica con Sita. Es su manera de reaccionar contra la ruina y el expolio; tras dejar la casa, “elle a fait un *feu de joie* de tous les papiers et les photos. Il paraît qu’elle *dansait devant le feu* qui détruisait la mémoire des Archambau” - señalamos en cursiva los motivos recurrentes-; ritual de incineración con el que rechaza su origen, eligiendo su propio exilio en el interior de la isla: “Partout ici, l’on marche sur les cendres des travailleurs indiens. C’est pour cela qu’Anna est restée. Elle n’a jamais voulu partir, quitter les morts” (Q, 428), “j’entends la voix du muezzin qui appelle les fidèles à la prière. «Je ne pourrais jamais vivre dans un endroit où je n’entendrais pas cette voix», murmure Anna” (Q, 449).

De la misma manera, la repetición de la historia de los inmigrantes (función ideológica) se prolonga a lo largo de tres páginas, rindiendo así un homenaje el narrador a todos los que han perdido la vida en el viaje a la tierra prometida, abandonados o sometidos a la opresión y la esclavitud por el sistema de gobierno impuesto por los europeos. El narrador observa: “Il ne reste rien du passé, et c’est sans doute mieux ainsi” (Q, 454), sin embargo, “ceux qu’il ne faut jamais oublier” (expresión que se repite 5 veces en las páginas 454 y 455), remontando a los primeros inmigrantes, a los colonos y a la esclavitud a los que los sometieron, recordando a los viajeros del *Hydaree* (Q, 455) “et ainsi permettant, par le dialogue des cultures, des regards et des “voix”, de s’affirmer un sens idéologique” (M. L. Cândia Martins, 2000:165-166), ideología a la que podemos añadir las reflexiones de P. Ricoeur que justifican la presencia de esta repetición puesta aquí de relieve:

Le rôle de la fiction, dans cette mémoire de l’horrible, est un corollaire du pouvoir de l’horreur, comme de l’admiration, de s’adresser à des événements dont l’unicité expresse importe. Je veux dire que l’horreur comme l’admiration exerce dans notre conscience historique une fonction spécifique d’individuation [...] Si je persiste à l’associer à l’admiration, c’est parce qu’elle inverse le sentiment par

lequel nous allons au-devant de tout ce qui nous paraît porteur de création (1985:273).

Léon, buscando las huellas de los desaparecidos, vuelve a sentir “un frisson, une vibration lente et basse” (Q, 439), una presencia que proviene de la tierra: repetición de la misma sensación del otro Léon, uniéndose así su “mémoire” (motivo que aparece repetido, cfr. Q, 421, 428, 440, 454, 455, 465) a aquellos destinos, a *los que no hay que olvidar*: “Ma mémoire n’est pas ici ou là, dans ces ruines. Elle est partout” (Q, 440): identificación de los dos narradores, culminación de este proceso de “individuation”, de la búsqueda interior, que sólo ha sido posible tras el viaje y el recorrido por las ruinas de la “Quarantaine”, sobre las hogueras de incineración y las tumbas; repitiendo, pues, el mismo itinerario del mítico Léon, “Pour retrouver leur trace, pour mettre mes pas sur leur route, sentir leur passé, voir ce que leurs yeux ont vu, entrer dans leurs rêves” (Q, 423).

La singulación, unida a la estructura formal, ha servido para marcar las etapas en los procesos de los personajes protagonistas de las múltiples historias insertadas en el entresijo narrativo; sin embargo, la iteración se presenta como expresión de un ritual: del rito al mito, el narrador consigue crear este espacio mítico y su mito personal por el recurso a una prolija red de leyendas y mitologías, por la presencia de poetas, seres legendarios y figuras religiosas y por el propio tema de la novela: el viaje al origen, experiencia iniciática que está en la base de las múltiples historias contadas aquí; sin embargo, el origen presenta dos lecturas divergentes: una, anclada en la Historia, la otra, creada a base de instantes de proporciones gigantescas y enormes en la historia individual. J. Onimus denomina esta divergencia “Un monde à deux faces”:

chez Le Clézio ce retour vers un paradis perdu est devenu un leitmotiv que nous appellerons poésie car c’est, pensons-nous, le mot qui lui convient le mieux, mais nous pourrions aussi l’appeler paix [...] L’autre face, que nous appellerons par contraste prose, mais le mot guerre lui convient aussi bien, est actuellement dominante; c’est l’aspect négatif, cruel de la réalité, un aspect dont les hommes sont en grande partie responsables (1994:55).

En esta composición polifónica destaca la repetición sobre las demás categorías de frecuencia, que concede un ritmo musical al texto: repetición del viaje, de historias, de los episodios, motivos e instantes; el propio motivo musical está presente en diversos lugares del texto; multiplicación de voces que narran sus vivencias junto a la del

narrador, por la intervención del elemento intertextual que insiste en la imagen del barco a la deriva, multiplicidad de presencias con sus rituales y leyendas. Podemos concluir apropiándonos de las palabras de J. X. Ridon:

La [...] dérive est donc de l'instant. C'est cet instant que l'écriture essaye de reconstituer au moment où l'écrivain l'inscrit sur le papier [...] l'instant essaye de redéfinir une forme de présence des mots eux-mêmes. [La] [...] recherche d'une instantanéité des mots cherche donc un espace qui puisse échapper au mouvement linéaire du temps. La chronologie s'écroule et avec elle les idées du passé et du futur de l'écriture [...] l'écriture s'ouvre un espace de dérive dans lequel elle cherche encore à s'articuler mais en dehors des cadres définis par la tradition romanesque (1995:75-76).

UNICA NA DÍA DEL NUNO DEL TIEMPO: EL MITO DEL RETORNO AL ORIGEN

La primera fase de nuestro trabajo ha consistido en el análisis temporal, narratológico, de nuestro corpus, y ello porque las novelas y su propia estructura formal nos lo han sugerido así; hemos intentado, a lo largo del estudio, demostrar cómo el viaje e itinerario de los personajes, reflejados en su “journal de bord” permite el establecimiento de unas etapas con un orden cronológico y lineal. Sin embargo, la presencia masiva de analepsis, fundamentalmente, demuestran un profundo desorden; los retrocesos desvelan una obsesiva huída de los narradores hacia un tiempo de origen, a la vez que las etapas del viaje revelan una dimensión más profunda, la iniciación del héroe, el recurso a imágenes primitivas (el sacrificio animal de las tortugas en *Le Chercheur d'or* y el de los perros en *La Quarantaine*, los ritos de paso bien localizados en espacios primordiales, el “ravin” de Alexis o la gruta - “caverne magique”- de Léon, por ejemplo), han ido configurando así la función eminentemente simbólica y mítica del espacio recorrido.

Hemos observado que el viaje es la idea central que unifica todas las historias de viajeros relatadas o citadas en intertexto; el viaje implica tiempo y espacio; ahora bien, al contrario que en los relatos de viajes, donde el espacio y su descripción minuciosa juega un papel de primer orden, en nuestro díptico, su función es, insistimos, simbólica y mítica. Hemos observado a lo largo del análisis temporal cómo los narradores van creando una ucronía y su correlato espacial, la utopía. J. Dutton ha consagrado un completo estudio a la creación de la utopía en la obra de Le Clézio, estudio del que extraemos los siguientes presupuestos:

Les mythes du paradis perdu, de la nostalgie des origines, et de l'enfance, sont perçus comme s'inscrivant dans ce mouvement régressif qui est souvent étudié chez Le Clézio et qui suggère un désir de retour à la source, à la nature, à l'origine. En tant qu'un des principaux mythes fondateurs de l'utopie, ce mythe qui valorise le bonheur des origines et le paradis perdu dans le passé est de première importance (J. Dutton, 2003: 24).

De esta forma, junto a la temática temporal, cuyo objeto es figurar el mito del origen, del eterno retorno, hemos de señalar la función del espacio, un espacio de origen que contribuye, junto con las técnicas temporales, a crear una coherencia

semántica. G. Althen define este espacio con la bella expresión de “métaphore géographique”:

Toute la narration de ces textes [de Le Clézio] se déploie entre les deux pôles de la *métaphore géographique* qui lui permet de se déployer et lui assure une signification symbolique. Cette métaphore est celle de l'*ailleurs*, l'*ailleurs* étant comme il se doit, au moins pour un temps, meilleur que l'ici. Cette métaphore géographique se révèle donc être celle d'une géographie valorisée: ce dont il s'agit en vérité dans ces textes, c'est d'assigner un lieu, et par là-même une figuration, au meilleur.

Au reste cet axe spatial est bientôt doublé par un axe temporel. Le meilleur, la réalité profonde des êtres et des choses, et plus encore, le pacte le plus juste qu'il soit possible de se doter entre les mots et les choses, ou entre le langage et le monde, étant à rechercher du côté de l'immémorial, de l'atemporel, du non historique ou de l'an-historique, tandis que l'histoire, à l'inverse, n'intervient dans ces textes que sous le signe de la guerre, du malheur, de l'exploitation sociale et du meurtre (1989:131-132).

Vemos aquí confirmarse nuestros presupuestos: el propósito de Le Clézio en este díptico es la creación de un no-tiempo completamente opuesto al tiempo de la Historia, un tiempo de origen de difícil definición.

En definitiva, las categorías temporales desentrañadas designan una temática del tiempo que intentaremos dilucidar en las páginas que siguen; la riqueza simbólica y mítica no podía desvelarse solamente en el estudio de técnicas narratológicas. Las dimensiones que adquieren el tiempo y el viaje de los protagonistas son bastante más complejas de lo que hasta aquí hemos tenido ocasión de constatar.

Pero ha sido necesaria esta primera aproximación, ya que, de la temporalidad puesta de relieve en el análisis narratológico se desprende una temática del tiempo sugerida a partir de ciertas características concretas, a saber:

1. El género elegido: el “journal de bord”, presente en ambas novelas, permite fechar los acontecimientos, que seguimos con un orden lineal y cronológico, y que entronca con la filiación de relatos de viajes citados en intertexto, en *abyrne*; género que, sin embargo, se ve subvertido por el profundo desorden temporal apreciado en las categorías narratológicas y que muestra una huída del tiempo cronológico, la anulación de éste para crear una ucronía, un tiempo eterno: el del eterno retorno.
2. La elección de un momento fechado, lo que nos permitirá estructurar la primera parte de este capítulo.

3. La estructura del mito de origen se verá claramente reproducida en nuestro díptico, y mostraremos cómo el tiempo y el viaje están estrechamente relacionados.

1. Repercusiones de los elementos del género de viajes: el “journal de bord”

La estructura formal de las novelas, puesta de manifiesto en el estudio de las categorías temporales: la forma de “journal de bord”, la precisión en las anotaciones temporales, va acompañada de las expresiones recurrentes del paso del día, de las estaciones, el movimiento circular de los astros, y, en definitiva, todo lo que para G. Genette representa la *iteración*, y que, en efecto, puntúan cada una de las novelas analizadas con su presencia recurrente. Es esta iteración la que ha permitido señalar los rituales y el paso del rito al mito; es lo que define P. Ricoeur partiendo de su noción de “temps calendaire”:

Le temps calendaire est le premier pont jeté par la *pratique* historique entre le temps vécu et le temps cosmique. Il constitue une création qui ne relève exclusivement d’aucune des deux perspectives sur le temps: s’il participe de l’une et de l’autre, son *institution constitue l’invention d’un tiers-temps*.

Ce tiers-temps [...] c’est le temps mythique que nous retrouvons à l’*origine* des contraintes qui président à la constitution de tout calendrier. Il nous faut donc remonter au-delà de la fragmentation entre temps mortel, temps historique, temps cosmique [...] pour évoquer avec le mythe un «grand temps» qui *enveloppe*, selon le mot préservé par Aristote [...] toute réalité [...] C’est [...] par la médiation du rite que le temps mythique se révèle être la racine commune du temps du monde et du temps des hommes [...] le mythe *élargit* le temps ordinaire (comme aussi l’espace), tandis que le rite *rapproche* le temps mythique de la sphère profane de la vie (1985:154-156).

En efecto, la iteración o reiteración de las expresiones temporales recogidas en las dos novelas (“le soir”, “la nuit”, “à l’aube”), el paso de las estaciones - observado fundamentalmente en *Le Chercheur d’or-*, nos ha llevado a constatar la presencia de iteraciones que marcan rituales (del mito al rito); de esta forma, el “temps mythique” se crea no sólo por la referencia en intertexto a los mitos, que impregna las obras de una profundidad (en *abyme*), sino por los retrocesos al pasado que interrumpen la cronología y fragmentan el relato, y por la iteración y la repetición de expresiones y motivos recurrentes. Este “temps mythique” es una consecuencia del rechazo de los protagonistas al tiempo cronológico y lineal que

representa la Historia y todos los valores negativos que de ella se desprenden para nuestros héroes: la humillación, el expolio, la ruina, el exilio, la esclavitud:

je ne peux pas oublier ce qu'ont fait les Oligarques, ceux du club de la Synarchie, quand ils ont créé ce camp pour y enfermer les immigrants. Julius Véran est devenu l'instrument de l'oncle Archambau, son émissaire (Q, 216)

L'eau des cyclones est passée, les sécheresses, les incendies, et même les hommes qui ont démoli notre maison, qui ont piétiné les fleurs du jardin et qui ont laissé mourir l'eau du bassin et des canaux (CH, 317)

La huída de este tiempo cargado de connotaciones negativas conlleva la representación de un pasado, un tiempo de origen, en el que poder recuperar la felicidad del Paraíso perdido, y la búsqueda de todos los valores a él asociados:

Chaque jour, je lui raconte la même histoire, celle du Boucan, où tout est éternellement jeune et beau, où brille le toit couleur d'azur. C'est un pays qui n'existe pas, il n'y a que pour nous trois qu'il existe. Et je crois qu'à force d'en parler, un peu de cette immortalité est en nous (CH, 318)

Anna sait bien que c'est pour eux que je suis venu jusqu'ici. Pour retrouver leur trace, pour mettre mes pas sur leur route, sentir leur passé, voir ce que leurs yeux ont vu, entrer dans leurs rêves (Q, 423)

Las repercusiones de este “temps calendaire” en nuestro corpus van a permitirnos estructurar todo este capítulo en función de las características que P. Ricoeur señala a partir de la definición de E. Benveniste de “temps *chronique*” como “temps socialisé”, a saber:

- un événement fondateur, censé ouvrir une ère nouvelle [...] détermine le *moment axial* à partir duquel tous les événements sont datés; c'est le point zéro du comput;

- par rapport à l'axe de référence, il est possible de parcourir le temps dans les *deux directions*, du passé vers le présent et du présent vers le passé [...]

- enfin, on fixe «un *répertoire d'unités* de mesure servant à dénommer les intervalles constants entre les récurrences de phénomènes cosmiques» [...] Ces intervalles constants, c'est l'astronomie qui aide [...] à les déterminer: le jour, sur la base d'une mesure de l'intervalle entre le lever et le coucher du soleil; l'année, en fonction de l'intervalle défini par une révolution complète du soleil et des saisons; le mois, comme intervalle entre deux conjonctions de la lune et du soleil. (1985:157)

Este “point zéro” o “*moment axial*” está identificado y fechado en nuestro díptico: “le 29 avril 1892”, el año del ciclón, fecha con la que se inaugura la *errance* y el exilio de los protagonistas, marca la pérdida definitiva del Paraíso: el “Boucan” en *Le Chercheur d'or* o “Anna” en *La Quarantaine*, y aparece, además, de forma recurrente, mediante la repetición del motivo:

Les jours qui nous conduisent au vendredi 29 avril sont longs (CH, 69)

je suis à l'endroit même où, il y a trente ans, j'ai vu venir le grand ouragan qui a détruit notre maison (CH, 330)

Me voici de nouveau à l'endroit même où j'ai vu venir le grand ouragan, l'année de mes huit ans, lorsque nous avons été chassés de notre maison et jetés dans le monde, comme pour une seconde naissance (CH, 333)

C'était en été, à la veille d'un cyclone. Sous un ciel d'encre, mon grand-père et mon père avaient chargé leurs affaires dans le char à bancs, parce qu'il ne restait même plus de voiture. Suzanne était déjà dans la maison de Floréal [...] (Q, 444)

Le 29 avril 1892, eut lieu l'un des plus terribles cyclones de tous les temps sur Maurice [...] C'est ce cyclone qui marque le déclin de la propriété d'Anna, et la folie destructrice du Patriarche, le début de sa lente agonie (Q, 458-459).

En *La Quarantaine* hay otros puntos temporales anteriores que han de ser considerados como referencias importantes: 1872 y 1891, que señalan los dos encuentros de los antepasados de Léon con Rimbaud, y que marcan profundamente el itinerario y destino de Léon "le Disparu"; la segunda indica la realización del viaje con el objetivo de recuperar Anna; sin embargo, en el "journal" del descendiente -el que sostiene toda la narración- queda reflejada la fecha del ciclón como la pérdida definitiva de la casa. Tanto para Alexis como para Jacques, la infancia recordada en aquel Edén constituye un tiempo feliz, inmóvil, estático, que aspiran a recuperar. Para el desaparecido, este Edén será sustituido por otro espacio de valor simbólico: la "hutte" en el pueblo primitivo de los parias y la "grotte" o "caverne magique". El juego con el doble narrador en esta novela desvela un plano "real" (la historia fechada) y un plano de la ficción en donde entra en juego el narrador segundo, que aleja la "realidad" para adentrarse en un mundo mítico soñado y creado por el primero. Por eso el narrador segundo ha de desaparecer de la escena. Se trata de un principio subjetivo por medio del cual, el primer narrador pretende alejar la Historia:

Il ne reste rien du passé, et c'est sans doute mieux ainsi. Comment vivre avec la mémoire du sang versé, de l'exil, des hommes sacrifiés au Moloch de la canne à sucre? Ce qu'Alexandre Archambau a effacé dans son orgueil était de peu d'importance [...] Au contraire, ceux qu'il ne faut jamais oublier, ce sont les premiers immigrants venus de Bretagne, fuyant la famine et l'injustice, en quête d'un nouvel Éden [...] (Q, 454)

La tesis de G. Bachelard nos permite verificar los principios hasta ahora defendidos; este "point zéro" o "moment axial" que hemos considerado en nuestro corpus: el ciclón devastador, común en las dos novelas tiene su explicación:

Dans la maison devenue par l'imagination le centre même d'un cyclone, il faut dépasser les simples impressions du réconfort qu'on éprouve dans tout abri. Il faut participer au drame cosmique soutenu par la maison qui lutte [...] [c']est une épreuve de solitude. [...] [le héros] doit être seul, seul dans un cosmos qui n'est pas celui de son enfance. Il doit, homme d'une race douce et heureuse, hausser son courage,

apprendre le courage devant un cosmos rude, pauvre, froid. La maison isolée vient lui donner des images fortes, c'est-à-dire des conseils de résistance.

Ainsi, en face de l'hostilité, aux formes animales de la tempête et de l'ouragan, les valeurs de protection et de résistance de la maison sont transposées en valeurs humaines. La maison prend les énergies physiques et morales d'un corps humain. Elle bombe le dos sous l'averse, elle raidit les reins. Sous les rafales, elle plie quand il faut plier, sûre de se redresser à temps en niant toujours les défaites passagères. Une telle maison appelle l'homme à un héroïsme de cosmos. Elle est un instrument à affronter le cosmos (1964:57-58).

Dicha tesis se confirma en nuestro corpus, primero en *Le Chercheur d'or*, en el que Alexis dedica nueve páginas a relatar la lucha de los protagonistas -y de la casa- contra las fuerzas de la naturaleza, descrita en efecto como un enorme animal: "le grand rideau sombre qui galope vers moi" (CH, 73), "Cela fait le bruit d'un énorme animal se couchant sur les arbres" (CH, 74), "Le vent entre par la brèche [de la maison] comme un animal furieux et invisible" (CH, 78), y, segundo, en *La Quarantaine*, donde también observamos la presencia de expresiones que connotan esta furia de los elementos:

Les pics des Trois Mamelles étaient des crocs noirs plantés dans la masse des nuages, l'horizon zébré d'éclairs, on aurait dit que la nuit tombait [...] Anna et mon père se serraient l'un contre l'autre, comme s'ils étaient frère et soeur, augmentant ensemble leur peur. Dans sa lettre, Anna lui disait: «Tu te souviens? Nous croyions arriver en enfer.» (Q, 445)

Es, pues, este cataclismo de resonancias bíblicas el que finaliza el ciclo de la infancia y el que dispersa a los héroes, que se lanzan al mundo como en una auténtica epopeya, para volver a reconquistar el Edén perdido; es lo que lleva a dos versiones diferentes de la aventura que los antepasados viven para intentar establecer el orden del comienzo.

Pero, si bien las anotaciones de fechas y lugares, junto con las expresiones reiterativas nos permiten reconstruir este "temps calendaire" -el que por el momento nos ocupa-, sin embargo, insistimos en que Le Clézio utiliza los elementos de la literatura de viajes para crear un género original; el profundo desorden observado en las anacronías, la duración reducida a instantes que se prolongan hacia un tiempo eterno, las repeticiones de motivos -por no destacar aquí más que los fenómenos temporales más sobresalientes-, todo ello unido al valor simbólico del tiempo, nos lleva a considerar dicha originalidad. En efecto, hemos visto en el análisis de la duración en las dos novelas de nuestro corpus, que la descripción raramente constituye una pausa; se trata, en la mayoría de los casos, de descripciones dinámicas, que acompañan los desplazamientos y los pensamientos del héroe; éstas

inciden en señalar la función simbólica del espacio descrito; tienen razón G. Althen y O. Denommée en denominarlas “descriptions minimales” (1989:69) que se definen, según la primera, “par un absolu refus du pittoresque” (1989:136); éste y otros procedimientos llevan finalmente a G. Althen a las mismas conclusiones que nosotros extraemos sobre la ruptura y transgresión del género novelesco en la obra de Le Clézio:

Ainsi le roman de Le Clézio fait assister, à l’intérieur de soi, à une raréfaction, ou, du moins, à une mise à distance du discours romanesque [...] Au bout du compte, ce qui s’y propose tient peut-être de l’abandon du narrable au profit de l’inénarrable (1989:140-141).

Sans doute peut-on postuler que toute une partie de l’oeuvre de Le Clézio peut se situer dans un registre de transgression par rapport aux codes ordinaires du roman [...] (1989:143).

En la misma línea de fluctuación de géneros y transgresiones se sitúa también la tesis de Y.-A. Favre, que llega a afirmar:

Le clivage entre les genres littéraires traditionnels s’abolit alors; roman, essai, journal, poème, autant de termes qui ne conviennent plus à désigner vraiment l’oeuvre. A la fiction se mêle la méditation; ou, à l’inverse, la réflexion se métamorphose en récit. La prose finit même par se transmuier en poème (1989:179).

Y, finalmente, O. Denommée concibe *Le Chercheur d’or* como “un parcours sinueux entre le récit d’enfance, le roman d’aventures, l’acte biographique, le roman initiatique” (1989:69-70).

De esta forma las fronteras del género tradicional se ven traspasadas. El viaje se realiza fuera de las barreras temporales y espaciales. Podríamos definirlo como un viaje imaginario en el que los personajes, en busca de sí mismos, realizan una serie de experiencias iniciáticas en espacios simbólicos en los que tienen lugar los ritos de paso, para acceder a un conocimiento de orden superior, y, en definitiva, trasladarse a un tiempo y espacio eternos: la ucronía y la utopía.

2. El “moment axial” y el espacio simbólico

Una vez definido y delimitado el “moment axial” seguiremos las tesis de G. Bachelard (en su obra *La Poétique de l’espace*, 1964) para comprobar que el espacio adquiere una fuerte carga simbólica y mítica que se adaptan perfectamente a las dimensiones del viaje y del tiempo que venimos señalando.

Hemos de comenzar, pues, por la casa natal perdida; ésta representa un “coin du monde”, “notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l’acception du terme” (G. Bachelard, 1964:24). De las reflexiones de Bachelard se desprende el valor fenomenológico añadido al significado simbólico ya puesto de relieve en las etapas iniciáticas de nuestros héroes: los diferentes “abris”, “refuges” (1964:25), la gruta de Léon o el “ravin” de Alexis, reactualizan, mediante la ensoñación, mediante “la plus ancienne mémoire” (*Ibidem.*) aquel espacio perdido, “Dans cette région lointaine, mémoire et imagination ne se laissent pas dissocier” (G. Bachelard, 1964: 25), es lo que observamos en el refugio de Alexis en la isla Rodrigues y en la gruta de Léon:

j’ai vécu dans une sorte de rêve éveillé, où se mêlaient la voix de Laure, et celle de Mam sur la varangue du Boucan, au message du Corsaire inconnu, et à l’image fugitive d’Ouma glissant entre les buissons, vers le haut de la vallée (CH, 194)
il y a notre caverne [...] Le Seigneur Yama vient de l’autre monde par la bouche du volcan. Chaque nuit, sa messagère légère passe comme un souffle, qui fait frissonner notre peau [...] Maintenant, je n’en ai plus peur (Q, 217)

Por el recuerdo, “nous allons au pays de l’Enfance Immobile, immobile comme l’Immémorial. Nous vivons des fixations, des fixations de bonheur” (G. Bachelard, 1964: 25). De ahí que los relatos se hayan construido mediante gigantescas analepsis y que, sobre todo, para Alexis, y también para Jacques, el tiempo de la infancia en el Boucan sea ese tiempo inmóvil y estático que ya pusimos de manifiesto en el análisis de las anacronías. Menos evidente en *La Quarantaine*, puesto que el protagonista termina por rechazar su origen -no así Jacques-, sin embargo, en el primer y último capítulo, Léon, el descendiente, sí fijará la imagen de la casa perdida mediante el recurso a la descripción del cuadro, *mise en abyme* que permite recrear aquellos momentos como “des fixations de bonheur”.

“Nous nous reconfortons en revivant des souvenirs de protection” (*Ibidem.*): de ahí que el Boucan y la voz de Mam estén íntimamente unidas en *Le Chercheur d’or*; de ahí también la necesidad de Léon de encontrar, no la casa perdida, sino la casa de Ananta, imagen de la madre que no conoció; pero si, como afirma G. Bachelard, “Par les poèmes, plus peut-être que par les souvenirs, nous touchons le fond poétique de l’espace de la maison” (*Ibidem.*), hemos de ver aquí la función esencial de la cita en intertexto: ya vimos que forma parte del diálogo entre Suzanne y Léon, como rememoración del verano en Hastings. Aquella luna de miel significa, en la memoria del héroe, un tiempo inmóvil, un tiempo de felicidad en el que por fin Léon “se sent fort, il sent la chaleur de l’amour, l’unité de la famille” (Q, 29). La

recitación tiene lugar en medio de las analepsis que retroceden a aquel verano, tiempo asociado a la idea de viaje para recuperar la casa.

Si “les demeures du passé sont en nous impérissables” (G. Bachelard, 1964: 26), pueden llegar a poseer tal fuerza simbólica e imaginaria capaz de inmortalizar el tiempo unido a ellas, incluso volver a unir a los dos hermanos separados:

Comme Léon dans la pension glacée de Rueil-Malmaison, je rêve de la mer éblouissante, du bruit de la mer sur les rochers noirs d’Anna. Un jour je reviendrai, et tout sera un à nouveau, comme si le temps n’était pas passé. Je reviendrai, et ce ne sera pas pour posséder la fortune des sucriers, ni la terre. Ce sera pour réunir ce qui a été séparé, les deux frères, Jacques et Léon, et à nouveau en moi, les deux ancêtres indissociables, l’Indien et le Breton, le terrien et le nomade, mes alliés vivant dans mon sang, toute la force et tout l’amour dont ils étaient capables (Q, 457).

Y es que “la maison est un grand berceau” (G. Bachelard, 1964:26); los personajes, desprovistos de este “berceau”, de la protección que connota la casa natal, desde esta perspectiva, son seres desintegrados que comienzan una serie de etapas iniciáticas en un viaje al origen que no es sino la búsqueda de su propia identidad. Así, el viaje exterior se ve dotado de una dimensión interior, mucho más profunda, hacia el Yo. Estrechamente unido a este “berceau” es el sentido maternal de la casa:

il faudra attendre les expériences où l’être est jeté dehors, c’est-à-dire dans le style d’images que nous étudions, mis à la porte, hors de l’être de la maison, circonstance où s’accumulent l’hostilité des hommes et l’hostilité de l’univers. Mais une métaphysique complète, englobant la conscience et l’inconscient doit laisser au *dedans* le privilège de ses valeurs. Au-dedans de l’être, dans l’être du dedans, une chaleur accueille l’être, enveloppe l’être [...] Quand on rêve à la maison natale, dans l’extrême profondeur de la rêverie, on participe à cette chaleur première, à cette matière bien tempérée du paradis matériel. C’est dans cette ambiance que vivent les êtres protecteurs [...] la maternité de la maison (*Ibid.*:26-27).

Si G. Bachelard -a quien seguimos fielmente en estas páginas- afirma que la casa se complica si ésta posee, además, “cave” y “grenier” porque “nos souvenirs ont des refuges de mieux en mieux caractérisés” (*Ibid.*:27), esto ocurre en *Le Chercheur d’or*, con la evocación de los juegos en el granero junto a Laure, mientras que en *La Quarantaine* asistimos a una doble casa: “Anna” y “le pavillon de la Comète” (“le pavillon de la Comète (ainsi appelé parce qu’il avait été construit lors du passage de la grande comète en 1834”, Q, 19), donde se instalaron Antoine y Amalia, prefiguración de la dualidad en la familia: por un lado, los Archambau y Jacques, y, por otro, “l’Eurasienne” y Léon, y en este sentido el brillante estudio de G.

Bachelard precisa aún más la función de este espacio asociado a la función y caracteres de los personajes:

Dans ce théâtre du passé qu'est notre mémoire, le décor maintient les personnages dans leur rôle dominant. On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut «suspendre» le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça.

Et si l'on veut dépasser l'histoire, ou même en restant dans l'histoire, détacher de notre histoire l'histoire toujours trop contingente des êtres qui l'ont encombrée, nous nous rendons compte que le calendrier de notre vie ne peut s'établir que dans son imagerie (1964:27).

Los personajes de nuestro díptico aspiran a huír del tiempo cronológico hacia aquel tiempo de infancia feliz; son los recuerdos de los personajes, los relatos en analepsis los que permiten definir los instantes evocados sin duración precisa; son instantes que tienen otra dimensión (eterna). El viaje corre paralelo a la rememoración de aquel pasado, el viaje hacia la tierra natal, hacia el origen; es un verdadero traslado al pasado, a la infancia.

Pero la casa tiene también dimensiones cósmicas, va “de la terre au ciel. Elle a la verticalité de la tour s'élevant des plus terrestres et aquatiques profondeurs jusqu'à la demeure d'une âme croyant au ciel” (*Ibid.*:40), y lo es por la presencia del granero o su “toit couleur d'azur” (CH, 318), “son toit bleu ou vert, d'une couleur si belle que je m'en souviens aujourd'hui comme de la couleur du ciel de l'aube” (CH, 23), o también “le pavillon [...] de la Comète” (Q, 21), que permitirán a los protagonistas de la infancia crear ensoñaciones que van más allá del rincón de la casa natal en sí, el granero para Alexis, o la “cave” para Jacques:

Ainsi nous rêvons, dans notre cachette sous les toits surchauffés par le soleil. Il y a aussi le paysage, comme je le vois par la lucarne, le seul paysage que je connaisse et que j'aime [...] Je les regarde à travers l'étroite lucarne, sans me lasser, comme si j'étais la vigie d'un navire immobile, guettant quelque signal. Écoutant le bruit de la mer au fond de moi, derrière moi, porté par le vent des marées. Et en vérité je suis dans un navire [...] voguant éternellement devant la ligne des montagnes. C'est ici que j'ai entendu la mer pour la première fois, c'est ici que je la ressens le mieux [...] (CH, 33)

Nous allions nous cacher dans les caves voûtées. C'étaient des murs épais, des blocs de lave jointoyés à la chaux, il faisait froid, un froid humide de caverne, on criait pour entendre les échos. Aziz racontait des histoires pour nous faire peur, il disait qu'on pouvait réveiller les morts, il disait qu'il y avait un peuple de fantômes, il les appelait des *jennats* (Q, 89).

A este espacio primordial, connotado positivamente, como hemos visto, se opone el de la gran ciudad de la que huyen nuestros protagonistas, especialmente Rimbaud y Léon, desprovistos de casa natal; es el espacio de reclusión por excelencia: Forest Side para Alexis, París para Léon y Rimbaud; sin embargo, puede ser lugar de ensoñaciones: los personajes se evaden mediante la recitación de los libros de viajes o de los poetas malditos, y, si añadimos el presupuesto de G. Bachelard: “On sait bien que la ville est une mer bruyante, on a dit bien des fois que Paris fait entendre, au centre de la nuit, le murmure incessant du flot et des marées” (1964:43), o que “l’image des bruits océaniques de la ville est dans la «nature des choses», que c’est une image vraie, qu’il est salutaire de naturaliser les bruits pour les rendre moins hostiles” (*Ibid.*: 44), entendemos el “sueño” de Léon que evocará en la isla Plate, o las ensoñaciones de Alexis en Forest Side:

Je me souviens d’avoir entendu la mer, un soir. C’était quelque temps après la mort de mon père. Le bruit était si fort, si vrai qu’il m’avait réveillé. J’avais marché en chemise à travers le dortoir, pieds nus sur la pierre froide. Le bruit grandissait en moi, devenait si fort que j’appuyais mes mains sur mes oreilles. Peut-être que j’avais peur que le bruit ne s’échappe et ne me laisse seul dans le dortoir, comme un souffle qui s’arrête. J’avais marché jusqu’à la porte, j’avais appuyé sur le bec de la poignée très lentement, en fermant les yeux pour mieux entendre. La porte s’était ouverte sur un tourbillon froid, le bruit du vent et de la mer, les grincements des oiseaux [...] et d’un coup le bruit s’était arrêté. Jusqu’à cette nuit, avec Jacques et Suzanne couchés devant la porte de la cabane, à Palissades (Q, 65).

La nuit, dans le froid du dortoir, je récitais par coeur les noms des navigateurs qui avaient parcouru les océans [...] poursuivant des chimères, des mirages, le reflet insaisissable de l’or [...] Je rêve aussi aux noms des navires, les plus beaux noms du monde, écrits à la poupe [...] Il y a les noms des îles aussi, noms fabuleux que je connaissais par coeur [...] C’étaient les noms que j’entendais dans le silence de la nuit, les noms si lointains et pourtant si familiers, et maintenant encore tandis que je les écris mon coeur bat plus vite et je ne sais plus si je n’y suis pas allé (CH, 96-98).

Así, no es sólo un deseo de evasión el que conduce a los personajes a abandonar la ciudad: “La vie à Forest Side, loin de la mer, cela n’existait pas” (CH, 93), “Les rues de Paris, étroites et noires, qui l’expulsent [...] Est-ce qu’on peut guérir, se libérer de cela? Le ciel qu’on ne voit pas. Paris comme un piège” (Q, 27). En este sentido, la siguiente afirmación de J. Onimus viene a apoyar las hipótesis que venimos defendiendo, en la que vemos, además, la influencia de Rimbaud sobre Le Clézio:

La fabulation s’exerce ici dans un parti pris de dépréciation: l’imaginaire travaille toujours le réel, pour le rendre plus horrible; la poétisation, certes toujours présente, se manifeste sous forme de haine et de colère; comme dans *Villes* de Rimbaud, c’est une accumulation de tours, pylônes, câbles, balcons, angles droits, tranchants de lames, dards... [...] N’empêche que cette poétisation involontaire de ce qu’il a de plus contraire à la nature montre la puissance d’assimilation et de transfiguration qui

nous habite. Le Clézio ne peut s'empêcher, tout en maudissant les villes, d'en avoir une vision qui, malgré tout, donne encore à rêver (1994:79).

Pero, si Léon no posee sus propios recuerdos de la casa natal, buscará la imagen primitiva en la "hutte" tal y como la concibe G. Bachelard, porque "On peut faire la démonstration des primitivités imaginaires même sur cet être, solide dans la mémoire, qu'est la maison natale" (1964:45), y "ce «rêve de hutte» que connaissent bien ceux qui aiment les images légendaires des maisons primitives" (*Ibidem.*). De ahí las repeticiones -señaladas en el estudio de la frecuencia- de aquella primera noche en la isla Plate, en la que fueron provisionalmente instalados en una cabaña, de ahí la fascinación que ejerce el pueblo culi con sus cabañas y sus imágenes primitivas; pero también Alexis recurrirá a este "abri" provisional, construyéndose en el Anse aux Anglais una pequeña cabaña:

Il faut perdre le paradis terrestre pour y vraiment vivre, pour le vivre dans la réalité de ses images, dans la sublimation absolue qui transcende toute passion [...] La poésie nous donne non pas tant la nostalgie de la jeunesse, ce qui serait vulgaire, mais la nostalgie des expressions de la jeunesse. Elle nous offre des images comme nous aurions dû les imaginer dans «l'initial élan» de la jeunesse. Les images princeps, les gravures simples, les rêveries de la hutte sont autant d'invitations à recommencer d'imaginer. Elles nous rendent des séjours d'être, des maisons de l'être, où se concentre une certitude d'être. Il semble qu'en habitant de telles images, des images aussi stabilisantes, on recommencerait une autre vie, une vie qui serait nôtre, à nous dans les profondeurs de l'être. A contempler de telles images [...] *on rumine de la primitivité* (G. Bachelard, 1964: 47).

Esta es la función de este espacio simbólico en nuestro díptico: ya sea el refugio de Alexis en la isla Rodrigues, ya sea el espacio primitivo buscado y anhelado por Léon en la isla Plate, o el refugio construido con Surya en el islote Gabriel, es un espacio para recomenzar, un espacio en el que tienen lugar pruebas iniciáticas y rituales que conllevan un conocimiento de sí mismos de los protagonistas, que les permite comenzar un nuevo ciclo en su vida.

Maintenant, il me semblait que je n'avais vécu que pour cela, pour trouver Surya, et vivre avec elle dans cette faille, au milieu des rochers de Gabriel. Voisins d'un peuple d'oiseaux magiciens, aux yeux sans paupières, attendre avec eux l'instant où le soleil jaillira de la mer (Q, 375)

Pero aún hemos de ir más lejos en nuestro estudio, y, como sugiere G. Bachelard,

Il faut que nous examinions de plus près comment se présentent, en géométrie rêveuse, les maisons du passé, les maisons où nous allons retrouver, en nos rêveries,

l'intimité du passé. Sans cesse, il nous faut étudier comment la douce matière de l'intimité retrouve, par la maison, sa forme, la forme qu'elle avait quand elle enfermait une chaleur première [...]

D'abord, ces anciennes maisons, nous pouvons les dessiner, en donner par conséquent une *représentation* qui a tous les caractères d'une copie du réel. Un tel dessin objectif, détaché de toute rêverie, est un document dur et stable qui marque une biographie (1994:59).

Aquí encontramos la precisión en el recuerdo de la casa, que permanece anclada en la memoria de Alexis y de Jacques, y cuya representación del cuadro que conserva Léon, el descendiente, como un legado (“J’ai gardé un seul tableau [...] Au premier plan, il y a deux silhouettes d’enfants [...] L’un est Noël, mon père, l’autre est Anna”, Q, 448), es la culminación: ha sido la contemplación y ensoñación de la casa de origen, fijada para siempre en el cuadro, la invitación a realizar el viaje y a relatar la aventura de los antepasados para intentar recuperarla; es la prueba de que la leyenda existió. En este sentido, este “document” adquiere el carácter que le otorga la definición de P. Ricoeur:

Dans la notion de document, l’accent n’est plus mis aujourd’hui sur la fonction d’enseignement, que l’étymologie du mot souligne (quoique de l’enseignement au renseignement la transition soit aisée), mais sur celle d’appui, de *garant*, apporté à une histoire, un récit, un débat. Ce rôle de garant constitue la preuve matérielle [...] de la relation qui est faite d’un cours d’événements. Si l’histoire est un récit vrai, les documents constituent son ultime moyen de preuve; celle-ci nourrit la prétention de l’histoire à être basée sur des faits (1985:172).

Sin embargo, de la representación (del documento) pasamos a la creación de la utopía: la casa natal -lo hemos visto ya- tiene dimensiones cósmicas porque “une immense maison cosmique est en puissance dans tout rêve de maison” (G. Bachelard, 1964:61), y porque “La maison conquiert sa part de ciel. Elle a tout le ciel comme terrasse” (*Ibid.*:62). De esta forma “L’image n’est plus descriptive, elle est résolument inspirative” (*Ibid.*:63); por eso la descripción -lo hemos visto ya- no es una pausa, sino una actividad dinámica capaz de crear, a partir de la imagen anclada en la memoria, una serie de ensoñaciones que provocan que la casa se proyecte hacia el cielo, hacia las estrellas, que la casa sea capaz de atravesar mares y océanos (de ahí las abundantes analogías de la casa y del barco, que desarrollaremos con mayor precisión en las páginas que siguen). La casa natal, el paraíso perdido y recordado de manera obsesiva adquiere así dimensiones de eternidad, de infinitud, paralelamente al tiempo que tiende al infinito, el no-tiempo: la utopía y la ucronía.

Si hemos insistido en los relatos fechados, sin embargo, ya hemos estudiado cómo, mediante las incursiones en el pasado, el tiempo adquiere una amplitud mucho

mayor que la reflejada en el “journal de bord”; la subversión del género de viajes se efectúa, pues, mediante el viaje hacia atrás que contribuye a fragmentar el relato y a hacer saltar en pedazos la cronología:

Si nous dépassons la collection des souvenirs précis, la maison perdue dans la nuit des temps sort de l'ombre [...] Son être se restitue à partir de son intimité dans la douceur et l'imprécision de la vie intérieure [...] Ainsi, les songes descendent parfois si profondément dans un passé indéfini, dans un passé débarrassé de ses dates, que les souvenirs nets de la maison natale paraissent se détacher de nous [...] Notre passé est dans un ailleurs et une irréalité imprègne les lieux et les temps [...] si, au-delà des souvenirs, on va jusqu'au fond des songes, dans cette pré-mémoire, il semble que le néant caresse l'être, pénètre l'être, délie doucement les liens de l'être (G. Bachelard, 1964:65).

La función de las prolepsis es la de dar paso a lo que G. Bachelard denomina “la maison de l'avenir” o “*la maison rêvée*” (*Ibid.*:68); puesto que “Il faut toujours laisser ouverte une rêverie de l'ailleurs” (*Ibid.*:69) para conseguir la casa soñada, los personajes se ven abocados al viaje, que así adquiere su más clara motivación: de la casa al barco, es lo que vamos a analizar en las páginas que siguen.

3. El Edén perdido al recorrido marítimo

Una vez detectado el “moment axial”, situado en el ciclón devastador que provoca la pérdida definitiva del “Boucan” en *Le Chercheur d'or*, y, en *La Quarantaine*, donde el narrador se remonta más atrás aún en el tiempo y fija la fecha 1872 -el primer encuentro con Rimbaud- para situar a los protagonistas en el ambiente opresor de la gran ciudad de la que huyen, como el poeta, para volver al origen, los personajes, en una y otra novela, se embarcan en la aventura marítima: del espacio de la casa al barco: el barco mítico, el barco a la deriva, bajo distintas denominaciones y nombres: el “schooner” que es el *Zeta*, o la “coupole de fer boulonnée” (Q, 34), que es el *Ava*, y aún el “radeau”, variaciones del mismo barco en el que los protagonistas sustituyen el espacio de la casa en tierra por el espacio acuático.

La casa se identifica al barco o al “radeau” en las analogías que hemos puesto de relieve a lo largo del análisis temporal: es una prolongación, como vamos a ver, de la imagen materna (el barco está rodeado de agua: *regressus ad uterum*). Si “Dans

de nombreuses cultures, on considère les barques comme des êtres doués d'une vie magique" (*Encyclopédie des symboles*, 1996:77), ciertamente hemos de ver las personificaciones del barco que le conceden un status de personaje (actante y adyuvante), en *Le Chercheur d'or*, dotado de "personalidad" propia ("le Zeta m'emporte vers une aventure sans retour [...] Je pense encore au navire *Argo*, comme il allait sur la mer inconnue, guidé par le serpent d'étoiles. C'était lui qui accomplissait sa propre destinée" (CH, 162), y, en *La Quarantaine*, fundamentalmente por la cita en intertexto en la que Rimbaud hace hablar al barco (*Comme je descendais des Fleuves impassibles / Je ne me sentis plus guidé par les haleurs [...]*, Q, 252), pero, además, está dotado de partes del cuerpo ("dans le ventre de l'*Ishkander Shaw*", Q, 340), y, con esta última imagen, unido al hecho de que "les bateaux étaient considérés comme du sexe féminin" (*Encyclopédie des symboles*, 1996: 77), confirma el hecho de que, si la casa tiene connotaciones femeninas y maternas, el barco también; por lo tanto, en la aventura marítima a bordo del barco vemos una prolongación del espacio de la casa natal. En esta línea de reflexiones podemos citar la tesis de L. Sou-Yeul, para quien

chez Le Clézio l'eau nous fait remonter à l'origine de la vie [...] la voix lointaine s'exprime à travers l'eau, la lumière et la musique venue du ciel [...] cette eau-parole-musique porte en elle l'image archétypale de la mère éternelle (1992:156-157).

En los párrafos que siguen, haremos referencia al excelente trabajo de G. Bachelard, *L'eau et les rêves* (1942), para intentar demostrar lo que hasta aquí venimos diciendo; citando a Mme Bonaparte, explica el autor:

Sentimentalement, la nature est une *projection* de la mère. En particulier, ajoute Mme Bonaparte: «La mer est pour tous les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels» [...] «La mer-réalité, à elle seule, ne suffirait pas à fasciner, comme elle le fait, les humains. La mer chante pour eux un chant à deux portées dont la plus haute, la plus superficielle, n'est pas la plus enchanteresse. C'est le chant profond... qui a, de tout temps, attiré les hommes vers la mer.» Ce chant profond est la voix maternelle, la voix de notre mère (1942:133).

De ahí que la travesía marítima sea un tiempo propicio para la rememoración, en analepsis, del tiempo de infancia, de la voz de Mam, o del viaje en el que se conocieron los padres de Léon, y aún de la aventura de Giribala y Ananta, los dos orígenes de Léon (los Archambau, "l'Eurasienne"), y, de ahí también, la inversa, las analepsis revitalizan el pasado de tal forma que los personajes se ven transportados en un viaje marítimo: "Nous voguions ensemble sur un radeau, emportés par le flux qui descend à l'envers, qui nous ramène au commencement" (Q, 89):

Maintenant, c'est de la mer que vient la lumière, du plus profond de sa couleur [...] C'est cela dont j'ai toujours rêvé. Il me semble que ma vie s'est arrêtée il y a longtemps, à l'avant de la pirogue qui dérivait sur le lagon du Morne, quand Denis scrutait le fond, à la recherche d'un poisson à harponner. Tout cela, que je croyais disparu, oublié, le bruit, le regard de la mer fascinant par ses gouffres, tout cela tourne en moi, revient, sur le *Zeta* qui avance (CH, 117)

La fascinación por el mar se explica porque “Aimer l'univers *infini*, c'est donner un sens matériel, un sens objectif à l'*infinité* de l'amour pour une mère” (G. Bachelard, 1942:134), y, unido a esta infinitud, la creación de un tiempo infinito, en donde la utopía y la ucronía se funden en esta evocación de la imagen primera y original que es la madre.

Encontramos aquí la fuente de la travesía por la Yamuna realizada por Ananta y Giribala, como el origen, espacio sagrado en el que tuvo lugar el ritual de bautismo de Ananta, para comenzar con una nueva identidad: es el nacimiento, renacer con un nuevo origen; pero es, además, la travesía que realizan los muertos, para regresar a este lugar sagrado de origen, imagen primitiva. Pero también nos explicamos las constantes imágenes conjuntas de la vía láctea y el mar en *Le Chercheur d'or*, tanto, que a veces es difícil separar el elemento acuático del celeste:

Quelle est donc au fond cette image d'une eau laiteuse? C'est l'image d'une nuit tiède et heureuse, l'image d'une matière claire et enveloppante, une image qui prend à la fois l'air et l'eau, le ciel et la terre et qui les unit, une image cosmique, large, immense, douce (G. Bachelard, 1942.:138).

En *Le Chercheur d'or* esta fusión se deja sentir en varios momentos a bordo del *Zeta*, fusión que provoca que los recuerdos posean un “caractère cosmique des souvenirs” (*Ibid.*:140). Véase, a título de ejemplo, la siguiente cita:

à bord du navire [...] je regarde la nuit [...] Il ne reste plus que le néant de la nuit, le bruit des vagues sur les brisants [...] et je regarde les étoiles [...] les étoiles brillent d'un éclat fixe. Je les regarde avec attention, je les cherche toutes, ce soir, comme si elles allaient me dire par leurs dessins les secrets de ma destinée. Le Scorpion, Orion et la silhouette légère du Petit Chariot. Près de l'horizon, le navire Argo avec sa voile étroite et sa longue poupe, le Petit Chien, la Licorne. Et surtout, ce soir, celles qui me font ressouvenir des belles nuits du Boucan, les sept feux des Pléiades, dont notre père nous avait fait apprendre par coeur les noms, que nous récitons avec Laure, comme les mots d'une formule magique [...] (CH, 143).

Y, en *La Quarantaine*, donde la isla misma es asimilada a una balsa en la que viaja Léon: “Alors nous dérivons lentement sur notre radeau de lave, dans la nuit, au hasard, les yeux brûlants à force de lire l'avenir dans les flammes” (Q, 404), es esta

balsa a la deriva la que provoca también estos recuerdos “cósmicos” por la fusión de los elementos “acuáticos” y terrestres con la vía láctea, portadora de imágenes primitivas y del origen:

La vérité est simple et belle, elle est dans la lumière qui étincelle sur les dalles de basalte, dans la puissance de la mer, dans cette nuit illuminée le long de la baie des Palissades, comme un miroir de l’infini. Ce qui est vrai, c’est le visage très doux et ancien de cette femme [...] L’amour de Surya [...] Sa voix quand elle dit mon nom, un nom lent et secret comme une chanson, *bhahi*, frère. La Yamuna qu’elle porte en elle, le fleuve où est née Ananta, et son frère Yama, fils du soleil, marqué au front d’une goutte de santal comme l’oeil de la mémoire [...] (Q, 406).

El elemento líquido, el espacio marítimo o el río sagrado, es, pues, el lugar propicio para la rememoración en analepsis y la búsqueda del origen y de la identidad de los personajes, es el espacio en el que soñar el paraíso perdido, y para la fusión del ser con los elementos, porque, como afirma G. Bachelard:

Des quatre éléments, il n’y a que l’eau qui puisse bercer. C’est elle *l’élément bercant*. C’est un trait de plus de son caractère féminin: elle berce comme une mère [...] les rêves *bercés* prolifèrent. Après eux viendront d’autres rêves qui continueront cette impression d’une prodigieuse douceur. Ils donneront au bonhuer le goût de l’infini. C’est près de l’eau, c’est sur l’eau qu’on apprend à voguer sur les nuages, à nager dans le ciel [...] L’eau nous invite au voyage imaginaire [...] L’homme est *transporté* parce qu’il est *porté*. Il s’élance vers le ciel parce qu’il est vraiment *allégé* par sa rêverie bienheureuse (1942:150-152).

En nuestro díptico hemos señalado todo un repertorio de mitos que han contribuido, mediante una enorme red intertextual de citas y alusiones, a crear un mito personal: el de los antepasados, el del tiempo de origen; en este sentido, G. Brée ha señalado “Il est certain que le souvenir familial du “paradis” mauricien a alimenté chez le jeune Le Clézio une mythologie des origines, le rêve d’ancêtres quasi fabuleux” (1990:14). Además, estos mitos son el referente primero de los viajes marítimos, que sea Jason a bordo del *Argo* o Rimbaud y su *Bateau ivre*, mitos que no sólo sirven de tela de fondo para enriquecer los relatos, sino que, por su estructura, son la expresión misma del retorno al origen:

Est-ce là le paradis dont parlait le Comorien? [...] (CH, 158)

Je pense encore au navire *Argo*, comme il allait sur la mer inconnue, guidé par le serpent d’étoliles [...] (CH, 162)

C’est à lui que je pense, encore. Je m’en souviens, j’avais dix ou onze ans, ma grand-mère m’avait parlé de ce qui s’était passé, ce soir-là, dans le bistrot de Saint-Sulpice, elle m’avait lu des passages du *Bateau ivre* [...] (Q, 463)

Il me semble que je suis emporté dans un voyage avec Surya, à bord d’un radeau de pierre, devant la montagne pareille à une vague (Q, 156)

La búsqueda del paraíso terrestre, la navegación, las leyendas y mitos citados en intertexto en ambas novelas, equivalen a una muerte simbólica para renacer de nuevo a una dimensión sagrada y mítica.

Si nuestro análisis es fundamentalmente temporal, es porque hay aquí una expresión de *tiempo mítico*, como la designa P. Ricoeur (1985:154-155), y una estructura del mito del origen tal y como la describe M. Eliade (1963), aunque también nos basaremos, para desarrollar este aspecto, en los presupuestos de G. Durand (1969).

4. Las imágenes del tiempo

Face aux visages du temps une autre attitude imaginative se dessine donc, consistant à capter les forces vitales du devenir, à exorciser les idoles meurtrières de *Kónos*, à les transmuter en talismans bénéfiques, enfin à incorporer à l'inéluctable mouvance du temps les rassurantes figures de constantes, de cycles qui au sein même du devenir semblent accomplir un dessein éternel (G. Durand).

Las expresiones simbólicas, la descripción de rituales y la red intertextual mitológica, desvelados a lo largo del análisis señalan una temática del tiempo. Para desentrañarla, vamos a recurrir al brillante estudio realizado por G. Durand (1969), para establecer una clasificación de las imágenes temporales; éstas pertenecen, como veremos, al denominado "Régime Nocture", el cual se refiere al tiempo y sus constelaciones de imágenes. Pasaremos revista a ciertos símbolos para entroncar luego con las imágenes del tiempo, que es lo que nos interesa estudiar.

En segundo lugar, nos basaremos en el estudio de M. Eliade, para completar la visión que del mito da G. Durand; observaremos cómo las técnicas y la propia configuración temporal de las novelas objeto de estudio responden perfectamente a la descripción del mito del origen, lo que nos permitirá, en última instancia, verificar nuestra hipótesis de considerar este díptico como un ciclo de retorno al origen.

El procedimiento de frecuencia de la repetición (las imágenes de la casa-barco, la repetición de los viajes, de las pruebas, los espacios que se repiten -por ejemplo, la gruta-, los tiempos fuertes -la noche, la constelación-), ha desvelado la importancia de cierta simbología; ésta pertenece, insistimos, al "Régime Nocturne"

de las imágenes; apoyándonos en la teoría de G. Durand intentaremos, en las páginas que siguen, explicar dichas constelaciones de imágenes que vienen a poner de manifiesto, una vez más, la importancia del tiempo en la configuración de nuestro corpus. Hemos visto que el tiempo fuerte por excelencia es la **Noche**. G. Durand caracteriza este régimen nocturno mediante una serie de “attitudes devant le temps et la mort” cuya expresión es la figura del *eufemismo* (contrariamente al Régimen Diurno que se expresa mediante la antítesis)¹:

l'imagination organise et mesure le temps, meuble le temps par les mythes et les légendes historiques, et vient par la périodicité consoler de la fuite du temps [...] un nouveau régime de l'image [...] groupe deux grandes familles de symboles participant l'une et l'autre d'une façon directe aux images temporelles qu'elles accommodent. Le *Régime Nocturne* de l'image sera constamment sous le signe de la conversion et de l'euphémisme [...] (1969:224).

En un primer tiempo, G. Durand analiza los símbolos de la inversión, caracterizados por el procedimiento de “redoublement” (*Ibid.*:234), que está en la base del “emboîtement” que ya hemos encontrado en el estudio de las técnicas temporales: “emboîtement” de tiempos, de historias, de viajes y de voces. La noche es tiempo fuerte porque “ce monde nocturne étant l'exacte image renversée, comme en un miroir, de notre monde” (*Ibid.*:248) y lo es porque, frente al “temps de la lumière”, que se puede medir, “le règne de la nuit ne connaît ni le temps ni l'espace” (*Ibid.*:250):

cette nuit illuminée le long de la baie des Palissades, comme un miroir de l'infini (Q, 406)

Je n'ai jamais vécu d'autre nuit que cette nuit, elle dure plus que toute ma vie (Q, 407)

J'ai franchi le temps, dans un vertige, en regardant le ciel étoilé (CH, 297)

La música, otro de los elementos recurrentes (procedimiento de repetición) va siempre unida a la noche; según G. Durand, este motivo posee “le même rôle enstatique que la nuit” (1969:255): “Le symbolisme de la mélodie est donc [...] le thème d'une régression vers les aspirations les plus primitives de la psyché mais aussi le moyen d'exorciser et de réhabiliter par une sorte d'euphémisation constante la substance même du temps” (*Ibid.*:255-256).

¹Cfr. G. Durand realiza una admirable síntesis de los dos regímenes de imágenes en las páginas 220-224.

La música, como “victoire sur le temps” (G. Durand, 1969:323), permanece eternamente, así, la canción criolla evocada por Alexis: “le refrain que nous chantions avec le vieux Cook, en nous balançant lentement: *Wai, wai, mo zenfant, / faut travaï pou gagne so pain...*” (CH, 296-297), la voz de Mam, recordada como una música imperecedera:

il y a la voix douce et jeune de Mam en train de dicter un poème, ou de réciter une prière. Que dit-elle? Je ne sais plus. Le sens de ses paroles a disparu, comme les cris des oiseaux et la rumeur du vent de la mer. Seule reste la musique, douce, légère presque insaisissable [...] (CH, 25).

También en *La Quarantaine* encontramos el motivo musical, en la repetición como en estribillo de la canción en la lengua secreta de los “Doms”, en la voz musical de Suryavati, la “musique des anges” (Q, 324) que oye Ananta en su sueño o el sonido de la flauta de Choto, contribuyen no sólo a la creación de una “composition polyphonique” (como la concibe el propio Le Clézio en la citada entrevista de P. Gamarra) sino también a reforzar la lucha contra el tiempo que llevan a cabo los personajes.

Por otra parte, la musicalidad del sonido del mar, omnipresente en ambas obras, nos lleva a volver a señalar el simbolismo del mar y la maternidad a él asociada (mer-mère), unido ahora a la figura de la Grande Déesse. Así, las dos protagonistas femeninas son divinidades surgidas del mar y son la “projection d’un complexe du retour à la mère” (G. Durand, 1969:263), estableciéndose, de esta manera, un “isotopisme de *l’eau*, de la *nuit*, du *creux*, des *couleurs*, de la *tiédeur* et de la *féminité*” (*Ibid.*:265).

En los símbolos de la intimidad, encontramos la inversión del sentido de la muerte “qui permet l’isomorphisme “*sépulcre-berceau*” (*Ibid.*:270): muerte simbólica en los ritos, insinuada en *Le Chercheur d’or*, omnipresente en *La Quarantaine*, que tienen su referente en la claustración, a la cual se une “le thème de l’*insularité*” (*Ibid.*:273). La isla, espacio mítico por excelencia, es el espacio en el que el héroe, encerrado, crea su propio microcosmos: Alexis crea la figura cabalística, Léon o Ananta penetran en la “hutte” o la “grotte” (“La grotte [...] [est] déjà maison” G. Durand, *Ibid.*:285), cuyo poder simbólico ya hemos analizado, pero que volvemos aquí a poner de relieve:

je trace toutes les lignes qui unissent les jalons, faisant apparaître peu à peu une sorte de toile d’araignée dont les six points d’amarrage forment cette grande étoile de David dont les deux triangles inversés des organeaux, à l’est et à l’ouest, étaient la première figuration (CH, 226)

À l'intérieur de la grotte, tout était calme. Il faisait frais, il y avait comme un murmure d'eau quelque part, derrière la roche, un parfum de fumée et d'herbes [...] Ananta avait l'impression d'être arrivée à l'entrée d'un palais (Q, 373)

Así, asistimos a lo que G. Durand define como “Cette vocation de l'exil insulaire [...] «complexe de retraite» synonyme du retour à la mère [...] l'île de l'exil et de la mort” (1969:274). El trayecto semántico y temático se realiza mediante la “*caverne-maison*” (*Ibid.*:275) unido al “sépulcre maternel” (*Ibidem.*), lo que hemos considerado el *moment axial* de nuestro corpus, ya que

La maison constitue donc, entre le microcosme du corps humain et le cosmos, un microcosme secondaire, un moyen terme dont la configuration iconographique est par là même très importante [...] (*Ibid.*:277)

Volvemos, pues, a encontrar el motivo recurrente de la casa natal perdida en la constelación de imágenes que G. Durand describe en su “Régime Nocturne”, fundamentalmente las imágenes y símbolos de la intimidad; nuestros héroes, desprovistos de este microcosmos, de este centro de intimidad que es la casa natal, el refugio por excelencia, viajarán obsesionados a la vez por el recuerdo y por el ansia de volver a recuperar ese tiempo que representa el origen.

A la luz de las tesis de G. Durand vemos cómo se fusionan perfectamente los motivos que hemos ido señalando en nuestro estudio, ya que “L'importance microcosmique accordée à la demeure indique déjà la primauté donnée dans la constellation de l'intimité aux images de l'espace bienheureux, du *centre paradisiaque*” (1969:280); por eso, una vez perdido este centro, los protagonistas, en su búsqueda iniciática hallarán otros espacios-refugio, símbolo de la búsqueda de la intimidad de la casa natal: la figura del “Mandala” para Alexis:

Le terme «Mandala» signifie cercle [...] Cette figure est reliée [...] au symbolisme de la maison [...] Il est assimilé au Paradis au centre duquel «siège» le Dieu suprême, et dans lequel le temps est aboli par une inversion rituelle [...] on actualise ainsi la notion de «paradis terrestre» (*Ibid.*:282).

Si hemos puesto de relieve en el análisis de la categoría temporal de la frecuencia, el procedimiento de la repetición, aquí encontramos su plena justificación:

Enfin un caractère relie fortement le centre et son symbolisme à la grande constellation du *Régime Nocturne*: c'est la *répétition*. L'espace sacré possède ce remarquable pouvoir d'être multiplié indéfiniment. L'histoire des religions insiste à

juste titre sur cette facilité de multiplication des «centres» et sur l'ubiquité absolue du sacré: «La notion d'espace sacré implique l'idée de répétition primordiale qui a consacré cet espace en le transfigurant.» (*Ibid.*:284).

En efecto, el espacio sagrado de la casa natal se ve repetido en las dos novelas, pero lo está también la travesía marítima (en la repetición del itinerario de Alexis y en las citas en intertexto que multiplican la aventura del héroe, enraizándola así, *en abyme*, en la filiación de viajes cuyo referente primero es el mito de Jason), en la repetición y multiplicación del viaje por mar hacia la tierra prometida no sólo de los protagonistas, sino de todo un pueblo que se ve abocado a este largo viaje vivido como un verdadero éxodo (“Ceux qu'il ne faut pas oublier”, Q, 454), y repetición de las analogías de la casa-barco, de los tiempos fuertes y de los rituales de iniciación, de la muerte insinuada y de la muerte omnipresente, que convierten al espacio de nuestro díptico, espacio insular y de claustración, en un verdadero espacio sagrado; el viaje adquiere así connotaciones religiosas, cuyo referente bíblico está presente en ambas novelas.

Este espacio sagrado tiene su correlato en un tiempo sagrado: “l'espace sacré devient prototype du temps sacré. La dramatisation du temps et les processus cycliques de l'imagination temporelle ne viennent [...] qu'après ce primordial exercice de redoublement spatial” (G. Durand, 1969:284); en efecto, ya hemos visto la importancia del tiempo cíclico en nuestro corpus: la repetición de las expresiones que marcan el paso del día, de las estaciones, del año, repetición que es al mismo tiempo expresión de la iteración.

Repetición del motivo del barco (que sustituye a la casa natal), que, “dans la double perspective de l'intimité et du redoublement” es uno “des plus riches symboles de l'imagination, symbole qui, par sa richesse, confine à l'archétype”, “*la demeure sur l'eau*” (*Ibid.*:285), impregnada de un fuerte sentido primitivo, puesto que no sólo es el primer medio de transporte, sino que representa, al igual que la casa, un lugar cerrado, íntimo, un microcosmos para los héroes.

La barca, “berceau”, es un “lieu clos, île miniature où le temps «suspend son vol»” (*Ibid.*:287), de ahí que, durante los trayectos en barco los personajes adquieran conciencia de un tiempo de dimensiones infinitas, en el que pasado, presente y futuro se confunden, infinito como el espacio marítimo recorrido (“Il me semble que j'ai toujours vécu ici, à la poupe du *Zeta*, regardant [...] l'étendue de la mer”, CH, 114). Pero el barco, en la literatura contemporánea puede ser sustituido por el

microcosmos del automóvil o el avión; este último, lo hemos visto, es el que permite al descendiente llegar a concebir la revelación final de los antecesores:

Tout à coup, tandis que je regarde le cahier jauni que m'a donné Anna, dans l'avion qui vole au-dessus de l'Océan, je découvre cette certitude:

Sita [...] c'est elle, l'enfant de Surya et de Léon, conçue dans le désert de l'îlot Gabriel. La rencontre de Sita et d'Anna n'était pas le résultat du hasard. Elle était préméditée depuis leur naissance [...] (Q, 459-460)

El espacio sagrado y el tiempo sagrado son la expresión de una estructura mística (G. Durand, 1969: 317) puesto que el régimen nocturno se caracteriza por la “microcosmización” del paisaje, el sentimiento de la naturaleza y, en definitiva, el misticismo. Pero, además, “ces images nocturnes d'emboîtement, d'intimité, ces syntaxes d'inversion et de répétition [...] incitent l'imagination à fabuler un récit qui intègre les phases diverses du retour”, “à la dramatisation cyclique dans laquelle s'organise un mythe du retour” (*Ibid.*:320). Esta sintaxis de la repetición en el tiempo expresan una lucha contra el tiempo.

En este sentido hemos de interpretar el dinamismo creado en nuestro corpus gracias a las categorías temporales que vehiculan un viaje en el tiempo, dinamismo que se pone de manifiesto por las imágenes del ciclo y la estructura circular de la temporalidad.

En efecto, hemos descrito las fases cíclicas en nuestro díptico mediante los retrocesos o analepsis, que, en última instancia, significan la huída del tiempo cronológico para instalarse en el tiempo legendario del origen; de esta forma, el relato toma la estructura circular o en espiral que sustituye a la estructura lineal y cronológica; pero, además, hemos visto cómo cada ciclo descrito finaliza con un cataclismo de connotaciones bíblicas (el ciclón devastador, las fuerzas de la naturaleza, pero también las desgracias personales que tienen que afrontar los héroes, incluso la proximidad de la muerte) que inaugura otro ciclo; las prolepsis, que a veces se presentan como auténticas profecías (a título de ejemplo recordamos la más sobresaliente: “On ne connaît pas encore ~~iki~~ki, mais il doit venir”, Q, 460), contribuyen a desvelar una dimensión mesiánica puesta de manifiesto por G. Durand (1969: 322), apoyada, por ejemplo, por la presencia del árbol “du bien et du mal” en *Le Chercheur d'or* y otras referencias bíblicas; los mismos finales de ambas novelas son abiertos, y prefiguran el comienzo de un nuevo ciclo. La dimensión mítica de los relatos, insistimos una vez más, no proviene solamente de los mitos citados en intertexto, sino de la propia estructura de las novelas, fundamentalmente de su configuración temporal, ya que, como afirma G. Durand:

Les deux catégories de ces symboles qui se nouent au temps pour le vaincre vont avoir le caractère commun d'être plus ou moins des «histoires», des «récits» dont la principale réalité est subjective et que l'on a coutume d'appeler «mythes». Tous les symboles de la mesure et de la maîtrise du temps vont avoir tendance à se dérouler selon le fil du temps, à être mythiques, et ces mythes seront presque toujours des mythes *synthétiques* qui tentent de réconcilier l'antinomie qu'implique le temps: la terreur devant le temps qui fuit, l'angoisse devant l'absence et l'espérance en l'accomplissement du temps, la confiance en une victoire sur le temps (*Ibid.*:322-323).

El procedimiento de la repetición (presente en todo el Régimen Nocturno de la imagen) tiene sus repercusiones gramaticales: “une répétition dans le temps qui indique le changement grammatical du temps verbal. Le présent répète l'imparfait” (*Ibid.*:323) -y ya hemos visto la función del presente en *Le Chercheur d'or* casi reemplazado por el imperfecto en *La Quarantaine*- y sus repercusiones en la figura de la “hypotypose” (*Ibidem.*), figura que G. Durand explica en palabras de M. Eliade: “«L'homme ne fait que répéter l'acte de la création; son calendrier religieux commémore dans l'espace d'un an toutes les phases cosmogoniques qui ont lieu *ab origine*»” (*Ibidem.*). Así, el año (“le temps calendaire” de P. Ricoeur) tiene una función de primer orden en nuestro corpus porque designa este paso cíclico del tiempo, del tiempo mítico y sagrado, designa una figura circular -como circular es también la estructura de las novelas que analizamos-; la expresión del calendario en la misma forma de “journal de bord” en la que se consignan el paso de los días, de los años, pero también la precisa y repetitiva indicación de los momentos del día -los tiempos fuertes-, metáfora del “sablier”, del reloj, los “coups de sifflet du sirdar” que marcan los tiempos de rezar o trabajar, de levantarse o acostarse, no son sino esta figura cíclica del tiempo, vivida como ciclos que se regeneran, un recomenzar del tiempo: “«La nuit dissipée il règne les trois heures du jour: aurore, midi, crépuscule; commencement, milieu et fin de toutes les choses comme formulera Aristote [...]»” (G. Durand, 1969:328).

Finalmente, en esta constelación de imágenes asociada a la repetición cíclica, hemos de destacar la explicación de G. Durand sobre la función del Hijo, del descendiente con el que termina el ciclo considerado aquí, y que deja abierta la posibilidad de un recomenzar (Sita, la hija de Léon y Suryavati): “Le Fils est répétition des parents dans le temps bien plus que simple redoublement statique” (*Ibid.*:350); hemos de ver esta repetición genealógica también en el juego con los nombres de los antepasados, nombres que se repiten en las novelas del díptico; si en *Le Chercheur d'or*, en paratexto, está dedicado a su abuelo Léon, éste es el antepasado legendario que suplanta a Alexis y su búsqueda del oro; es también el

nombre del descendiente, el que narra y reconstruye la historia de la epopeya que vivieron sus abuelos; además,

Sont isomorphes de ce mythe dramatique et cyclique du Fils toutes *les cérémonies initiatiques* qui sont des liturgies, des répétitions du drame temporel et sacré, du Temps maîtrisé par le rythme de la répétition (*Ibid.*:351).

Son igualmente isomorfos los símbolos del árbol, símbolo cósmico “totalisation cosmique” (*Ibid.*:393), el fuego, como “rite de passage” (*Ibid.*:382), y la música de valor intemporal; sin embargo, el árbol simboliza también el devenir, y por lo tanto el paso de la simbología cíclica a la progresista, en términos de G. Durand. En definitiva, la expresión del mito se explica, como dice G. Durand, “Plus que raconter, comme l’histoire, le mythe répète, comme la musique”, y porque “Dans le cadre pauvre et diachronique du discours, le mythe ajoute la dimension même du «Grand Temps» par sa puissance synchronique de répétition” (*Ibid.*:417-418). Es fundamentalmente el procedimiento de la repetición el que está en la base del mito: repetición del itinerario de Alexis, repetición del mismo viaje y del espacio en la isla Plate, repetición de rituales, de revelaciones, repetición de motivos y expresiones, de analogías, en el interior de ambas novelas. Esta repetición y “emboîtement” de historias, de viajes, de mitos, dan a nuestro corpus la intemporalidad de los símbolos que permite lo que los narradores pretenden: la creación de un tiempo eterno, ya que la “mémoire se dresse contre le temps” (*Ibid.*:467): se trata de una verdadera salida del tiempo cronológico mediante los relatos fragmentados que representan los sucesivos retrocesos al origen para crear un todo coherente.

Resumiendo lo dicho hasta aquí, nos inspiramos en el cuadro de G. Durand (cfr. “Classification isotopique des images” (*Ibid.*:506) para aplicar dicho esquema a nuestro estudio y poder presentar de esta manera las constelaciones de imágenes hasta aquí puestas de relieve:

RÉGIMEN	NOCTURNO
Estructuras	SINTÉTICAS (mito) o dramáticas y MÍSTICAS (o antifrásticas): principios de analogía y similitud que explican dichas estructuras. La repetición crea ritmos (musical, fundamentalmente), expresión de los ritos.
“Schèmes” verbales y sus arquetipos “epítetos”	progresar (hacia adelante: futuro) o retroceder (hacia atrás: pasado)
Arquetipos “sustantivos”	el Fuego (o llama), el Hijo, el Áol, Dios, el Microcosmos, el Niño, la Noche, la Madre, la Casa, el Centro, la Mujer.
De los símbolos a los “synthèmes”	El Calendario, el “segundo nacimiento”, el Mesías, la Música, el Sacrificio, la Espiral, el Vientre, la Tumba, la Cuna, la Caverna, el Mandala, la Barca (o Barco), el Oro.

Finalmente, G. Durand demuestra que “le temps n’est plus la condition *a priori* de tous les phénomènes en général [...] il ne reste plus qu’à attribuer l’*espace* comme «sensorium» général de la fonction fantastique” (1969:472), de esta forma verificamos la función eminentemente simbólica del espacio en el díptico objeto de estudio; el género de viajes se ve, una vez más subvertido: al contrario que en los relatos de viajes en los que el espacio recorrido es descrito al detalle, en nuestro corpus no hay ninguna nota exótica ni pintoresca, el espacio está dotado de este componente fantástico: el tiempo y el espacio, fuertemente connotados de valores simbólicos, representan, unidos, un continuum utopía-ucronía.

5. El mito del origen

Hemos visto en el epígrafe precedente cómo la propia constelación de imágenes que hemos desentrañado mediante la repetición de motivos, que las imágenes temporales y los símbolos a ellas asociados son la expresión del mito. No habría necesidad de insistir en la utilización de mitos por parte de Le Clézio, ya que la crítica abundante sobre el autor así lo ha puesto de manifiesto; sin embargo, antes de abordar esta sección dedicada al mito del origen, vamos a poner de relieve la opinión de algunos críticos que avalan nuestras hipótesis. En este sentido, podemos

(1994:21), o bien habla de “Mythes en germe” (1994:119), y realiza una interesante síntesis de mitos en los escritos del autor (cfr. pp. 119-123).

O también G. Brée, para quien “Le recours aux grands mythes [...] permet au narrateur d’enchaîner des épisodes autrement sans signification aparente et de créer des histoires” (1990:120), y, refiriéndose a *Le Chercheur d’or*, afirma: “Le Clézio médite sur le mythe de ses origines et sur les sources de son identité” (1990:112).

A partir de ahora, vamos a basarnos en la tesis de M. Eliade (*Aspects du mythe*, 1963) e intentaremos demostrar cómo, a partir de dicha tesis, se plasma la estructura temporal de nuestro corpus objeto de estudio, que repite el mito del origen. Nos parece interesante comenzar por la definición de *mito* que propone M. Eliade:

le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des «commencements». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des frères Surnaturels, une réalité est venue à l’existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment: une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C’est donc toujours le récit d’une «création» [...] Du fait que le mythe relate les *gesta* des frères Surnaturels et la manifestation de leurs puissances sacrées, il devient le modèle exemplaire de toutes les activités humaines significatives (1963: 15-16).

Los relatos de mitos tienen lugar, en los pueblos primitivos, ante los neófitos durante un período de aislamiento, y esto forma parte de su iniciación; los mitos, además, se recitan “*pendant un laps de temps sacré* [...] et seulement la nuit” (*Ibid.*:22); aquí encontramos la explicación del tiempo fuerte (la noche) en el que tiene lugar la recitación de Alexis o de Léon: “il avait recopié *Le bateau ivre* sur son cahier d’écolier, et c’était comme une prière qu’il récitait chaque soir” (Q, 28), “La nuit, dans le froid du dortoir, je récitais par coeur les noms des navigateurs [...]” (CH, 96); y es que, como sigue diciendo M. Eliade, la recitación provoca la presencia real de los héroes, lo que pasó en los tiempos míticos se reactualiza.

Analizando en detalle las dimensiones del viaje y la temporalidad, vamos a intentar demostrar que responde a la estructura del mito del retorno al origen, mito que, según M. Eliade, puede presentar las siguientes dimensiones:

- a. Cosmogonía (el origen como Creación).
- b. Iniciación (con los siguientes motivos: el Héroe se somete a pruebas, al enigma que resolver, el descenso simbólico a los infiernos, la ascensión simbólica).

c. Gnosticismo.

La prosa narrativa -siempre según M. Eliade-: contar una historia significativa, relatar acontecimientos que tuvieron lugar en un pasado fabuloso, ha ocupado en la sociedad moderna el lugar que tenía la recitación de los mitos en las sociedades tradicionales; lo que tratamos de demostrar aquí es que el discurso narrativo en el díptico que estudiamos, el relato, presenta una estructura mítica. Las cosmogonías, en palabras de M. Eliade, sirven de modelo a toda clase de creaciones, y aquí se trata de creaciones literarias; el propio Le Clézio alude a la creación de *Le Chercheur d'or* en *Voyage à Rodrigues*: “Aurais-je écrit ceci, aurais-je rêvé si longtemps d’écrire le roman du chercheur d’or [...]” (VR, 133), aludiendo así a la génesis de la obra creada.

La búsqueda de los protagonistas se presenta como una *gnosis* iniciática: es la búsqueda de su propia identidad, para Alexis, a través del desciframiento del lenguaje secreto del Corsario establecido en los planos y también en la isla (búsqueda de las huellas dejadas allí por el legendario *Privateer*), y a través de toda una serie de pruebas iniciáticas: el viaje marítimo, la penetración en un terreno sagrado, la creación de la figura cabalística, el descenso a los infiernos simbólico y la repetición del mismo itinerario. Para los protagonistas de *La Quarantaine* el viaje al origen también se presenta con la misma dimensión: el viaje marítimo, la reclusión en el microcosmos de la isla Plate, que hará que Léon encuentre su origen a través de la Alteridad, para lo cual ha de superar una serie de rituales de iniciación: el ritual de las cenizas y muerte simbólica, el baño purificador, la unión con Surya; el descendiente intentará, a partir de la reconstrucción de la leyenda de los antepasados, comprender el destino de aquéllos, que identificará con el del mítico poeta.

El viaje a las islas Mascareñas (Mauricio, Rodrigues, Plate o Gabriel), al lugar de origen, supone, como la estructura del mito cosmogónico, una regresión al caos, a la materia prima y al tiempo primordial, al espacio de la primera Creación:

Il y a tant de silence ici, tant de solitude! Seul le passage du vent dans les rochers et les broussailles, apportant la rumeur lointaine de la mer sur les récifs, mais c’est le bruit du monde sans hommes (CH, 172)

Dans cette vallée solitaire, je suis perdu comme dans l’immensité de la mer (CH, 177)

Ici, tout était froid et menaçant [...] Tout faisait penser à la mort [...] ici, c’était abandonné, jeté au vent et aux embruns, une côte de naufrageurs (Q, 277).

La estructura del mito del retorno al origen conlleva un retorno progresivo, remontándose hacia atrás en el tiempo a partir del momento presente, hasta llegar al comienzo absoluto. En este proceso, la memoria desempeña un papel fundamental; es lo que M. Eliade denomina “*anamnesis*”, y que consiste en la rememoración de todos los acontecimientos significativos, por la que el hombre se libera de la obra del Tiempo. En esta memoria, M. Eliade distingue: la memoria primordial, que se remonta hasta los acontecimientos *ab origine* (cosmogonía, genealogía, teogonía) y la memoria histórica, que equivale a descubrir su propia historia y su destino. En nuestro corpus encontramos los dos tipos de memoria: la cosmogonía, la creación - que acabamos de mencionar- , la rememoración del mito de origen: Jason, como el origen del que derivan las historias de los buscadores de oro, la rememoración de su propia línea genealógica, o el origen del barco a la deriva del que se desprenden las demás historias de viajes insertadas, cuyos protagonistas se remontan a orígenes fabulosos (la travesía por la Yamuna), y la confrontación con la Historia, que es, en definitiva, el origen de los pueblos esclavos de los occidentales que forman la población heterogénea de las islas.

Es lo que constituye el tema central del conocimiento (anamnesis y gnosticismo): conocer lo que se hizo en el origen es el conocimiento útil, y proyecta al hombre fuera de su tiempo. Así pues, el mito tiene unos valores axiológicos y trascendentes, porque fueron revelados por seres sobrenaturales o antepasados míticos; y la repetición y rememoración de los mitos llevan al hombre a su vez a crear. En los mitos cosmogónicos, añade M. Eliade, “Il ne suffit pas de connaître l’«origine», il faut réintégrer le moment de la création de telle ou telle chose”, y “ceci se traduit par un «retour en arrière», jusqu’à la récupération du Temps originel, fort, sacré” (1963:52); una vez más, insistimos, ésta es la función principal de la construcción de las novelas en analepsis que remontan hacia atrás, recuperando el tiempo primordial, en cada una de las historias contadas.

El mito del retorno al origen y las etapas de la iniciación descritas, repercuten en la estructura circular de la narración; el relato lineal del viaje, de la aventura, es sustituido por un relato circular y cíclico. Según M. Eliade: “Toute histoire mythique relatant l’*origine* de quelque chose présuppose et prolonge la cosmogonie. Du point de vue de la structure, les mythes d’origine sont homologables au mythe cosmogonique” (*Ibid.*:33); los mitos cosmogónicos llevan implícita la idea de Fin y de comienzo al revivir o reactualizar el mito. En nuestro corpus observamos que se reproduce la estructura cíclica de la cosmogonía: en el centro de las obras encontramos las pruebas definitivas: la creación del Cosmos en miniatura (“*imago*

mundi”, *Ibid.*:37), ya sea por la representación geométrica del “Mandala”, ya sea por la penetración en la gruta; son episodios que relatan la reclusión en el espacio sagrado. Es centro porque los protagonistas, por medio de la iniciación, nacen de nuevo, una vez sumergidos en el caos primordial:

Maintenant, dans la solitude et l’abandon, je comprends, je vois. Cette vallée toute entière est comme un tombeau. Elle est mystérieuse, farouche, elle est un lieu d’exil (CH, 296)

No hay un orden cronológico y espacial, sino movimientos cíclicos de retorno al origen, constantes retrocesos al pasado; de ahí que el orden espacial se asimile a las etapas de la iniciación, cuyo valor simbólico ha sido suficientemente puesto de relieve; de ahí también que el pasado y el presente se desarrollen paralelamente y el final impreciso de las dos novelas, un final abierto a un nuevo comienzo.

Pero, si la retrospectiva al pasado responde al mito del retorno al origen, rememorando sucesivamente la historia personal, la de los antepasados, la de los héroes del pasado, en un tiempo fabuloso, este tiempo fabuloso es, según M. Eliade un tiempo sagrado porque relata hechos de seres sobrenaturales o héroes y antepasados míticos, por tanto, el mito sólo puede tener lugar durante una iniciación.

De esta forma, se van aniquilando las barreras temporales para llegar a conseguir un tiempo eterno; la función del mito es recuperar el tiempo mítico de los orígenes que es:

un temps «fort», parce qu’il a été transfiguré par la présence active, créatrice des êtres Surnaturels [...] en «vivant» les mythes, on sort du temps profane, chronologique, et on débouche dans un temps qualitativement différent, un temps «sacré», à la fois primordial et indéfiniment récupérable (1963: 29-30).

En efecto, hemos visto cómo Alexis o Léon, sienten la presencia de los antecesores: el Corsario, los pasajeros del *Hydaree*, o el descendiente, Léon, también experimentará parecidas sensaciones de los antepasados desaparecidos:

il me semble qu’ils sont encore ici, que je sens sur moi leur regard, pareil au regard des oiseaux qui tournent autour du piton. Chaque pierre, chaque buisson porte ici leur présence, le souvenir de leur voix, la trace de leur corps. C’est un frisson, une vibration lente et basse (Q, 438-439)
Alors, il me semble qu’il n’y a plus rien qui me sépare de cet inconnu qui est venu ici il y a près de deux cents ans, pour y laisser son secret avant de mourir (CH, 296)

Los continuos retrocesos al pasado pretenden la recuperación de un tiempo sagrado, un tiempo eterno, ya que,

en partant d'un moment quelconque de la durée temporelle, on peut arriver à *épuiser* cette durée en la parcourant à rebours et déboucher finalement dans le Non-Temps, dans l'éternité [...] Le «retour», la «régression» se traduisent, chez celui qui les réalise, par l'anéantissement du Cosmos et, par conséquent, opère la «sortie du Temps», l'accès à l'«immortalité» (*Ibid.*: 109).

Es la lucha contra el tiempo cronológico que hemos señalado a lo largo de nuestro análisis, llevada a cabo mediante múltiples procedimientos narratológicos, temporales, simbólicos y míticos; los héroes consiguen esa salida del tiempo, acceden al No-Tiempo: “Il me semble être hors du tmps, dans un autre monde” (CH, 163), “C'est une nuit ancienne, une nuit qui ressemble au commencement [...] C'est une nuit infinie” (Q, 403).

Hemos definido nuestro corpus como novelas del tiempo, del viaje en el tiempo, hacia atrás, hacia la recuperación del origen que se produce en el microcosmos de las islas, y, por medio de las citas, se recrea y revive, como en los rituales de las sociedades primitivas que describe M. Eliade, aquel tiempo fabuloso, de tal forma que los héroes evocados se hacen presentes.

Además, los mitos han de recitarse durante la noche, produciéndose, de una manera mágica, la reactualización de los acontecimientos, la salida del tiempo cronológico y la presencia de los seres rememorados; son los tiempos “fuertes”; y, en efecto, hemos observado cómo estos tiempos fuertes en el díptico, de recitación, son fundamentalmente durante la noche (como también durante la noche tienen lugar los principales ritos de paso y las sucesivas revelaciones de los protagonistas). Es así como se produce la anulación de las barreras temporales que hemos ido señalando en nuestro análisis narratológico, para crear la figura del No-Tiempo, imagen de la eternidad, paralelamente a un espacio simbólico de origen. Así, “Le mythe se rattache à la naissance d'un monde nouveau, univers dans lequel les protagonistes trouveront leur place et leur rôle” (M. Pettiti, 2005: 7).

Los protagonistas consiguen, pues, mediante las imágenes del tiempo, los símbolos isomorfos a ellas asociados y el recurso al mito, vencer a Cronos, en esta lucha contra el tiempo que hemos puesto de relieve, tanto en el conjunto de la producción de Le Clézio como, particularmente, en este díptico.

CONCLUSIONES

El “viaje literario” que hemos llevado a cabo por la extensa obra de J.M.G. Le Clézio, en la introducción de nuestro análisis, nos lleva a constatar, en primer lugar, su propia concepción de la creación literaria: Le Clézio se erige en una especie de demiurgo e imita, a lo largo de su producción, la Creación, el momento primordial y mítico que explica el origen del Universo.

La lucha contra el tiempo y el sueño de la Génesis y del comienzo, presentes desde los primeros escritos de Le Clézio, inicio de su creación literaria, prefiguran la circularidad de su obra; un primer período, violento, en el que el autor reside en Niza, se desarrolla en un decorado urbano en el que el escritor-creador sueña con sus personajes con un paraíso edénico, evocación que choca frontalmente con una realidad brutal y terrible, la de la ciudad moderna.

El escritor busca el momento primordial de la Creación mediante numerosas alusiones a la Biblia en un juego intertextual creado desde sus primeras obras. Le Clézio utiliza las imágenes del Caos y de la Creación del Universo para figurar, paralelamente, la creación de su propio universo de ficción: creación literaria, ciertamente, pero creación cósmica también, ya que: “toute création répète l’acte cosmogonique par excellence: la Création du Monde” (M. Eliade, 1969: 31). El escritor, que no pertenece a ninguna escuela, ocupa un lugar único en la literatura del siglo XX (y, seguramente, también del siglo XXI). La crítica no ha conseguido clasificar su obra: considerado “inclassable” por algunos autores, “baroque” por otros, su producción constituye un intento original, único y singular; si sus libros no tienen un final, esto nos lleva a la conclusión de un recomenzar continuo y cíclico como en las Cosmogonías o relatos míticos sobre la génesis del mundo. Su recorrido dibuja una enorme espiral en la que los temas, los motivos, los personajes, aparecen una y otra vez, imitando la estructura del mito del eterno retorno, expresión de la “révolte contre le temps concret, historique, [...] nostalgie d’un retour périodique au temps mythique des origines, au Grand Temps” (*Ibid.*: 11).

A partir de la etapa “apaisée” de su producción, la imagen del “homo viator”, del hombre en exilio que busca su tierra prometida se identifica perfectamente con la búsqueda personal del escritor de sus orígenes, de su propia identidad. Sin abandonar

las referencias bíblicas del comienzo, en sus obras proliferan mitos de diversas culturas que reflejan los viajes del propio Le Clézio y la dimensión iniciática de éstos. Sus personajes, paralelamente al autor, se inician en el descubrimiento de la Alteridad en el transcurso de los distintos viajes. Y, aunque se trate de espacios diversos (Europa, América central, Africa o las islas Mascareñas), la dimensión mítica subyacente proporciona a los recorridos de los personajes unidad y coherencia.

El díptico del viaje al origen; meto dología y establecimiento de campos temporales

Entre las novelas de la búsqueda de los orígenes, nos ha parecido particularmente interesante el díptico objeto de estudio: la historia familiar y los orígenes mauricianos del escritor están íntimamente unidos a los mitos. Le Clézio es un exiliado, en permanente éxodo, intentando encontrar su tierra prometida. En efecto, la pérdida de la casa familiar fundada por su antepasado en la isla Mauricio es un tema que obsesiona el pensamiento le cleziano y que vuelve, también en espiral, a lo largo de su inmensa producción. Se trata de un retorno cíclico del escritor a la historia familiar y a la búsqueda de su identidad. Hemos intentado demostrar, a lo largo de nuestro trabajo, que ambas novelas forman lo que hemos convenido en llamar “un díptico del viaje al origen”.

Utilizando elementos de los libros de viaje que le han servido de inspiración, Le Clézio crea un género bastante original. Dichos elementos organizan las macroestructuras de las novelas: el orden cronológico y espacial, el principio *in medias res* y el diario de viaje, se hacen presentes por el deseo explícito de fechar los relatos. Estos elementos los hemos hecho corresponder con las nociones de “temps calendaire” y “moment axial” de P. Ricoeur. Este “temps calendaire” o “temps socialisé”, marcado por las expresiones recurrentes de fechas, paso de años, estaciones, momentos del día, es el que permite la transición hacia un tiempo mítico, a partir del establecimiento del “moment axial”: el ciclón devastador, para Alexis y Léon, el descendiente, o el encuentro con Rimbaud, para Léon “le Disparu”. A partir de este momento, los narradores recorren el tiempo en la doble dirección: del presente al pasado y del pasado al presente. El tiempo mítico, en definitiva, es una consecuencia del rechazo de los protagonistas al tiempo cronológico y lineal, el que representa la Historia y todos los valores negativos a ella asociados (ruina, expolio, exilio, esclavitud, humillación). Es lo que llevará a los narradores a crear una ucronía

Conclusiones

(concepto extraído de las teorías de M. Picard y P. Ricoeur), y su correlato espacial, la utopía, expresiones del origen, de la creación.

Un análisis pormenorizado de las microestructuras de las novelas nos ha permitido descubrir una particular utilización de las categorías narratológicas y temporales, manifestándose así una subversión del género de viajes, antítesis entre el orden de las macroestructuras y el desorden temporal revelado a lo largo de nuestro estudio; a ello se asocia una temática que pone de manifiesto la dimensión simbólica y mítica de estos viajes de retorno al origen.

La elección de la metodología utilizada en esta investigación se desprende de este juego temporal; los presupuestos de G. Genette, M. Bal y J. Lintvelt, han contribuido eficazmente a un análisis - que hemos pretendido sea lo más pormenorizado posible- de las categorías narratológicas y temporales. A partir de las tesis de J. Lintvelt hemos podido definir nuestro díptico como dos ficciones autobiográficas, dos narraciones homodieéticas, cuyo alcance es diferente en cada una de las novelas.

El desdoblamiento del narrador homodieético entre “je-narrant” y “je-narré” desvela, en *Le Chercheur d'or*, la creación de dos relatos simultáneos: uno, el relato de viaje, sostenido por el “je-narrant” (Alexis adulto, al que hemos denominado narrador 1), se desarrolla de forma tradicional; el otro, en la dirección contraria, hacia el punto de partida, hacia el origen, en el que la imagen del “je-narré” (Alexis niño, narrador 2) desorganiza la narración, concediendo una dimensión mítica al relato del viaje.

En *La Quarantaine*, un narrador homodieético inserta historias diferentes desde su narración ulterior; el desdoblamiento entre “je-narrant” y “je-narré” se produce esta vez mediante la duplicación de la narración homodieética: sólo así el “je-narrant” podrá recuperar el “je-narré” mediante este juego con la doble instancia narrativa. La novela dentro de la novela, relato especular, *en abyme*, que hemos interpretado como un sueño de Léon, el descendiente, funciona como una metalepsis narrativa que juega “sur la double temporalité de l’histoire et de la narration” (G. Genette, 1972: 244); este procedimiento contribuye a confundir las barreras temporales; la ficción novelesca de la leyenda del antepasado mítico se presenta en un primer plano. Este juego con los nombres y su reduplicación mediante la técnica de la voz y la focalización, consiguen la identificación de ambos narradores, lo que se propone el primero: “je suis l’autre Léon, celui qui a disparu pour toujours” (Q, 20).

Conclusiones

La cuestión de la voz nos ha permitido definir el corpus y completar el análisis temporal llevado a cabo bajo el prisma de las teorías elaboradas por G. Genette y M. Bal. Partiendo de la metodología propuesta por estos críticos, hemos establecido, en primer lugar, una serie de campos temporales, que funcionan de forma diferente en las dos novelas.

La división de capítulos en *Le Chercheur d'or* establece el itinerario del protagonista y permite, en nuestro análisis, la definición y delimitación de un esquema temporal compuesto de los campos temporales siguientes: A-B-C-D-E-F-G-A; este esquema pone de manifiesto, de entrada, la vuelta al punto de partida del héroe. De ahí que hayamos respetado el orden cronológico y espacial en el estudio de las citadas categorías, orden que mantiene explícitamente el narrador homodiegético.

La Quarantaine presenta, por el contrario, una novela dentro de la novela, cuyo protagonista se convierte en narrador homodiegético en el interior de tres capítulos que le sirven de marco. La división de capítulos responde aquí al principio de silepsis espacial y temporal definida por G. Genette, propia también de los relatos de viaje. El tiempo pasado y rememorado por el narrador de los capítulos-marco, se convierte en el centro de la narración, tiempo entorno al cual gira toda la estructura narrativa y temporal. El procedimiento para delimitar los campos temporales ha sido bastante más complicado, ya que éstos se imbrican fuertemente entre sí, irradian desde el capítulo central hacia los periféricos. Dichos campos temporales se entrecruzan debido a las incursiones en el pasado: el esquema A-A1-A2, B, C -A refleja las relaciones de subordinación de los distintos campos y verifica también la vuelta al punto de partida.

Nos encontramos ante dos narraciones de estructura circular en las que hemos considerado como primer campo temporal el tiempo presente que sostiene toda la narración, y al que se subordinan las anacronías y fenómenos temporales de duración y frecuencia estudiados. En *Le Chercheur d'or* este primer campo temporal es la narración que Alexis efectúa a sus 38 años de edad, rememorando su vida. En *La Quarantaine*, el primer campo temporal establecido es la narración de Léon, el descendiente, a sus 40 años, que rememora la historia de sus antepasados, identificándose con el Desaparecido.

El análisis narratológico y temporal: alcance y proyección

Conclusiones

El establecimiento de campos temporales nos ha llevado a considerar, en segundo lugar, el alcance de las categorías temporales elaboradas por G. Genette y recogidas por M. Bal: el orden, la duración y la frecuencia, su funcionamiento en el interior de cada uno de ellos y su proyección en una temática y simbología del tiempo.

Le Chercheur d'or

Esta novela se inicia con un principio *in ultimas res* que permite al narrador 1 (“je-narrant”) rememorar su vida desde su presente de narración; desde el principio observamos un sutil deslizamiento de la voz y la focalización al narrador 2 (“je-narré”), el cual re-crea los momentos esenciales de su vida. Esto es lo que representa la transición entre el campo temporal A y el B. En el interior de este segundo campo temporal, en el que Alexis relata su infancia feliz en el Boucan, hemos observado las frecuentes intrusiones del narrador 1, lo que crea un juego temporal: del presente al pasado, del pasado al presente, en forma de espiral; se trata de un tiempo mítico, inmóvil, tiempo de origen desde el que se proyectan, por la presencia masiva de prolepsis, anuncios e insinuaciones, la búsqueda del personaje y su aventura marítima.

Los siguientes campos temporales, iniciados con un principio *in medias res* propio de los relatos de viaje, expresan el recorrido de Alexis, las pruebas iniciáticas asociadas a la aventura, la repetición del itinerario y su búsqueda incesante de este tiempo mítico y primordial.

El siguiente campo temporal: C (el segundo capítulo) representa un tiempo distanciado (el único que utiliza tiempos del pasado) en el que Alexis, desde su reclusión en Forest Side rememora su infancia, y, mediante prolepsis e insinuaciones, anticipa el viaje. Ambos campos temporales sirven de preparación al verdadero arranque de la narración que tiene lugar en el capítulo siguiente.

El campo temporal D (el diario de viaje de Alexis a bordo del *Zeta*) representa el recorrido marítimo: el elemento acuático permite la reactualización de aquel tiempo de origen: “Le navire glisse sur le miroir de la mémoire” (CH, 118). Es la primera etapa del viaje y de la iniciación del protagonista, en la que el diario de viaje se ve suplantado por una concepción de un tiempo de dimensiones infinitas sostenido por la simbología del espacio marítimo.

Conclusiones

El campo temporal E supone la reclusión en el espacio “sagrado” de la isla Rodrigues: es la segunda etapa de la iniciación del héroe. Al igual que el espacio marítimo, el espacio insular permite una salida del tiempo cronológico y lineal (apoyada por el uso de acronías), y la creación de un microcosmos, un espacio sagrado: el mandala.

El campo temporal G, que relata dos episodios singulares, dos batallas, tiene el valor simbólico de prueba iniciática: se trata de un descenso a los infiernos que permite la transición entre la primera y la segunda realización del itinerario de Alexis.

El siguiente campo temporal inaugura la repetición del ciclo; de los retrocesos al pasado a las expresiones de un no-tiempo: Alexis adquiere un conocimiento que le conducirá a la revelación en interior de la isla Rodrigues.

El último capítulo es el único que comienza en analepsis iterativa, rompiendo con el tradicional principio *in medias res* del resto de los capítulos. El campo temporal A, que volvemos a encontrar aquí, supone una vuelta al caos, por la muerte de Mam y la separación de Laure, que inaugura un nuevo ciclo: la penetración en un terreno misterioso, un nuevo paraíso: Mananava, que insinúa la muerte. La recitación de la misma historia del Boucan revitaliza el tiempo mítico, mientras que los futuros proféticos del final anuncian un nuevo ciclo.

Los fenómenos asociados a la categoría del ORDEN permiten definir un tiempo cíclico y la circularidad a él asociada en la estructura de los campos temporales delimitados. La presencia masiva de retrocesos y anticipaciones ponen de manifiesto un juego entre los campos temporales. Las analepsis y prolepsis son de tipo homodiegéticas e internas, como corresponde al tipo de narración definido; del análisis pormenorizado de campos temporales podemos deducir la presencia de dos tipos de analepsis, principalmente:

1. Analepsis repetitivas (o “rappels”) que se remontan al tiempo del Boucan, tiempo inmóvil y estático, tiempo mítico que Alexis intenta recuperar, y también a otros campos temporales para reactualizar momentos felices con Ouma que permanecen anclados en su memoria, y el recuerdo de Laure, que se convierte en una búsqueda obsesiva (Laure - l’or).

Conclusiones

2. Analepsis completivas cuya función es informar sobre los saltos en el tiempo que se producen entre un campo temporal y otro, las elipsis, silencios producidos como consecuencia del principio *in medias res* de los capítulos.

En cuanto a las prolepsis, anuncios e insinuaciones, su función es proyectar la historia hacia un futuro cierto, puesto que el narrador homodiegético conoce el desenlace de los hechos; en el último capítulo, las anticipaciones adquieren un valor profético, anunciando el inicio de un nuevo ciclo.

La categoría de fenómenos asociados a la DURACIÓN nos ha permitido poner de relieve una perfecta simetría entre la repetición del itinerario y la repetición de la velocidad acelerada - ralentizada en la narración; cada capítulo se inicia con elipsis y sumarios, íntimamente unidos al principio *in medias res* -excepto el último capítulo, que se inicia con una analepsis iterativa; se trata de elipsis indeterminadas, en su mayoría, difícilmente localizables en la historia, lo que responde a la voluntad del narrador de dejar en silencio ciertos episodios, alejados así de su memoria, y romper el hilo de la narración; los sumarios corresponden a las analepsis completas señaladas supra.

El primer campo temporal, caracterizado fundamentalmente por la deceleración, permite verificar la hipótesis de partida: es un tiempo inmóvil, estático, lo que contrasta fuertemente con los *tempi* narrativos del segundo capítulo, al que podemos considerar en su totalidad como un sumario: es el tiempo distanciado, que concede un ritmo bastante acelerado a la narración; volvemos a encontrar un ritmo ralentizado en el tercer capítulo, muy unido a los recuerdos de Alexis, ritmo que imita el movimiento ondulante del mar por la presencia de analepsis que se remontan al tiempo mítico. Se crea así una impresión de isocronía.

En los siguientes capítulos, alterna el ritmo ralentizado (deceleraciones, escenas de diálogo, aunque breves, descripciones que ocupan tiempo diegético, pero que crean un ritmo lento) con la aceleración debida a los sumarios que resumen los episodios de la guerra, el viaje de vuelta y la realización del segundo y tercer itinerarios; el estudio de la duración finaliza en el campo temporal primordial en el que observamos el caminar errante de Alexis; es el momento en el que “je-narrant” y “je-narré” se funden tras un doble movimiento de aceleración-ralentización; el primero afecta a episodios que Alexis quiere alejar (la pérdida de sus seres queridos, la devastación del Boucan) mientras que el segundo afecta a la ensoñación de Alexis sobre el paraíso perdido y su proyección hacia el futuro.

Conclusiones

En el estudio de la FRECUENCIA, la relación de repetición entre relato y diégesis, hemos constatado una sucesión rigurosa entre series iterativas y episodios singulares, lo que forma un todo coherente con los otros fenómenos temporales observados: la repetición del itinerario y los hechos de orden que de ello se deriva, y la simetría establecida entre ritmo acelerado y ralentizado en la velocidad narrativa.

Si las otras dos categorías temporales nos muestran el tiempo del Boucan, el campo temporal B, como ese tiempo mítico que el narrador quiere recuperar, el análisis de la frecuencia así lo confirma. El comienzo *in ultimas res* tiene como consecuencia una iteración que abarca la extensión temporal completa de la diégesis, presenta una continuidad entre pasado y presente, entre los campos temporales A y B, asegurada por la evocación insistente del rumor del mar. De la iteración externa a la iteración interna, centrada en la infancia del narrador, y, de ahí, a la pseudo-iteración, figura hiperbólica que significa la repetición ritual de los mismos acontecimientos, y que prefigura el paso del rito al mito. La intervención del narrador 1 prolonga la duración de las unidades que componen las series iterativas a toda la duración diegética, creando un tiempo eterno e inmovilizado en su memoria.

A partir de aquí, se produce una rigurosa alternancia entre episodios singulares, que interrumpen una serie iterativa e inauguran otra, verificando también por este procedimiento un tiempo cíclico que se revela también en la frecuencia. Las series iterativas van unidas, en unos casos, a los sumarios, y resumen la diégesis; en otros casos, contribuyen a romper la cronología y dilatar el tiempo. A la singulación y la iteración hay que unir el procedimiento de la repetición: repetición de analogías (casa-barco), repetición de motivos, del itinerario del protagonista -repetición que se sitúa en las analepsis homodiegéticas repetitivas señaladas-; esto repercute en la recuperación del tiempo mítico, y, por otra parte, por su frecuencia de aparición en el texto, la repetición crea un ritmo casi musical, como el murmullo del mar que se deja oír a lo largo de la novela.

La Quarantaine

La segunda novela de nuestro corpus desarrolla la búsqueda del origen y de la identidad a través de la Alteridad; el mito se construye sobre *Le Bateau ivre*, intertexto alrededor del cual gira la trama; el barco a la deriva se convierte en hilo conductor del relato, lo que llevará a la identificación de Rimbaud, poeta maldito, con el antepasado desaparecido, personaje marginal. Asistimos a la multiplicación

Conclusiones

del viaje y de la historia de distintos personajes cuyos destinos confluyen en el mismo espacio insular.

En cuanto al ORDEN, hemos puesto de manifiesto que los capítulos 1 y 4 constituyen el diario de viaje del narrador desde París a Mauricio y vuelta a Francia (Marsella), lugares donde se produce la identificación con el legendario antepasado desaparecido. Estos capítulos constituyen el campo temporal A; a él se subordinan los campos A1 y A2; los campos B y C salen de la cronología de la diégesis, y por ello hemos considerado externas las anacronías en ellos contenidas.

El diario de viaje del primer narrador, fechado en 1980, en París, constituye una narración ulterior del recorrido e itinerario de éste. Desde este punto de partida espacial rememora la historia de los antepasados y el encuentro con Rimbaud, también en París. Este hecho nos ha llevado a considerar una silepsis geográfica y a localizar el origen, el comienzo de la búsqueda de identidad para todos los personajes, como principio que organiza los relatos de viajes contenidos en esta novela. Los versos de Rimbaud y de otros poetas, copiados y recitados por sus abuelos y contenidos en los retrocesos al pasado, son una herencia transmitida por Suzanne hasta Léon, versos que ponen de relieve la temática del tiempo, la referencia al mar y al viaje. Silepsis temática asimismo que justifica la inserción de historias por relación de analogía. Se trata, pues, del mismo viaje, de varios “voyageurs sans fin”. El final del viaje (en el capítulo 4) constituye otra silepsis espacial, en Marsella, los lugares que recorrió Rimbaud; allí rememora la desaparición de los antepasados y la muerte del poeta, en la misma fecha: hace 89 años (la edad con la que muere Anna); ello muestra un juego temporal del narrador: la silepsis geográfica y temática se convierte, así, en silepsis temporal.

A este campo temporal A se subordina el campo A1, íntimamente ligados entre sí; se cuenta la historia de Jacques y Léon y el encuentro con Rimbaud. Las anacronías de este campo temporal son una narración heterodiegética estrechamente imbricada a la narración homodiegética constituída por la marcha errante del narrador por París, cuya consecuencia es la rememoración de momentos de sus personajes.

La mayor parte de las anacronías son analepsis repetitivas: siete veces se evoca el encuentro con Rimbaud; estos “rappels” inciden en localizar el comienzo, el origen en aquel encuentro en el que la imagen del narrador primero desliza la focalización hacia Suzanne, la transmisora de la historia; la repetición del motivo

Conclusiones

puntúa la narración y le confiere un valor absoluto de comienzo. La recitación de los versos tiene una función proléptica: insinúan y anticipan el viaje y el carácter marginal de León.

El campo temporal B está compuesto por analepsis externas que explican los acontecimientos que tuvieron lugar antes del comienzo de la diégesis: la ruptura con el Patriarca.

El campo temporal A1 continúa en el capítulo siguiente, también heterodiegético, y sirve de transición entre el relato-marco y la novela dentro de la novela; el viaje hasta las islas Mascareñas se resume en sumarios; lo que le interesa destacar al narrador es el segundo encuentro de sus antepasados con Rimbaud; para León, el Desaparecido, la escala en Aden tiene valor de prueba iniciática, como muestra el simbolismo de la puerta.

El tercer capítulo inaugura el campo temporal A2, constituido por el diario del segundo narrador homodiegético. Hemos de interpretar el diario del primer narrador como el relato-marco que anuncia (y por lo tanto tiene función de prolepsis) y anticipa lo que ahora se va a desarrollar; a la vez, este segundo relato constituye una metalepsis en analepsis interna que se erige en verdadero relato, dejando en un segundo plano al que le sirve de marco, en la voz y focalización de León “le Disparu”, se trata de una *mise en abyme* hacia un pasado diegético. Los cuarenta días que forman la historia se dilatan y adquieren una dimensión enorme, en un lento transcurrir de los días, cuya estructura vuelve a ser un diario con anotaciones; la consecuencia es un aparente riguroso orden cronológico, aunque en el interior, las anacronías desorganizan la narración.

Este complicado sistema de “*emboîtement*” de historias tiene como consecuencia inmediata un idéntico sistema en cuanto a las anacronías se refiere; hemos dividido este campo temporal en los siguientes:

- A.2.1. Es el tiempo primordial, constituido por el diario de esta cuarentena en la isla Plate,
- A.2.2. El pasado inmediatamente anterior: son las anacronías contiguas
- A.2.3. Retrocesos que abarcan la infancia y adolescencia de León, oponiendo este tiempo recordado a su metamorfosis: son las anacronías inclusivas.

Conclusiones

En estos campos temporales, hemos constatado el predominio casi absoluto de analepsis internas homodiegéticas repetitivas; el relato vuelve una y otra vez sobre sus huellas, se repiten los episodios principales: el encuentro con Surya, las pruebas iniciáticas de Léon, que accede así a la cultura y mitología hindú, los viajes simbólicos desde la isla Plate al islote Gabriel, el espacio de los muertos por la epidemia, recorrido que se realiza en la barca conducida por el viejo y ciego Mari; el paso del tiempo, con los retrocesos, está puntuado por los “coups de sifflet” del sirdar que marcan los tiempos; hemos puesto de relieve, a lo largo del análisis cómo este motivo, junto a la música sugerida por la canción de Surya y la flauta de Choto crean un ritmo musical; la música adquiere un valor simbólico, ya que representa, en palabras de G. Durand una “victoire sur le temps” (1969: 323).

Las prolepsis observadas son iterativas, cuya expresión “pour la première fois” inaugura una serie y adquiere el valor de experiencia primordial, expresión del origen.

El campo temporal C está formado por la historia de Giribala y Ananta, *La Yamuna*, que hemos considerado como un retorno a un tiempo mítico, al comienzo, a la imagen del “radeau” que conduce a estos personajes femeninos por el río sagrado. La primera etapa del itinerario de las protagonistas de esta historia, relatada por el primer narrador (Léon, el descendiente) es una analepsis completa, consecuencia, una vez más, del principio *in medias res* con el que se inicia. Las prolepsis señaladas son igualmente iterativas con la misma expresión “pour la première fois”. La segunda etapa, constituida por el viaje desde la India hasta Mauricio vuelve a utilizar el mismo procedimiento en su inicio, y toma la forma de diario de viaje. Las prolepsis en esta segunda parte del viaje son completas: el lapso abarca hasta el desenlace de la historia, con la llegada a Mauricio.

El viaje a bordo del *Ishkander Shaw* es una repetición de los otros hacia Mauricio, viaje dentro del viaje, con un orden cronológico por el diario de Giribala; el microcosmos del barco reproduce la situación de la cuarentena en la isla Plate, y está puntuado también, por los “coups de sifflet” que marcan los distintos tiempos.

La repetición cíclica de los viajes, las anacronías repetitivas observadas conceden a este complicado sistema de encajonamiento de historias, de viajes, la estructura circular que venimos señalando. Al igual que *Le Chercheur d'or* las prolepsis en forma de profecías con las que termina la novela anuncian el comienzo de otro ciclo.

Conclusiones

El análisis de la DURACIÓN nos ha llevado a observar la misma simetría entre velocidad acelerada - ralentizada, que reflejamos en esquema:

A: aceleración; A1:aceleración-ralentización: evocación del instante; B: aceleración; A2: ralentización progresiva (repetición de instantes); C: ralentización.

Los narradores se detienen en los instantes; la abundancia de movimientos isocrónicos (escenas y pausas, junto con las citas en intertexto detienen el tiempo cronológico para hacer de esos instantes momentos que se prolongan hacia el infinito.

En los campos temporales A y A1, la aceleración producida por las elipsis y sumarios que resumen varios años contrasta fuertemente con el instante evocado y repetido (el encuentro con Rimbaud), fijando eternamente la imagen del poeta en el umbral de la puerta (fenómenos que se prolongan en el capítulo 2, con el segundo encuentro con Rimbaud); se trata de una duración discontinua que imita la narración fragmentada, consecuencia de los recuerdos dispersos de Suzanne y la re-creación de la historia por parte de Léon.

El campo temporal A2 se presenta de forma diferente desde el punto de vista de la velocidad y ritmo narrativos: el ritmo ralentizado se deriva de la casi total ausencia de elipsis y sumarios; el diario de Léon se convierte en un relato isocrónico mediante la presencia de escenas, pausas y deceleraciones que desembocan en el instante mágico.

Esta ralentización es progresiva, ya que, por un lado, la duración abarca un mayor lapso de tiempo que el contenido en los 43 días que refleja el diario de Léon: los personajes recuperan un tiempo de infancia, lo que conlleva un espesor virtual de muchos años pasados, mediante las analepsis repetitivas que reiteran el comienzo.

Las citas se sitúan en el interior de las analepsis y representan la recuperación de un pasado; las que se sitúan en el presente de la narración representan un tiempo aprisionado entre el pasado rememorado y un futuro incierto, traduciendo la aspiración a la eternidad del protagonista, y contribuyen a una doble ruptura: con el pasado y entre los dos hermanos. El deseo de prolongar la duración del instante mediante la recitación se transforma en juego verbal entre Suzanne y Léon; los mitos, leyendas y citas demuestran, una vez más, una lucha contra el tiempo lineal y

Conclusiones

cronológico, desvelando una dimensión más profunda, hacia el interior, en la conciencia de los personajes.

El campo temporal C repite este ritmo ralentizado (con la excepción de las dos elipsis que inician las dos partes del trayecto de Ananta y Giribala); las experiencias primordiales: el bautismo de Ananta, la danza, la travesía por el río, se describen mediante movimientos isocrónicos que prolongan el tiempo de los rituales.

El final de la novela (la continuación del campo temporal A) presenta un ritmo acelerado por la presencia de sumarios que resumen las historias de los antepasados y algunas elipsis, lo que contrasta con la ralentización debido a las pausas (como la descripción del cuadro y la fotografía que fijan la imagen) y deceleraciones (descripciones en movimiento que ocupan tiempo diegético, acompañadas del monólogo del propio narrador). El ritmo ralentizado es progresivo hacia el final del capítulo, con la evocación de Rimbaud y los desaparecidos.

Los fenómenos de FRECUENCIA observados más sobresalientes son la singulación que esconde la iteración, y la repetición de episodios evocados en analepsis (“rappels”), de temas y motivos asociados a los momentos primordiales. En el campo temporal A, la brevedad del diario se debe al uso de iteraciones; si la iteración es la imagen de una ventana abierta hacia el pasado, esto se verifica por la expansión de la iteración, desbordada por las analepsis en el pasado relatado por Suzanne. El espacio recorrido por Léon (las calles de París) es esta ventana que permite al narrador mirar hacia el pasado y contemplar los instantes evocados en analepsis repetitivas (campo temporal A1) o externas (campo temporal B); la iteración definida, cuya amplitud abarca unos meses (el paso de un año a otro: 1871-1872) sitúa cronológica y espacialmente el acontecimiento; de ahí a la iteración generalizante, externa e indefinida sobre el origen de Amalia y la expulsión de ésta y Antoine de la isla Mauricio. La evocación del instante primordial: la visión de Rimbaud en la puerta, repetido siete veces (número mágico) representa el paso de la unidad del episodio singular a la pluralidad de la repetición; este juego con la temporalidad desvela un juego simbólico: perpetúa esta experiencia primordial: es la imagen del comienzo absoluto.

En el capítulo 2 (A1) el episodio singular representa el paso por otra puerta simbólica, una prueba iniciática para Léon; el viaje se detiene con la escala, y también la narración; la singulación da lugar a la repetición focalizada (en Jacques,

Conclusiones

primero, y luego en León) de la visión de Rimbaud, momento primordial para León “le Disparu”.

En el campo temporal A2, las anotaciones cronológicas corresponden a los episodios singulares que tienen lugar durante la reclusión en la isla Plate, y perfilan las etapas de iniciación y transformación de León; cada sección de este diario se inaugura con elipsis que son sustituidas, no por sumarios, sino por la iteración, en su mayoría indeterminada, indefinida, cubriendo las elipsis entre un episodio singular y otro; las expresiones recurrentes del paso del día, los “coups de sifflet” que marcan un tiempo cronológico, son lo que G. Genette denomina “itératisme”, expresión de la circularidad del movimiento cósmico.

La iteración “contamina” igualmente las escenas singulares, expresando rituales (por ejemplo, la recitación o los ritos de iniciación) e invade las escenas de diálogo, fundamentalmente por la rememoración del pasado y las prolepsis iterativas: pasado, presente y futuro coexisten en una misma escena, creándose una continuidad temporal, expresión de un No-Tiempo, un instante mágico, infinito.

El paso del episodio singular a la repetición crea y configura la memoria de León. Hemos distinguido aquí tres planos temporales en los que la repetición ejerce funciones diferentes: el primero es el pasado rememorado por Jacques de la infancia y el paraíso perdido; el segundo es la iniciación de León en el microcosmos de la isla, y el tercero, el verano en Hastings, que se erige en puente de unión, “puerta” entre los dos anteriores. En el primero, veíamos aparecer el “temps monumental” (P. Ricoeur, 1984: 159), la *Histoire*, representada por las figuras de Autoridad y de Poder. En el segundo, la historia individual de León, confrontada a la Historia, va configurando su memoria por la repetición de episodios singulares que componen un “souvenir complet” (G. Bachelard, 1992: 15); se trata de un tiempo místico, en el que la simbología del fuego, las cenizas, la muerte y el paso “de l’autre côté” representan para León un viaje simbólico.

El procedimiento de la repetición, combinado con el ritmo narrativo, contribuye a perpetuar esos momentos; la repetición crea un ritmo musical, como el estribillo de una canción, simbología que se prolonga con la reiteración de la canción secreta de Surya y la musicalidad de los versos de Rimbaud o Longfellow.

La singulación, unida a la estructura formal, sirve para marcar las etapas en los procesos de los personajes-protagonistas de las *histoires* insertadas en el entresijo

narrativo; la iteración se presenta como la expresión de un ritual: del rito al mito, el narrador consigue crear ese espacio mítico y su mito personal por el recurso a una prolija red de leyendas y mitologías, de poetas, seres legendarios y figuras religiosas, y por el propio tema de la obra: el viaje al origen, experiencia iniciática que está en la base de las múltiples historias. El origen presenta, además, dos lecturas divergentes: una, anclada en la Historia, la otra, creada a base de instantes de proporciones gigantescas y por la imagen del barco a la deriva.

De la narración al mito

El análisis narratológico llevado a cabo pone de manifiesto que la particular estructura narrativa y utilización de las categorías temporales desorganiza la cronología y destruye las barreras temporales. Se produce así el paso del “*temps calendaire*” al tiempo mítico. La reiteración de las expresiones del paso del día, las estaciones, los años prefigura el paso del rito al mito; ello se ve avalado por los valores simbólicos de los espacios recorridos.

La navegación, la búsqueda del paraíso terrestre, convierte en experiencia mítica el viaje de los personajes. Los mitos subyacentes en ambas novelas contribuyen a la creación de un mito personal: los antepasados se transforman en seres míticos.

Las categorías narratológicas puestas de relieve muestran una serie de imágenes del tiempo, imágenes del “*Régimen Nocturno*” en la terminología de G. Durand, régimen que se refiere, precisamente, al tiempo.

El procedimiento de la repetición (ampliamente señalado en el análisis de la frecuencia) de las analogías casa-barco, de los viajes y pruebas, de los espacios primordiales, del tiempo fuerte de la Noche, unido a la música, crea una constelación de imágenes que pertenecen a dicho régimen, al que se une el isomorfismo del espacio matricial, la claustración, representada por la isla, espacio mítico por excelencia, en el que los héroes crean su propio microcosmos, simboliza el “*retour à la mère*” (G. Durand, 1969: 275); el trayecto semántico y temático se realiza mediante la casa, y su valor simbólico asociado; la casa natal perdida en el “*moment axial*” provoca que los héroes, desprovistos de este microcosmos-refugio, viajen obsesionados a la vez por el recuerdo y por el ansia de recuperar ese tiempo, centro paradisiaco sustituido por otros hallados en el transcurso de los viajes.

Conclusiones

La repetición desvela el poder de multiplicar indefinidamente el espacio sagrado, de connotaciones bíblicas, que tiene su correlato en un tiempo sagrado, expresión de una estructura mítica y cíclica que pretende vencer a Cronos; en definitiva, mediante los símbolos del regreso (analepsis) y los mesiánicos, proyectados hacia un futuro (prolepsis, a veces auténticas profecías), el relato toma la estructura circular, en espiral, que sustituye a la estructura lineal y cronológica en esta lucha contra el tiempo; esta figura cíclica es la repetición del acto de la creación; el calendario contenido en la forma de “journal de bord” en donde se consigna el paso de los días, de los años, pero también la precisa y repetitiva indicación de los momentos del día, metáfora del “sablier”, los “coups de sifflet du sirdar” que marcan los tiempos de rezar o trabajar, de levantarse o acostarse, no son sino esta expresión cíclica del tiempo, vivida como ciclos que se regeneran en un volver a comenzar del tiempo.

Si las Cosmogonías sirven de modelo a toda clase de “creaciones”, aquí se trata de una creación literaria; la búsqueda de los protagonistas se presenta como una gnosis iniciática; para Alexis, el viaje marítimo, la penetración en un terreno sagrado, la creación de una figura cabalística, el descenso simbólico a los infiernos, y la repetición del mismo itinerario; para Léon, el viaje marítimo, la reclusión en el microcosmos insular, el descubrimiento de la Alteridad y los rituales de iniciación (cenizas y muerte simbólica, baño purificador y unión matrimonial).

El viaje a las islas Mascareñas, al lugar de origen, supone, como en la estructura del mito cosmogónico, una regresión al Caos, a la materia prima, al tiempo primordial y al espacio de la primera Creación. La estructura del mito del retorno al origen conlleva un retorno progresivo, remontándose hacia atrás, en el tiempo, a partir del momento presente, hasta llegar al comienzo absoluto. Proceso en el que desempeña un papel fundamental la memoria, la rememoración de todos los acontecimientos significativos (los instantes, los episodios singulares) por la que el hombre se libera de la obra del Tiempo: por una parte, la memoria primordial, los acontecimientos que tuvieron lugar *ab origine*: los mitos, y por otra, la memoria histórica, que conduce a los personajes a descubrir su propia historia.

El retroceso hacia atrás recupera el Tiempo sagrado. De ahí las analepsis y la estructura cíclica de las novelas, estructura circular en cuyo centro se sitúa la prueba definitiva: la creación del Cosmos en miniatura: el mandala o la gruta, espacio sagrado en el que los protagonistas nacen de nuevo una vez sumergidos en el caos primordial. El orden cronológico y espacial es reemplazado por movimientos cíclicos

Conclusiones

de retorno al origen; el espacio y el tiempo se asimilan a las etapas de la iniciación en el interior de las cuales pasado y presente se desarrollan de forma paralela; el final de las novelas prefigura un nuevo comienzo. La función principal del mito es acceder a un tiempo sagrado, el No-Tiempo, la eternidad. El análisis temporal y la riqueza simbólica del espacio recorrido puesta de manifiesto demuestran la hipótesis desarrollada a lo largo de la investigación: los narradores crean una ucronía-utopía en ambas novelas; la narración y las estructuras míticas y simbólicas, íntimamente entrelazadas, convierten este corpus en un díptico del viaje al origen.

IBBLORÁFA

1. LBROS D CRÍCA ENERAL

- ADAM, J.M. (1991), *Le récit*, coll. «Que sais-je?», P.U.F., Paris.
- (1994), *Le texte narratif*, Éditions Nathan, Paris.
- ALBÈRES, R.M. (1974), *Littérature, horizon 2000*, Éd. Albin Michel, Paris.
- BACHELARD, G. (1942), *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, Paris.
- (1949), *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris.
- (1964), *La Poétique de l'espace*, 4e éd., Presses Universitaires de France, Paris.
- (1992), *L'intuition de l'instant*, Éd. Stock, Paris.
- BAL, M. (1984) *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Hes Publishers, Utrecht.
- (1985), *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid.
- BARTHES, R. (1957), *Mythologies*, Éd. du Seuil, Paris.
- BEAUMARCHAIS et alii. (1984), *Dictionnaire des littératures de langue française*, 4 T., Bordas, Paris.
- BERSANI, J. et alii. (1980), *La Littérature en France depuis 1945*, 2e éd., Bordas, Paris.
- BOBES NAVES, M.C. (1985), *Teoría General de la Novela. Semiología de La Regenta*, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid.
- (1993), *La Novela*, Editorial Síntesis, S.A., Madrid.
- BOTHOREL, N., DUGAST, F., THORAVAL, J., (1976), *Les Nouveaux Romanciers*, Bordas, Paris.
- BOURNEUF, R., OUELLET, R. (1985), *La novela*, Ed. Ariel, Barcelona; trad. al castellano de E. Sullà del original francés *L'univers du roman*, P.U.F., Paris, 1972.

Bibliografía

BOURNEUF, R. (1970), "L'organisation de l'espace dans le roman", in *Études littéraires*, avril, vol. 3, N° 1, pp. 77-94.

BRUNEL, P. (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, Paris.

DÄLLENBACH, L. (1977), *Le récit spéculaire*, Éditions du Seuil, Paris.

DELCROIX, M. et F. HALLYN (1987), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Duculot, Paris-Gembloux.

DUMÉZIL, G., (1956), *Déesses latines et mythes védiques*, in *Revue d'Études Latines*, Coll. «Latomus», vol. XXV, Bruxelles.

- (1977), *Mito y epopeya*. Ed. Seix Barral, Barcelona.

DURAND, G., (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris.

ELIADE, M. (1963), *Aspects du mythe*, coll. «Idées», Gallimard, Paris.

- (1969), *Le mythe de l'éternel retour*, nouvelle édition revue et augmentée, coll. «Folio essais», Gallimard, Paris.

Encyclopédie Microsoft (R) Encarta (R) 2000 (C) 1993-1999 Microsoft Corporation, «L'astronomie et la poésie: Henry Wadsworth Longfellow».

[Http://pages.infinit.net/noxoculi/longfellow.html](http://pages.infinit.net/noxoculi/longfellow.html). [consultado el 08/05/2003].

Encyclopédie des symboles (1996), Éd. française établie sous la direction de Michel Cazenave, coll. «La Pochothèque» (Le Livre de Poche), Librairie Générale Française, 1996 pour la traduction française et ses compléments. Traduction de l'allemand: F. Périgaut, M. et A. Tondat; relecture du manuscrit: J.-P. de Tonnac; textes complémentaires et réaménagement des articles: M. Cazenave, avec la collaboration de P. Lismonde; texte allemand de Hans Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole* (1989), Éd. Knaur Nachf, München.

GENETTE, G. (1966), *Figures I*, Éd. Seuil, Paris.

- (1969) *Figures II*, Éd. Seuil, Paris.

- (1972) *Figures III*, Coll. «Poétique», Éd. Seuil, Paris.

- (1979) *Introduction à l'architexte*, coll. «Poétique», Éd. Seuil, Paris.

Bibliografía

- (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Coll. «Poétique», Éd. Seuil, Paris.

- (1983) *Nouveau discours du récit*, Éd. Seuil, Paris.

- (1987) *Seuils*, Coll. «Poétique», Éd. Seuil, Paris.

GREVISSE, M. (1986), *Le bon usage*, douzième édition refondue par A. Goosse, Éd. Duculot, Paris-Gembloux.

GRIMAL, P. (1982), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Les Éditions G. Grès et Cie., Paris, 7e éd. 1e éd.: 1951, Presses Universitaires de France.

HAMON, Ph. (1972), «Qu'est-ce qu'une description?», in *Poétique*, N° 12, pp. 465-485.

- (1993), *Du descriptif*, Hachette Livre, Paris.

LINTVELT, J. (1981), *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*, Librairie José Corti, Paris.

MAINGUENEAU, D. (1990 a), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Nouvelle édition revue et augmentée. Bordas, Paris. Première édition: 1986.

- (1990 b), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Dunod, Bordas, Paris.

NADEAU, M. (1970), *Le roman français depuis la guerre*, Éditions Gallimard, coll. «Idées», Paris.

PICARD, M. (1989), *Lire le temps*, Les Éditions de Minuit, Paris.

REIS, C. (1989), *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid.

RICOEUR, P. (1984), *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Seuil, Paris.

- (1985), *Temps et récit III. Le temps raconté*, Seuil, Paris.

VAN ROSSUM-GUYON, F. (1970), *Critique du roman. Essai sur La Modification de Michel Butor*, Éd. Gallimard, Paris.

VIERNE, S. (2000), *Rite, roman, initiation*, Nouvelle édition, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.

VITOUX, P. (1982), "Le jeu de la focalisation", in *Poétique*, n° 51, pp. 359-368.

WEINRICH, H. (1973), *Le Temps*, coll. «Poétique», aux Éd. du Seuil, Paris (pour la traduction française). Titre original: *Tempus* (1964), Verlag W. Kohlhammer GmbH, Stuttgart.

- (1989), *Grammaire textuelle du français*, Didier / Hatier, Paris

2. LBROS SOBRE J.MGLE CLÉO

ALTHEN, G. (1989), *Sud*, Revue Littéraire Bimestrielle: *Jean-Marie G. Le Clézio* (Textes réunis par Gabrielle Althen), N° 85-86, Marseille.

AMAR, R. (2004), *Les structures de la solitude dans l'oeuvre de J. M. G. Le Clézio*, Publisud, Paris.

BRÉE, G. (1990), *Le monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, coll. «Rodopi», Amsterdam-Atlanta.

CORTANZE, G. de (1999), *J.M.G. Le Clézio. Vérité et légendes*, Éditions du Chêne - Hachette Livre, Paris.

DI SCANNO, T. (1983), *La vision du monde de Le Clézio. Cinq études sur l'oeuvre*, Liguori Editore, Napoli.

DOMANGE, S. (1993), *Le Clézio ou la quête du désert*, Imago, Paris.

DUTTON, J. (2003), *Le chercheur d'or et d'ailleurs. L'Utopie de J. M. G. Le Clézio*, L'Harmattan, Paris.

EZINE, J.-L. (1995), *J.M.G. Le Clézio. Ailleurs*. Entretiens sur *France-Culture* avec Jean-Louis Ezine, Arléa, Paris.

GARCIN, J. (1995), *Littérature vagabonde*, Flammarion, Paris. Chap. «Jean-Marie Gustave Le Clézio à Nice», pp. 266-284.

Bibliografia

HOLZBERG, R. (1981), *L'OEil du serpent. Dialectique du silence dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio*, Éditions Naaman, Sherbrooke, Québec, Canada.

JARLSBO, J. (2003), *Écriture et altérité dans trois romans de J. M. G. Le Clézio: Désert, Onitsha et La quarantaine*. Études romanes de Lund 66, Lund, Suède.

LHOSTE, P. (1971), *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, Mercure de France, Mayenne, France.

MICHEL, J. (1986), *Une mise en récit du silence. Le Clézio - Bosco - Gracq*, Librairie José Corti, Paris.

MOLINIÉ, G., VIALA, A. (1993), *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Presses Universitaires de France, Paris.

ONIMUS, J. (1994), *Pour lire Le Clézio*, Presses Universitaires de France, Paris.

PIEN, N. (2004), *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, L'Harmattan, Paris.

REAL, E. et JIMÉNEZ, D. (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.

RIDON, J.-X. (1995), *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio. L'exil des mots*, Éditions Kimé, Paris.

WAEELTI-WALTERS, J. (1981), *Icare ou l'évasion impossible. Étude psychomythique de l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio*, Éditions Naaman, Sherbrooke, Québec, Canada.

3. ESSAYS

CANTÓN RODRÍGUEZ, M. L. (1999), *Análisis narrativo de la obra de J.M.G. Le Clézio: Onitsha y Étoile errante*, Tesis Doctoral presentada en el Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Granada, dirigida por Dr. D. Luis Gastón Elduayen.

SOU-YEUL, L. (1992), *Le Clézio; rêveur de l'autre côté; l'étude sur l'espace et le voyage*, Thèse de Nouveau Régime présentée devant la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Limoges, sous la direction de J.C. Vareille.

4. ARTÍCULOS SOBRE LE CLÉZIO

ALTHEN, G. (1989), "Narration et contemplation dans le roman de J.M.G. Le Clézio", in *Sud, Jean Marie G. Le Clézio*, Textes réunis par G. Althen, N° 85-86, Marseille, pp. 129-145.

ASSOULINE, P. (1991), "«Le Clézio». Entretien par Pierre Assouline", in *Lire*, N° 187 (avril), pp. 46-51.

BORGOMANO, M., «Voix entrecroisées dans les romans de J.M.G. Le Clézio: *Désert, Onitsha, Etoile errante, La Quarantaine*», in *Le français dans tous ses états*, N° 35, 5 pág. [Http://www.ac_montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35b.html](http://www.ac_montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35b.html) [consultado el 08/05/2003].

BUISINE, A. (1989), "Effacements", in *Sud, Jean Marie G. Le Clézio*, Textes réunis par G. Althen, N° 85-86, Marseille, pp. 95-109.

CÂNCIO MARTINS, M. L. (2000), "Voyage et magie de la fiction chez Saramago et Le Clézio: *La Quarantaine* et *A Jangada de Pedra*", in *Écriture du voyage et mémoire culturelle*, sous la direction de M. Alziro Seixo, Éd. Rodopi, Amsterdam-Atlanta, pp. 161-167.

CHANDA, T., "La langue française est peut-être mon seul véritable pays", entretien avec Jean-Marie Le Clézio, in *Écriture*, n° 45, 7p. http://www.france.diplomatie.fr/label_france/FRANCE/LETTRES/clezio/page.html [consultado el 10/07/2003]

CORTANZE, G. (1998), "Le Clézio. Errances et mythologies", in *Magazine Littéraire*, N° 362, février 1998, Paris.

DENOMMÉE, O. (1989), "Vision et narration dans *Le Chercheur d'or*", in *Sud, Jean Marie G. Le Clézio*, Textes réunis par G. Althen, N° 85-86, Marseille, pp. 69-75.

Bibliografia

DEY, T. (1985), "J.M.G. Le Clézio: *Le Chercheur d'or*", in *La Nouvelle Revue Française*, N° 388 (mai), pp. 77-83.

DUGAST-PORTES, F. (1991), «Le Clézio ou l'émergence de la parabole», in *Revue des Sciences Humaines*, N° 221, vol. I, pp. 147-166.

FAVRE, Y.-A. (1989), "Le Clézio, l'expérience du Cosmos et l'écriture", in *Sud, Jean Marie G. Le Clézio*, Textes réunis par G. Althen, N° 85-86, Marseille, pp. 167-180.

FAYET, O. (1989), "Image Mystique et Magie dans *L'Inconnu sur la terre*", in *Sud, Jean Marie G. Le Clézio*, Textes réunis par G. Althen, N° 85-86, Marseille, pp. 187-199.

GAMARRA, P. (1993), "Les marges et l'origine. Entretien avec J.M.G. Le Clézio, in *Europe*, N° 765-766, janvier-février, pp. 166-174.

GASTÓN ELDUAYEN, L. (1992), "Formulation analogique; poétique de l'analogie (*Désert, Le Chercheur d'or, Voyage à Rodrigues*)", in *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Elena Real et Dolores Jiménez, eds. Servei de Publicacions de la Universitat de València, pp. 187-197.

KYLOUSEK, P. (1994), «Les temps de J.-M.G. Le Clézio», in *Études Romanes de BRNO*, Vol. XXIV, pp. 19-34.

LEDESMA, M. (1992), "Statisme et dynamisme dans *Le Chercheur d'or* de J.M.G. Le Clézio", in *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Elena Real et Dolores Jiménez, eds. Servei de Publicacions de la Universitat de València, pp. 141-147.

MADOU, J.-P. (1992), "Voix, origine, récit. Quelques réflexions sur les récits de J.M.G. Le Clézio", in *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Elena Real et Dolores Jiménez, eds. Servei de Publicacions de la Universitat de València, pp. 271-278.

MAURY, P. (1986), "Le Clézio: retour aux origines", in *Magazine Littéraire*, N° 230, mai, pp. 92-97.

Bibliografia

MICHEL, C. (1989), “De l’apocalypse à la cosmogonie: écrire aux éclats”, in *Sud*, Jean Marie G. Le Clézio, Textes réunis par G. Althen, N° 85-86, Marseille, pp. 155-166.

MONTALBETTI, J. (1985), “Un modèle dix-huit carats”, in *Magazine littéraire*, mars, pp. 100-101.

PETTITI, M. (2005), “Quête identitaire: processus initiatique et dimension mythique”, Horizons français et sud-africain, 10 p. <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=47> [consultado el 12/04/2005].

POBEL, D. (1991), “«Un long voyage» dans l’immobilité du regard. Variations autour d’*Onitsha* et de quelques autres livres de J.M.G. Le Clézio”, in *La Nouvelle Revue Française*, n° 464, septembre, pp. 76-80.

RIDON, J.-X. (1998), “Écrire les marginalités”, in *Magazine Littéraire*, N° 362, février, pp. 39-43.

SERRANO MAÑES, M. (1992), “La vraie recherche du *Chercheur d’or*”, in *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Elena Real et Dolores Jiménez, eds. Servei de Publicacions de la Universitat de València, pp. 149-154.

SIRVENT RAMOS, A. (1992), “La théorie littéraire de J.M.G. Le Clézio. L’écriture à la recherche du monde”, in *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Elena Real et Dolores Jiménez, eds. Servei de Publicacions de la Universitat de València, pp. 261-269.

SOU-YEUL, L. (1992), “Le voyage dans l’oeuvre de Le Clézio”, in *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Elena Real et Dolores Jiménez, eds. Servei de Publicacions de la Universitat de València, pp. 245-253.

THIBAUT, B. (1992), “*Le Livre des fuites* de J.M.G. Le Clézio et le problème du roman exotique moderne”, in *The French Review*, vol. 65, N° 3, february, p. 425-434.

- (2000), “La Métaphore exotique: l’écriture du processus d’individuation dans *Le Chercheur d’or* et *La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio”, in *The French Review*, vol. 73, N° 5, April, pp. 845-861.

TRITSMANS, B. (1992), "Figures du voyage, de Michaux à Le Clézio", in *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Elena Real et Dolores Jiménez, eds. Servei de Publicacions de la Universitat de València, pp. 217-225.

ZELTNER, G. (1971), "Jean-Marie Gustave Le Clézio: le roman anti-formaliste", in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Actes du colloque de Strasbourg présentés par Michel Mansuy, Éditions Klincksieck, Paris, pp. 215-226.

5. LERANA D KJES

ALZIRO SEIXO, M. (2000), *Travel writing and cultural memory - Écriture du voyage et mémoire culturelle*, edited by Maria Alziro Seixo, Volume 9 of the Proceedings of the xvth Congress of the International Comparative Literature Association "Literature as Cultural Memory", Leiden, 16-22 August 1997, Editions Rodopi B.V. Amsterdam-Atlanta.

BELTRÁN, R. (1991), «Los libros de viajes medievales castellanos. Introducción al panorama crítico actual: ¿cuántos libros de viajes medievales castellanos?», in *Revista de Filología Románica*, Ed. Complutense, Anejo I, pp. 121-164.

BEUGNOT, B. (1984), *Voyages, récits et imaginaire*, Actes de Montréal, Éd. par Bernard Beugnot, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris - Seattle - Tubingen.

BIONDI, C. et ROSSO, C. (1988), *Voyage et connaissance dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Mélanges coordonnés par C. Biondi et C. Rosso, coll. «Histoire et Critique des Idées», Pise, Editrice Libreria Goliardica.

Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises (1975), Actes du XXVIe Congrès de l'Association, le 24 juillet 1974: Première Journée: *La littérature des grands voyages au XVIe et XVIIe siècles*, N° 27, mai 1975, Société d'Édition «Les Belles Lettres», Paris (pp. 11-141).

CINTRAT, I. et alii. (1997), *Le Récit de voyage*, Didier Hatier, Bruxelles.

DOIRON, N. (1988), «L'art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique», in *Poétique*, N° 73-76, pp. 83-108.

Bibliografia

NIDERST, A. et alii. (1986), *Les récits de voyage*, Éd. A.-G. Nizet, Paris.

PILLORGET, R. (1975), “Louis Deshayes de Courmentin et l’Orient musulman (1621-1626)”, in *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises*, n° 27, Société d’Édition “Les Belles Lettres”, Paris, pp. 65-81.

PRINCIPE, C. (1975), “Trois «Relations de la Nouvelle France» écrites par le père Paul Le Jeune (1632, 1633, 1634)”, in *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises*, n° 27, Société d’Édition “Les Belles Lettres”, Paris, pp. 83-108.

REAL, E. (1984), «L’aventure initiatique dans *L’Oeuvre au noir*», in *Queste*, N° 1, pp. 191-211.

- (1986), «Le regard du voyageur (remarques sur quelques visions dans les romans de Marguerite Yourcenar)», in *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, N° 0, Universidad de Cádiz, pp. 155-161.

RICHARD, J. (1981), *Les récits de voyages et de pèlerinages*, Brepols, Turnhout - Belgium.

STEGMANN, A. (1975), “L’Extrême Orient dans la littérature française (1480-1650)”, in *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises*, n° 27, Société d’Édition “Les Belles Lettres”, Paris, pp. 41-63.

STÉTIÉ, S. (2000), “Géographie et théologie du voyage”, in *Travel writing and cultural memory - Écriture du voyage et mémoire culturelle*, edited by Maria Alziro Seixo, Volume 9 of the Proceedings of the xvth Congress of the International Comparative Literature Association “Literature as Cultural Memory”, Leiden, 16-22 August 1997, Editions Rodopi B.V. Amsterdam-Atlanta, pp. 7-21.

TODOROV, T. (1982), *La conquête de l’Amérique. La question de l’autre*, Ed. du Seuil, Paris.

- (1989), *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Éd. du Seuil, Paris.

VIII. ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	8
Aproximación al autor	10
1. Nacimiento de una obra singular	10
2. J.M.G. Le Clézio: aproximación a su obra, su técnica, su concepto de escritura	14
3. Evolución de la obra de Le Clézio.....	16
4. Cuadro sinóptico de la obra de Le Clézio.....	20
5. Breve biografía	24
6. De la realidad a la ficción: el viaje en la obra de Le Clézio recorrido por un “viaje literario”.....	28
6.1. El espacio urbano de sus primeras obras: decorado apocalíptico ..	30
6.2. La transición y los viajes imaginarios	38
6.3. En busca del tiempo perdido. El viaje al origen.....	43
II. UN DÍPTICO DEL VIAJE AL ORIGEN:	
<i>Le Chercheur d’or Y La Quarantine</i>	67
1. El sentimiento de exilio: el sueño mauriciano y la presencia de mitos .	69
2. El viaje hacia atrás	70
3. Relatos homodiegéticos	71
4. Relatos de viaje	72
III. DESCRIPCIÓN METODOLÓGICA	75
1. Justificación	75
2. Análisis temporal	77
2.1. Las tres categorías temporales	79
2.1.1. Orden	80
2.1.2. Duración	84
2.1.3. Frecuencia.....	87
3. El viaje y la creación de una isotopía: el tiempo y el espacio mítico de origen	94
IV. ANÁLISIS NARRATOLÓGICO Y TEMPORAL	97
1. Del orden cronológico y espacial a las anacronías	97
2. Las anacronías en Le Chercheur d’or: establecimiento de campos temporales	102

Índice

2.1. El tiempo mítico y primordial: “Enfoncement du Boucan, 1892” (campos temporales A y B).....	103
2.2. El tiempo distanciado, “Forest Side” (campo temporal C)...	111
2.3. La primera etapa del viaje y la iniciación: del diario de viaje al tiempo de dimensiones infinitas: “Vers Rodrigues, 1910” (campo temporal D)	115
2.4. Segunda etapa: el tiempo sagrado: “Rodrigues, Anse aux Anglais, 1911” (campo temporal E)	127
2.5. Tercera etapa: el descenso simbólico a los infiernos: “Ypres, hiver 1915 - Somme, automne 1916” (campo temporal F)...	139
2.6. La repetición del itinerario: “Vers Rodrigues, été 1918-1919” (campo temporal G)	143
2.7. La vuelta al punto de partida: el tiempo cíclico: “Mananava, 1922” (campo temporal A).....	151
3. La duración en <i>Le Chercheur d’or</i> : velocidad y ritmo narrativos.....	163
3.1. La velocidad narrativa: simetría en la narración acelerada- ralentizada	163
3.2. Los tempi narrativos.....	172
3.2.1. Las elipsis, consecuencia del principio in medias res	172
3.2.2. Sumarios, pausas y escenas en los campos temporales: simetría en la repetición del itinerario del protagonista y el ritmo acelerado-ralentizado de la narración.....	176
4. La frecuencia en <i>Le Chercheur d’or</i> : iteración y singulación, narración cíclica. El paso del rito al mito.....	195
4.1. Pseudo-iteración y singulación, repetición ritual.....	195
4.2. Del viaje y la singulación a la iteración: ruptura de la cronología	202
4.3. Pseudo-iteración y singulación: prueba iniciática y ritual	210
4.4. Repetición del itinerario y de las técnicas de la frecuencia ..	212
5. Las anacronías en <i>La Quarantaine</i> : establecimiento de campos temporales	225
5.1. El relato-marco: “Le voyageur sans fin - Anna” :.....	230
5.1.1. El diario de viaje y la silepsis espacial y temática: las anacronías en el campo temporal A.....	233

Índice

5.1.2. Rimbaud: el comienzo y el mito: las anacronías en el campo temporal A1	238
5.1.3. Los antecedentes de la “errance”: las anacronías en el campo temporal B	242
5.2. “L’empoisonneur”: la transición	243
5.3. “La quarantaine”: la novela dentro de la novela:	247
5.3.1. Las anacronías en el campo temporal primordial (A2.1)	250
5.3.2. Las anacronías contiguas (campo temporal A2.2)....	262
5.3.3. Las anacronías inclusivas (campo temporal A2.3) ...	264
5.3.4. Las anacronías en el campo temporal C (“La Yamuna”)	271
5.4 “Anna”: las anacronías en el campo temporal A1 (continuación)	277
6. La duración en La Quarantaine: velocidad y ritmo narrativos	284
6.1. La velocidad narrativa: la función primordial del instante ...	285
6.2. Los tempi narrativos:.....	290
6.2.1. Elipsis y sumarios frente a la evocación del instante: discontinuidad en el ritmo narrativo	291
6.2.2. El diario y el relato isocrónico: presencia de escenas, pausas y deceleraciones. El instante mágico	298
6.2.3. Elipsis y sumarios, pausas y deceleraciones: ralentización progresiva	322
7. La frecuencia en La Quarantaine: singulación y repetición: el momento primordial y la memoria	329
7.1. La iteración: ventana hacia el pasado	330
7.2. Del episodio singular a la repetición focalizada	334
7.3. El paso de la singulación a la iteración y la repetición: el ritmo musical	336
7.3.1. El “journal” y el relato singulativo	337
7.3.2. De la singulación al relato iterativo: transición.....	339
7.3.2.1. La iteración y las escenas de diálogo. Analepsis y prolepsis iterativas	340
7.3.2.2. La iteración como transición entre episodios singulares. De la iteración al ritual	342
7.3.2.3. De la singulación a la repetición: la creación de la memoria	347

Índice

7.4. Singulación frente a iteración absoluta; la repetición, prolongación de “La quarantaine”	362
V. HACIA UNA POÉTICA DEL VIAJE Y DEL TIEMPO: EL MITO DEL RETORNO AL ORIGEN	367
1. Repercusiones de los elementos del género de viajes: el “journal de bord”	369
2. El “moment axial” y el espacio simbólico	373
3. Del Edén perdido al recorrido marítimo	380
4. Las imágenes del tiempo.....	384
5. El mito del origen.....	392
VI. CONCLUSIONES	399
VII. BIBLIOGRAFÍA	417
VIII. ÍNDICE	427