



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

EL GRABADO EN *TERRASSE À ROME* DE PASCAL QUIGNARD

COMO UNA REFLEXIÓN SOBRE LA CREACIÓN LITERARIA

TESINA

que para obtener el título de

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS FRANCESAS)

presenta

PERLA EDITH MENDOZA DELGADO

ASESORA: DRA. MONIQUE MARIE ANNE JEANNE LANDAIS CHOIMET

México, D.F.

2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Filosofía y Letras, por la formación que me han dado y por los hermosos años pasados aquí. Gracias por ser mi segunda casa.

A mi familia. A mis padres, Antonio y Virginia, y mis hermanos, Toño, Verónica e Ivette, gracias por su apoyo, por todo lo que me enseñan día con día, por ser y por estar siempre.

A Anahí, Eduardo, Francisco, Roxana, Tlahuili, Frida, Silvia, Eugenia, Damián, Angélica, Alberto, Lorena, Toño, Claudia, Cecilia, Hugo... Gracias por el privilegio de su amistad.

A mis sinodales, la Lic. Gloria Calderón, la Dra. Claudia Ruiz, la Mtra. Caroline Casset y el Dr. Ricardo Ancira, gracias por su tiempo y por enriquecer este trabajo con sus comentarios.

A la Dra. Monique Landais, gracias por la generosidad con la que asesoró este trabajo, pero sobre todo, gracias por su confianza, por sus palabras de aliento y por animarme a seguir recorriendo el camino de la literatura y sus paradojas.

Índice

Introducción	3
Capítulo 1. El concepto de bioficción en <i>Terrasse à Rome</i>	
1.1. Bioficción, una definición	11
1.2. Bioficción y biografía: Para qué crear	16
1.3. Bioficción y autobiografía: La inspiración dolorosa	23
1.4. Bioficción: relación autor-obra	28
Capítulo 2. La luz y la oscuridad: la visión del mundo de Geoffroy Meaume	
2.1. <i>Terrasse à Rome</i> y el espíritu del Barroco	34
2.2. El sueño como origen de la imagen	38
2.3. Un mundo hecho de contrastes	44
2.4. La distorsión de las formas	50
Conclusión	56
Bibliografía	65

Introducción

La novela contemporánea se ha convertido en el punto de encuentro de diversos géneros, cuyo diálogo entusiasta permite al escritor evidenciar las disciplinas que la nutren, todas ellas relacionadas con la condición humana, si bien su vehículo de expresión no es siempre la letra impresa. Esta peculiaridad ha hecho de la literatura de nuestro tiempo, en palabras de Dominique Viart, un espacio de investigación y crítica sobre el hecho literario *per se*.

El sujeto contemporáneo se ha convertido en el eje de la creación literaria, con todas sus incertidumbres, sus paradojas y sus unicidades. Ser social en un mundo vertiginoso, dependiente de la tecnología y hambriento de la información más reciente, es decir, de lo que se sabe un segundo después de su acaecimiento, el individuo del siglo XXI se revela también como un ser solitario que se cuestiona sobre su existencia, su origen y su devenir.

Las realidades que configuran al hombre son precisamente eso, realidades. El hombre, contemporáneo o no, así como el personaje literario, no pueden ser definidos solamente por su nombre, sus rasgos físicos o su profesión. El hombre y el personaje no pueden, en realidad, ser definidos, pues constituyen un conjunto de experiencias, recuerdos y encuentros, cuyo significado es imposible agotar por medio de la palabra, oral o escrita.

En lo que concierne a la novela, Viart puntualiza que las ficciones que investigan al hombre “disent combien l’existence comme la langue sont toujours habitées d’autres expériences et d’autres paroles, qui la constituent et résonnent en elle” (Viart, 2002 : 146). La literatura puede definirse, entonces, como una experiencia subjetiva, que parte de la incertidumbre sobre el individuo para dar cuenta de esa misma incertidumbre, del carácter

inacabado y complejo del hombre. Asimismo, la literatura confiesa su propia irresolución, olvida la concepción tradicional de género y se nutre de todas las disciplinas que apoyan su necesidad de expresar. Podemos citar a Ollivier Pourriol, Annie Ernaux, Sylvie Germain y Pascal Quignard entre los escritores contemporáneos que recurren a las ciencias, a la filosofía, a la sociología, a la música o a las artes plásticas para extender el poder evocativo de sus textos, mostrar sus propios intereses, sus profesiones, y acercarse a un público lector más vasto. Estas disciplinas son útiles a la literatura en la medida en que pueden establecer lazos con ella. Sus diálogos dentro de la obra no son gratuitos. Pese a tratarse de lenguajes diferentes (la fuerza evocadora y persuasiva de la música, por ejemplo, no puede expresarse fácilmente a través de la palabra), su presencia dentro de la narración revela la construcción de un texto complejo, polifónico, perteneciente a una época en la que resuenan muchísimas voces, época en la que el hombre puede escribir, interesarse por la pintura, estudiar filosofía, ser lector, manifestar su complejidad.

Esta pluralidad de lenguajes al interior de la narrativa contemporánea ha hecho indispensable encontrar nuevos términos para definir estos textos heterogéneos, tarea que implica teorizar sobre la producción literaria de nuestra época. Críticos como Alain Buisine, Dominique Viart y Bruno Blanckeman, todos ellos interesados en la literatura actual, han llamado *bioficción* o *ficción biográfica* a la novela que recurre a géneros como la biografía, la autobiografía, el ensayo, la Historia, etc., para construirse y retratar al personaje. A propósito de este género híbrido, Blanckeman concluye que:

Le récit réinstalle l'homme dans des histoires, en proposant des fictions renouvelées, ouvertes au désordre du réel, à la combinatoire des mots, à la structuration du sens. Points de société, parcelles d'humanité, options d'existence appellent sans discrimination, d'une œuvre à l'autre, la forme littéraire appropriée, fût-elle hybride. (Blanckeman, 2000 : 211)

La apertura y la estructuración de sentido, como objetivos de la bioficción, nos permiten entender la razón de la presencia de otros géneros literarios y/o disciplinas al interior del texto narrativo. El diálogo entre esta multiplicidad de voces no sólo enriquece la novela como género, sino que la renueva y la cuestiona. ¿Cómo definir la novela contemporánea, si puede dar cabida a tantos ecos y mostrar tantas facetas del individuo? Es conveniente señalar que la bioficción, como su nombre lo indica, tiene como punto de partida la biografía de un individuo, pero no se limita a dar cuenta de una serie de datos históricos ni pretende ser exhaustiva al hablar de los detalles que configuran una vida. Al contrario, hace de la biografía un espacio para lo ficcional, “car l’imaginaire biographique postule que l’univers n’existe pas en dehors du sujet : il n’y a pas de monde objectif. Les choses n’existent que perçues, pensées, rêvées” (Viart, 2005 : 109). La materia de la literatura es el hombre. El autor contemporáneo, al permitir la entrada de la ficción dentro de la biografía, género sometido por tradición a pruebas de veracidad, evita limitar a su personaje, enriquece su obra apelando a varios géneros y hace de la obra literaria un espacio de crítica, de reflexión sobre el hecho literario. En palabras de Dominique Viart y Bruno Vercier, la bioficción o ficción biográfica “devient ainsi le lieu du *débat* des esthétiques, d’autant qu’elle permet, à travers les figures qu’elle met en scène, de nourrir le propos à la fois par la réflexion sur l’objet (l’artiste portraituré) et par le style retenu pour le présenter” (113). El autor construye, entonces, su ficción del Otro.

Dicha perspectiva hizo que nos detuviéramos en Pascal Quignard (nacido el 23 de abril de 1948 en Verneuil-sur-Avre, Normandía, Francia), escritor cuya novela, *Terrasse à Rome*, publicada en el año 2000, ha dado origen a la presente investigación. Quignard estudió filosofía con Emmanuel Lévinas y Paul Ricœur. Miembro de una familia de

músicos y profesores, él mismo toca el órgano y el violonchelo. Hombre de múltiples intereses, fue lector para Gallimard, instituyó el Festival de Ópera de Bayreuth en Alemania y el Teatro Barroco del Palacio de Versalles (mismo que disolvió pocos años después), impartió cursos de literatura en instituciones renombradas (Université de Vincennes, École Pratique des Hautes Études), e hizo traducciones del griego, el latín y el chino. Sin embargo, una tras otra abandonó estas actividades y, en sus propias palabras, desde 1994 no hace más que leer y escribir. Sin embargo, sus años dedicados a tan diversas actividades han quedado plasmados en algunas de sus obras, entre las que podemos citar *Tous les matins du monde* y *La leçon de musique*, dedicadas al arte musical, y *Les ombres errantes*, *Retórica Especulativa* y *Butes*, entre otras, que contienen sendas reflexiones sobre la literatura, la filosofía y la historia. Pascal Quignard se revela, entonces, como un escritor que quiere mostrar a través de su obra las realidades y disciplinas que lo configuran, lo nutren y le permiten expresar su mundo. Asimismo, esboza, cual pintor, el carácter plural del hombre contemporáneo.

Pascal Quignard sufrió de autismo dos veces en su vida, primero a los dieciocho meses y luego a los dieciséis años. De estas experiencias patológicas surgió su voluntad de escribir, que es también un deseo de sobrevivir. Para él, escritura y música son dos formas de hablar en silencio, de no abandonar por completo la sociedad, el contacto. Según Quignard, el silencio, sin duda una poderosa forma de expresión, también puede ser pronunciando en la escritura literaria o musical, también puede ser investigado. La novela, esta construcción del lenguaje, constituye entonces el vehículo que permite develar un poco de lo que ocurre en el silencio, en las sombras.

Nacido durante “l’incroyable Moyen Âge qui a suivi la Seconde Guerre mondiale” (Quignard, 2010 : 10), Quignard afirma no pertenecer a ninguna corriente literaria y rechaza firmemente la idea de que su obra quiera dar origen a una de ellas. De hecho, la palabra *obra* significa para él una distancia entre el creador y el objeto que surge de él, razón por la cual prefiere pensar que la obra es para el creador una forma de desaparecer, de fundirse, un espacio de libertad y soledad absolutas que procura al escritor –y posteriormente al lector–, la preciosa oportunidad de percibir lo intangible y de encontrar aquello que se había perdido:

L’intervalle, la disposition, la taxis, la syntaxis ouvrent ce que l’esprit se met aussitôt à chercher. C’est exactement cette recherche du perdu dont je ne veux pas me dépendre et dans laquelle je ne veux pas creuser une autre distance. C’est cette recherche dont je ne veux pas dénouer l’implication. (14)

La búsqueda es el objetivo de la escritura. Búsqueda infinita, porque el hombre es infinito y nadie puede medir la inmensidad y el valor de lo perdido, de lo oculto. Reencontrar lo que alguna vez se tuvo es motivo suficiente para buscar el silencio, para recluirse en un ángulo y crear recurriendo a otros lenguajes. Sin embargo, la forma de la novela, la impresión sobre la página, son una aporía para Quignard. La escritura es una contradicción, pues quiere expresar lo indecible. Por ello, plantea sin cesar paradojas. No hay un solo camino al escribir ni, probablemente, un solo género capaz de expresar la complejidad de cada ser humano.

Terrasse à Rome constituye un buen ejemplo de la narrativa francesa contemporánea, así como una síntesis de la poética quignardiana de la que hemos hablado

sucintamente.¹ Novela paradójica según su autor, *Terrasse à Rome* cuenta la historia de Geoffroy Meaume, un grabador francés cuya vida transcurre durante el siglo XVII². Herido por la pérdida de su amada, Meaume encuentra en su arte motivos para seguir viviendo y, desde su terraza romana, nos permite conocer su mundo: su pasión, sus viajes, sus discusiones con los grandes artistas de la época, su soledad, su obra. Roma, uno de los grandes centros de creación y difusión de las ideas artísticas a través de los siglos, se convierte en esta novela en el ángulo que Meaume y Quignard necesitan para expresar su unicidad. La terraza es la metáfora de la creación: lugar abierto al mundo, a la vida, es al mismo tiempo el refugio silencioso en el que un hombre común responde a las preguntas que sostienen una existencia dedicada a la creación: Para qué crear; De qué se alimenta la inspiración; Cuál es la relación entre el artista y su obra. El título de la novela constituye, entonces, la primera paradoja que plantea Quignard.

Dichas interrogantes dieron origen al primer capítulo de la presente investigación. Nos dimos a la tarea de reflexionar en torno a la vida y la obra de este artista a partir de los géneros que estructuran la novela: la biografía y la autobiografía, y su vínculo con la bioficción.

En lo que concierne al género biográfico, nos detuvimos en los instantes capitales de la vida de Meaume, aquellos que nutren su obra y que nos permiten apreciar una

¹ Es importante señalar que el escritor contemporáneo es al mismo tiempo un crítico literario, pues su obra contiene reflexiones sobre la literatura actual, sobre sus influencias, sobre su proceso de escritura. Sylvie Germain habla en *Les personnages* de la relación entre el autor y sus creaciones. Pascal Quignard ha escrito numerosos ensayos en los que reflexiona sobre sus razones para escribir, los autores que lo han influenciado, y las características de su producción literaria. Un ejemplo de estos ensayos es *Retórica especulativa*, mismo al que nosotros recurrimos para explicitar algunas de las singularidades de *Terrasse à Rome*.

² Una de las singularidades de *Terrasse à Rome* se encuentra en su personaje principal, Geoffroy Meaume, grabador ficticio al que Quignard sitúa en un entorno real y rodea tanto de personajes ficticios como históricos. Dicha característica de la novela tiene repercusiones en la construcción de ésta, así como en la reflexión que nosotros proponemos: Geoffroy Meaume como una metáfora del creador, *Terrasse à Rome* como una metáfora de la creación literaria.

biografía sin cronología, fragmentaria, que se refiere a lo ficcional: el mundo de Meaume es un universo completamente subjetivo. Ahora bien, la autobiografía en *Terrasse à Rome* se revela, de hecho, como una autobiografía artística. Geoffroy Meaume, gracias al buril, al metal y el ácido, quiere plasmar su visión de las cosas³, lo mismo que Claude Gellée le Lorrain⁴ a través del pincel, la tela y los colores. Esta oposición entre el claroscuro y el color nos remite finalmente, al escritor, quien, con la ayuda de la pluma, el papel y la tinta, también quiere imprimir lo indecible por el arte: la vida. Esta autobiografía artística constituye, entonces, una reflexión sobre la literatura misma y la intrincada relación entre el creador y su obra.

La oposición entre la oscuridad y la luz, plasmada dentro de la novela en las figuras de Meaume y Gellée, dio origen a nuestro segundo capítulo. Dado que la historia de Meaume se desarrolla durante el siglo XVII, nos dimos a la tarea de investigar las características del Barroco, movimiento artístico que dominó la primera mitad del siglo. Dicha indagación arrojó importantes hallazgos: los temas del Barroco tienen una gran relación con la literatura contemporánea y con la forma en que Quignard utiliza el recurso del grabado dentro de la novela: conceptos como la *ecfrasis* y la *mise en abyme* nos permitieron leer esta novela como una serie de grabados, como una novela pictórica, si podemos llamarla así.

³ Podríamos agregar que Meaume quiere plasmar en el metal la misma cicatriz que lleva en el rostro, pues ambos grabados son fruto de la violencia del ácido. Meaume fue desfigurado con el ácido arrojado por el prometido de su amada. El grabado, con su dureza, sólo puede ser destruido con el fuego o el ácido. La cicatriz de Meaume sólo desaparecerá con su muerte.

⁴ Claude Gellée le Lorrain es uno de los personajes históricos que Quignard introduce en *Terrasse à Rome*. Este pintor, paisajista representante del clasicismo francés, se convierte en la novela en el mejor amigo y antagonista de Meaume, en lo que concierne a sus ideas sobre el arte y la creación.

El grabado como motivo central de esta reflexión nos lleva, finalmente, a considerar *Terrasse à Rome* como una novela que refleja las preocupaciones de la literatura contemporánea. Por una parte, nos habla de la necesidad de decir, de crear y, por otra, ilustra la relación entre el artista, su obra y su época, relación compleja y múltiple que muestra los claroscuros del individuo de nuestro tiempo, ser en constante construcción de sí mismo.

Capítulo 1

El concepto de bioficción en *Terrasse à Rome*

1.1. Bioficción, una definición

Según Pascal Quignard, “les livres écrits, c’est le secrétariat du secret” (Quignard, 2002 : 146). Para este autor, el ejercicio de la literatura se enfrenta a una paradoja: la novela nos muestra a un personaje, pero impide el acceso inmanente a cualquier verdad que le concierna directamente. En este sentido, podemos afirmar que el personaje quignardiano constituye un enigma, y que la novela es el camino que escritor y lector siguen para descifrarlo, aunque sea parcialmente. De hecho, ¿quién se jactaría de abarcar hoy en día la totalidad del ser? Podemos decir que los caminos de Quignard son encrucijadas, rizomas. Son eclécticos en la forma y en el fondo, y su premisa dicta que la obra no puede considerarse acabada, sino que integra un conjunto de obras que descifran poco a poco el misterio del hombre y de la creación misma. La expresión de los ojos del grabador Geoffroy Meaume es descrita al final de la narración como una amalgama de incertidumbres, sombras y secretos que querían ser pronunciados a través del arte, pero continuaron siendo insondables. “... il était impossible de dire si la douleur, ou si la faim, ou si l’angoisse, ou si la colère déchirante habitaient derrière ses yeux. La blessure de son visage ajoutait à l’incertitude de ses expressions” (Quignard, 2000 : 128). Este ejemplo nos permite apreciar cómo la literatura contemporánea intenta explicar al individuo, y reconoce no poder hacerlo por completo.

Así como Quignard no define su obra ni sus personajes (definir en el sentido de limitar, de encapsular en un concepto), la literatura, hoy, tampoco quiere definirse, sino

errar y explorar su carácter ecléctico y rizómico; tendencia que le permite ser crítica consigo misma:

Aussi le roman contemporain associe [-t-il] souvent deux préoccupations : réfléchir sa forme et sa fonction tout en interrogeant son temps et son contexte. [...] Ses incertitudes, son interrogation sur la matière même de ce qu'elle [la voix narrative] rapporte ou reconstitue, mettent en évidence la « quête cognitive » d'un présent incertain. (Viart, 2002 : 139)

El crítico Dominique Viart puntualiza dos de los elementos constituyentes de la literatura contemporánea: el interés por la voz narrativa y el deseo de indagar en el presente cuestionando al individuo actual. Si consideramos la individualidad como origen del hecho literario, nos encontramos, entonces, frente a novelas que se fundamentan en la subjetividad narrativa y ontológica, que hacen caso omiso de la definición de género y que se nutren de disciplinas que complementan su discurso⁵. El escritor Alain Buisine creó en 1990 el término *bioficción* para referirse a ellas:

Ce qui m'apparaît désormais décisif, c'est que le biographique n'est plus l'autre de la fiction. Il n'y a plus d'un côté l'imaginaire romanesque qui peut royalement s'autoriser toutes les inventions et de l'autre la reconstitution biographique laborieusement contrainte de se soumettre à l'exactitude référentielle des documents. La biographie est elle-même devenue productrice de fictions, bien plus elle commence à comprendre que la fictionnalité fait nécessairement partie du geste biographique. (Buisine, 10)

Buisine cuestiona el género biográfico, asociado por tradición a la búsqueda de la verdad de un individuo. Para él, lo biográfico es una herramienta más en la construcción de la ficción, de la misma manera que pueden serlo la construcción formal de la novela (la *mise en page*, las figuras de estilo), o las digresiones artísticas, filosóficas, etc., que configuran una obra literaria. Dominique Viart extiende el alcance creador de la bioficción

⁵ En este sentido, podríamos decir que la bioficción es un subgénero de la novela.

afirmando que ésta constituye: “un pentaèdre : un espace dont la poésie, la fiction, l’essai, la biographie et l’autobiographie fourniraient les cinq sommets” (Viart, 2001 : 338). Hacer dialogar a estos géneros dentro de la ficción supone que la complejidad de un individuo puede mostrarse a través de la suposición, la omisión y la invención, y no sólo a través de la recapitulación rigurosa de hechos. Para Dominique Viart y Bruno Vercier “chaque livre élabore son propre univers formel en déplacement parmi les aires définies par les grands genres académiques et développe sa relation critique envers les modes de pensée et de représentation du sujet que l’histoire littéraire lui propose” (Viart, 2005 : 121). Esta forma de construir el texto supone la presencia del ensayo –a veces implícita, a veces no–, dentro de la obra literaria misma, pues éste no es otra cosa que la crítica literaria *per se*, la construcción de una poética personal.

La bioficción como género tiene su origen en las *Vidas*, textos que trazaban la historia de personajes considerados ejemplares⁶. Con el tiempo, las *Vidas* comenzaron a plasmar a personajes célebres, sin una intención moral⁷. Al final del siglo XIX, Marcel Schwob publicó *Vidas Imaginarias*, en las que retrataba personajes excéntricos. A finales del siglo XX, Gérard Macé escribió *Vies antérieures* y Pierre Michon *Vies minuscules* y *Rimbaud le fils*, ejemplos de la presencia de la biografía y la autobiografía dentro de la novela. Michon es considerado uno de los fundadores de la bioficción como género, pues, por una parte, recurrió a documentos auténticos para construir *Rimbaud le fils* y, por otra parte, estos mismos documentos fueron el origen de hipótesis, descripciones y digresiones que hacen de este texto una ficción y no sólo una biografía. La bioficción, la “ficción de una vida” que se quiere verídica, nos indica, entonces, que la singularidad de una existencia

⁶ Como ejemplo, podemos citar a Plutarco y sus *Vidas Paralelas*, Atanasio y *La vida de San Antonio*.

⁷ *Vidas de pintores célebres*, de Georgio Vasari.

sólo puede ser percibida desde la singularidad de quien escribe sobre ella. El lazo autor-personaje cobra importancia porque implica la búsqueda de sí mismo a través de un ejercicio esencialmente subjetivo: mirar al otro.

Marc Dambre nos revela, en las siguientes líneas, los elementos que componen la forma y el contenido de este género híbrido:

Le programme peut se déployer en quatre points; le récit, souvent bref de la vie de personnes ou de personnages, la non-discrimination entre faits attestés et faits imaginés, une forme errance qui fait sens au-delà des genres, une quête de l'autre passant par le moi. En bref, le principe d'un biographique nouveau, le jeu entre fiction et référence, le genre ouvert ou non-genre, l'appel d'une altérité. (Dambre, 8)

Terrasse à Rome es, como ya hemos mencionado, el relato de la vida de Geoffroy Meaume, un grabador ficticio del siglo XVII. A partir de esta “biografía”, el autor construye una bioficción que podemos observar, en primer lugar, en la estructura de la novela, compuesta por una serie de capítulos breves ricos en recuerdos, imágenes, críticas de arte, datos históricos, sueños. Cabe precisar que estos capítulos no siguen un orden cronológico, por lo que el lector tendrá que erigir poco a poco la figura, el carácter y la historia de Meaume. Ésta es la *forme errance* que menciona Dambre.

Sin embargo, la noción de errar en *Terrasse à Rome* no refiere solamente a la ausencia de cronología. La historia de Meaume llega a nosotros gracias a varias voces narrativas –un narrador extra heterodiegético que relata la biografía; la voz de Meaume, narrador intra homodiegético, es decir, la autobiografía; y el crítico de arte que legitima esta narración, cuya voz es introducida mediante el discurso indirecto y podría equipararse al ensayo. Al unirse en la totalidad de la novela, estas tres voces permiten el surgimiento de un personaje complejo y nos hablan de un errar en los géneros literarios antes mencionados

para cuestionarlos. Asimismo, dicha cualidad evita que esta novela sea catalogada en uno de ellos y, por consiguiente, permite enfatizar el alcance creativo-formal de la bioficción. Las voces de los narradores se entrelazan, dialogan, dicen al sujeto, regresan una y otra vez a él, a sus pasiones, a sus cicatrices, sin privilegiar un punto de vista único.⁸

A través de su personaje Meaume, Pascal Quignard reflexiona sobre la creación artística, sus motivos y su influjo en la vida del hombre. Su novela aquí estudiada pone sobre la mesa interrogantes necesarias: Para qué crear, Dónde encuentra el artista su inspiración, Cuál es la relación entre el autor y su obra. La figura del grabado en la novela adquiere una importancia capital al pretender contestar dichas preguntas. Meaume grabando es Quignard escribiendo, y esta *mise en abyme* ontológica nos lleva a la definición de bioficción que hemos esbozado, pues la *quête de l'autre* es un errar en el otro, el personaje, el Yo-autor. Meaume y Quignard, ambos errantes, exploran el *ser en el arte*, el *ser creador*.

Se impone agregar un último apunte sobre Quignard y la bioficción. Dambre asevera que: “les écrivains qui innovent par la biofiction adoptent une attitude critique face à la tradition, y compris celle *du nouveau*: ils repensent les héritages” (9). De hecho, Pascal Quignard es un gran estudioso del pasado, pero sobre todo de lo todavía desconocido del pasado. Su interés se centra en los personajes oscuros y olvidados. La creación de Meaume

⁸ Como ejemplo de esta afirmación podemos citar el siguiente fragmento de *Terrasse à Rome*: “Dans le livre de Grünehagen, Grünhagen dit que Meaume affirmait à la fin de sa vie: « Quand je m’assois devant ma planche en cuivre le chagrin m’envahit. » ”. (Quignard, 2000 : 110). Este fragmento nos parece relevante porque ejemplifica el juego de voces narrativas dentro de la novela (el narrador citando el libro del crítico de arte Grünehagen, quien, a su vez, cita las palabras de Meaume), y también porque hace aparecer dentro del texto literario a un crítico ficticio cuyo libro, del que no conocemos el título, parece ser una de las pocas referencias que hay sobre la vida y la obra del grabador.

es, entonces, una reflexión sobre lo que el pasado nos aporta, sobre un pasado secreto, errante y, sin embargo, presente, que nos nutre y exige nuestra reflexión.

Para Quignard, el arte no se relaciona con el tiempo en términos de lo viejo o lo nuevo, sino que tiene un origen, y el origen es necesariamente el pasado: “Toute œuvre d’art est ce langage à sa source, c’est-à-dire un monde devenu un passé” (Quignard, 2002 : 172). Errar en el pasado puede ayudarnos a situarnos en el presente. El arte siempre tiene un motivo anterior a él mismo, un detonador, un eslabón aún no revelado. La bioficción, amalgama de géneros, es heredera de dichas incógnitas.

1.2. Bioficción y biografía: Para qué crear

En *El arte de la biografía* François Dosse define este género como un texto que pretende dar información real de un individuo, misma que puede verificarse mediante la corroboración de hechos, fechas o nombres (Dosse 36). *Terrasse à Rome* inicia con las siguientes palabras: “Meaume leur dit: « Je suis né l’année 1617 à Paris. J’ai été apprenti chez Follin à Paris. Chez Rhuys le Réformé dans la cité de Toulouse. Chez Heemkers à Bruges. Après Bruges, j’ai vécu seul » [...]” (Quignard, 2000 : 9). Esta introducción a la biografía del artista establece un pacto entre el lector y el narrador puesto que este último se erige como un testigo fiable de los hechos que narra, de las palabras que reporta y que podrían comprobarse mediante una investigación. Sin embargo, Geoffroy Meaume es un grabador ficticio. De ahí que el pacto cobre nuevo significado en la obra de Quignard: hace de la “vida” una ficción que el lector considera real.

El género biográfico tiene como objetivo situar a un individuo en su época y develar los detalles más ínfimos de su existencia, con el fin de mostrar su relevancia en la Historia. *Terrasse à Rome* puede leerse como una biografía, en primer lugar, porque Pascal Quignard

sitúa a su personaje, Geoffroy Meaume, en un contexto histórico definido: el mundo de los artistas plásticos en la Europa del siglo XVII. Un narrador extra heterodiegético hace un recuento de fechas, lugares, eventos históricos, nombres de artistas (Claude Gellée “le Lorrain”, Ludwig von Siegen⁹) y técnicas de grabado que se entrelazan con la vida de Meaume y con los que el lector podría, al concluir su lectura, reconstruir la vida del grabador:

Au mois de juin 1667 la flotte anglaise fut entièrement détruite dans la Tamise. Le traité de Köln est signé le 15 décembre. Le 16 décembre Meaume le Graveur dicte un deuxième testament –en chuchotant davantage– à Utrecht. Sa gorge s’est définitivement serrée. Le notaire et Catherine Van Honthorst se tiennent penchés sur le lit, leurs oreilles presque en contact avec sa bouche. Il ne mange plus depuis l’été. Le 18 il ajoute un codicille où il met le nom de Marie Aidelle. (113)

Este fragmento ilustra muy bien dos características de la biografía. Por una parte, recrea un contexto “real” con referencias temporales y espaciales comprobables; pero, al mismo tiempo y tomando en cuenta que Meaume es un personaje ficticio, nos habla de la necesidad de anclarlo en una época para crear la ilusión biográfica, para legitimar esta “biografía”. Lo mismo ocurre con el mundo del grabado que Quignard retrata cuidadosamente en su novela:

Dans la manière noire la planche est originairement et entièrement gravée. Il s’agit d’écraser le grain pour faire venir le blanc. Le paysage précède la figure. Ce fut en 1642 que Ludwig von Siegen inventa la manière noire. En 1653, à Bruxelles, Siegen révéla son secret à Ruprecht du Palatinat qui l’introduisit en Angleterre en 1656. On compte seulement vingt-quatre gravures de Meaume à la manière noire qui datent toutes d’après Abraham. (72)

⁹ Personaje histórico, grabador de origen alemán que invento la manera negra o *mezzotinta*, que consiste en grabar en una superficie negra en lugar de una blanca, por lo que las figuras van surgiendo de ella gracias a los bruñidores con los que el artista raspa la superficie.

El grabado a la manera negra, innovación del siglo XVII, se convierte para Meaume en una manera de honrar a un amigo que ya no existe, Abraham van Berchem¹⁰, figura paternal, irreverente, prófugo de la justicia que arrastra a Meaume en su huida y lo sumerge en un torbellino vital. La Historia se asimila con la historia; lo colectivo con lo individual.

François Dosse cuestiona esta concepción “tradicional” de la biografía. Desde su punto de vista, “más que abarcar una vida en su totalidad, la biografía ofrece trozos de vida que tienen un valor paradigmático” (Dosse, 36). Efectivamente, este género constituye en sí mismo una ilusión, pues una investigación, por más minuciosa que sea, no puede revelarnos “la verdad” de un individuo que cambia a través del tiempo. Además, al ser producto de la pluma de una persona, se relaciona con la visión que ésta tiene del biografiado. Género supuestamente imparcial, la biografía tiene un grado de ficción y de subjetividad que no puede desdeñarse.

La ficción en la biografía llena los vacíos que la investigación no cubre, formula una hipótesis que presenta al lector, crea puentes en la cronología y, sobre todo, enriquece la estética del texto, hace de él una narración y no una mera lista de fechas. En realidad, escribir una biografía es también un acto de creación. La biografía que nos interesa es, entonces, aquella que enfatiza el valor de la unicidad, que busca lo esencial en el relato de una vida sin pretender dar cuenta cabal de ella. Dominique Viart, al hablar de la biografía dentro de la bioficción, concluye que la duda que este género plantea una y otra vez en su necesidad de explicar al sujeto es lo que separa la bioficción de la biografía novelada. Para él, las biografías noveladas :

¹⁰ Personaje ficticio, grabador.

...sacrifiant à l'éloge excessif de leur objet, ne laissent aucune place à la dimension autocritique. Ici au contraire, ce n'est pas le produit de l'imagination qui s'installe dans la béance du savoir, mais l'acte même d'imaginer qui se dit dans le corps du texte. (Viart, 2005 : 110)

Podemos decir, entonces, que la biografía novelada se interesa en hacer un retrato fiel del individuo histórico, en imaginar las cosas tal como pudieron haber sido. La bioficción, al contrario, pone en duda esta visión "real" del sujeto, dicha por una sola voz, y recurre a la biografía como una de las muchas formas que existen para acercarse a la persona.

Pareciera que el autor, a través de su narrador, va buscando las huellas del individuo en el tiempo, va detrás de él, no delante de él. Por lo mismo, el fragmento adquiere relevancia al intentar escribir la biografía del sujeto: se considera que estos instantes pueden decir mejor al individuo que una lista exhaustiva de detalles y hechos. Es por esto que la cronología no es lo más importante al hablar de bioficción. El fragmento, estas huellas de vida "concentrent en une anecdote toute la vie d'un homme. Ce ne sont qu'images singulières, instantanés improbables" (107).

Terrasse à Rome es una colección de los hechos paradigmáticos en la existencia de Meaume, acontecimientos que atraviesan la novela como un leitmotiv configurando al personaje y dando cuenta del porqué del arte en su vida:

En 1639, Jacob Veet Jakobsz, orfèvre dans la cité de Bruges, fut nommé juge électif pour l'année. Il avait une fille qui était étrange et belle. Elle était blonde, très blanche, longue, légèrement voûtée, la taille fine, les mains fines, la gorge lourde, très silencieuse. Le jeune graveur Meaume la vit lors de la procession de la fête des orfèvres. Il avait vingt et un ans. [...] Sa beauté le laissa désert. (Quignard, 2000 : 11)

Nanni y Meaume se reconocen en la vida, en el amor, en el placer. Sin embargo, ellos no permanecerán juntos, pues otro instante ineludible llega: su desfiguración causada por los celos exacerbados del prometido de su amada. Dicha agresión lo dejará por siempre mutilado y hará de él un viajero y un solitario:

Le fiancé de la fille de Jakobsz a lancé l'eau-forte. Le menton, les lèvres, le front, les cheveux, le cou de Meaume sont brûlés. La fille du juge électif elle-même est touchée à la main. Elle hurle. Tous hurlent, tant est vive la douleur à chacun. (18-19)

Quignard, como biógrafo de Meaume, enfatiza a lo largo de la novela que la cicatriz que deforma el rostro del artista es una herida que no cerrará nunca. “La blessure sur son visage ajoutait à l’incertitude de ses expressions” (128) concluye el narrador. Meaume, un hombre que podría ser definido por un solo evento desafortunado, que podría ser conocido como un desfigurado, se revela ante nosotros como un individuo cuya cicatriz es un rasgo más de carácter, de personalidad. Detrás de la cicatriz existe un mundo.

La pérdida de Nanni, consecuencia de este crimen, será el motor de la obra plástica de Meaume al convertirlo en artista, en creador: “Je n’ai jamais plus trouvé de joie auprès d’autres femmes qu’elle. Ce n’est pas cette joie qui me manque. C’est elle. Aussi ai-je dessiné toute ma vie un même corps dans les gestes d’étreinte dont je rêvais toujours” (9-10). ¿Por qué crea el hombre? ¿Por qué el hombre es también un artista? En el caso de Meaume, el arte es una forma de calmar el dolor, de sobrevivir, de enfrentar la ausencia. Meaume, como hombre, se encuentra lejos de Nanni, fuera de la vida. Meaume, como artista, trata de re-encontrar esa vida en la creación. Al sentirse incompleto, quiere que el arte plasme lo que tanto le hace falta.

Pascal Quignard afirma que la creación no es ajena al mundo o a la vida, sino que es la vida misma. El arte se inspira de la realidad, de la naturaleza. La creación ocurre en la vida, pero el arte no es la vida, tal como lo muestra René Magritte en su célebre pintura *Ceci n'est pas une pipe*. Sin embargo, y a pesar de su carácter perecedero, de su fragilidad y de su incapacidad para reproducir lo real, el arte busca sin cesar su origen, su motivo primario, como Meaume busca a Nanni en el presente del acto de creación. El trabajo del artista es el reflejo de la pérdida de su amante y de su afán por recuperarla:

L'art est la *moindre feuille*.

La feuille la plus faible car la plus petite des feuilles qui poussent.

Toujours la plus neuve et donc toujours la plus petite.

C'est un reste de nature au sein de la culture. Il est naissance. En toute chose la naissance cherche à revivre. (Quignard, 2002 : 102)

A lo largo de los años, Meaume va a reunir instantes, imágenes, sueños, que resumirán las alegrías y las tristezas de su existencia. Él los llama “Les huit extases” y constituyen una suerte de tesoro biográfico tangible dado el carácter sagrado que el grabador les atribuye. El éxtasis religioso se convierte, en Meaume, en una sublimación de lo terrenal, de lo perecedero y de lo carnal: Nanni Veet Jakobsz y los sentimientos que ella despierta en él constituyen un arrobamiento perpetuo, una riqueza íntima y una poderosa necesidad de decir. Este esfuerzo por recuperar el pasado denota sin duda una profunda nostalgia teñida de pesimismo, una necesidad dolorosa de recordar la vida que alcanza el clímax en el momento del encuentro con su hijo, Vanlacre:

Vanlacre poursuivit: « Je suis arrivé ce jour à Rome. On vient de me voler tout mon bagage. Je suis ici parce que je cherche mon père. Il se trouve que mon véritable père vit à Rome. Je sais qu'il vend ses gravures à l'eau-forte via Giulia. Le marchand d'estampes a refusé de me donner son adresse. Connaissez-vous ce graveur ?

-Non. Je ne le connais pas, répondit Meaume en flamand sans se retourner.

Ainsi l'eau-fortier restait-il caché dans son ombre. (Quignard, 2000 : 102)

Estamos frente al último momento decisivo en la vida de Meaume. Cuando se niega a descubrir su identidad a su hijo, Meaume se desliga de toda huella terrestre (excepto su obra) que pueda atarlo a Nanni. Este pasaje nos parece también significativo porque Meaume, al ver a su hijo, tal vez comprende que éste constituye su obra maestra. Deja de grabar frente a semejante perfección, frente a la creación “divina” de la naturaleza que ningún arte puede igualar. Queda mudo ante ella, considerando quizás que ya lo ha hecho todo con su hijo, meditando sobre el final de toda búsqueda: la muerte. No tener nada que decir es prepararse a morir. Meaume el artista le cede el paso a Meaume el hombre, el padre. ¿Para qué crear, si frente a él se encuentra la vida, la vida que continuará, la vida que él ha creado gracias a Nanni? Al ignorar el rostro de su padre, el hijo se construirá a sí mismo, sin el peso de un pasado doloroso:

Dans le livre de Grühnegen, Grühnegen dit que Meaume affirmait à la fin de sa vie : « Quand je m'assois devant ma planche en cuivre le chagrin m'envahit. Je ne trouve plus le temps de songer à une image ou plutôt de la tenir devant mes yeux pour la reproduire. Mon œuvre est ailleurs. » (110)

La bioficción, según Marc Dambre, puede equipararse a un viaje a través del tiempo, a un ejercicio de reflexión que no finaliza y que está íntimamente ligado al ir y venir a través de los recuerdos, de las experiencias que nos configuran. Efectivamente, el desorden cronológico nos indica que una vida no puede resumirse en unas pocas fechas, sino que es un continuo recordar y establecer lazos con la actualidad. En este sentido, Quignard cuestiona la rigidez del género biográfico, lo mismo que Dosse: “... el biógrafo debe acercarse a ella [a la biografía], cuestionarla sin por ello hacer que desaparezca el enigma

que sigue representando el acto de creación” (Dosse, 173). Dosse enfatiza la capacidad del hombre para reinventarse, para mostrar todos sus rostros, y su derecho a guardar silencio, a mantener en secreto el origen de su arte. La biografía, tal como lo mencionamos al hablar de la bioficción, también puede acercarnos al otro sin definirlo del todo, sin fijarlo en el tiempo:

La biografía de un pensador implica comprender [...] la unidad del gesto que es suyo, lo propio de su ser, a sabiendas de que éste es susceptible de múltiples alteraciones y modificaciones. Además, la significación de una vida nunca es unívoca, sólo puede declinarse en plural... (391)

Al hablar del significado del arte en la vida de un individuo, en el trabajo de otros artistas y en la sociedad que se acerca a él, Quignard sublima las relaciones que se crean entre los hombres y la capacidad del individuo para manifestarse como un ser multifacético, presente en la vida y con miras hacia el futuro, única salida para aquellos que no pueden aprehender el origen de su arte sino en los vestigios del ideal perdido y siempre extrañado.

1.3. Bioficción y autobiografía: La inspiración dolorosa

Georges May define la autobiografía como el relato de una vida desde el punto de vista de su protagonista. Este género constituye un redescubrimiento del yo, una visión subjetiva del mundo y apela a la memoria para revisar una existencia a partir del presente.

La autobiografía quiere:

...reconstruir el itinerario de una vida, por una parte para comprenderla y, por la otra, para llegar a la reconfortante conclusión de que, a despecho de los accidentes de la travesía, de las contradicciones, los mentís, las vueltas atrás, los zigzags y las volteretas, se ha permanecido fiel a sí mismo y que la preciosa identidad del yo continúa intacta. (May, 65)

A partir de estas líneas podemos resaltar dos objetivos de la autobiografía que queremos analizar en *Terrasse à Rome*: la autobiografía como un intento permanente de

comprender el yo y como la necesidad de afirmar la propia identidad, necesidad que es al mismo tiempo reflexiva y consciente de la ausencia de una verdad absoluta, de un Yo concluido.

El género autobiográfico en *Terrasse à Rome*, si bien puede leerse en el yo-Meume al que el narrador introduce mediante el discurso indirecto, constituye más bien, desde nuestro punto de vista, una autobiografía artística, pues Meume se revela a sí mismo a través de su obra: el grabado, prolijamente descrito al interior de la novela. Dominique Viart se refiere a la presencia de la obra dentro de la bioficción como una forma de decir los hechos de la vida de los artistas en el lenguaje que les era propio. Las obras permiten “exprimer le réel qui fut le leur, et qui, comme tel, échappe à tout réalisme historique” (Viart, 2005 : 109). Y esta realidad era, forzosamente, subjetiva, ilusoria, pura percepción.

El grabado en *Terrasse à Rome* es la expresión de un artista que es también un hombre, es la síntesis del sufrimiento y la soledad de Meume, y la sustancia que plasma incansablemente su desfiguración y la pérdida de Nanni¹¹:

Il dit: « Oh! Le secret de mes rêves était un corps qui revenait sans cesse. Une femme jadis a été horrifiée en découvrant mon visage. J’ai perdu alors sans retour la plus grande part de la substance de ma vie. J’ai conservé le regard qui était dans ses yeux quand elle les tournait vers moi mais elle a refusé que je partage sa vie... ». (Quignard, 2000 : 114)

Los sueños de Meume, es decir sus grabados, nacen del dolor, un dolor que lo convierte en un exiliado, casi en un muerto en vida. La recurrencia de la figura de Nanni en su obra nos habla de la fidelidad del artista a un amor que quiere ver como el pilar que lo mantiene sobre la tierra. Meume es un ser dual y paradójico: como hombre, suele alejarse

¹¹ Nanni podría hacer referencia a « Nenni », que en francés antiguo se podría interpretar como “Non, tu ne l’auras pas car elle te sera niée”. Nanni, por su matrimonio, es una mujer prohibida para Meume, y podría decirse que ambos deciden estar separados, que dan por hecho que así deben ser las cosas.

de la sociedad, ausentarse de la vida y, como grabador, se encuentra dentro del frágil y perecedero mundo del arte, deseoso de representar lo que era para él la existencia.

Pascal Quignard, al describir dentro de su novela la obra de Meaume, hace de ésta un recurso narrativo que quiere colmar los vacíos en la historia del artista, así como expresar el alcance de su pérdida. La autobiografía en *Terrasse à Rome* es, entonces, pictórica, lo que nos lleva a hablar del concepto de écfrasis.

A este propósito, Luz Aurora Pimentel dice que el texto ecfrásico “surge de un impulso que se resuelve en la práctica textual que conocemos como descripción [...]. Destaca, asimismo, el carácter doblemente representacional de la écfrasis, puesto que se trata de la representación verbal de una representación visual” (Pimentel, 2006). Quignard no se limita a hacer una simple descripción de las figuras en claroscuro de las obras de Meaume; más que nada realza su importancia en la construcción de *Terrasse à Rome* haciendo del texto ecfrásico un texto [auto]biográfico que llena de significados la presencia de la imagen en la novela. El arte plástico, cuya contemplación es silenciosa, plasma el dolor que Meaume no puede decir con palabras o llanto, de la misma forma que la escritura, cuya decodificación suele ser silenciosa, expresa lo indecible en la cotidianidad. Y ambas artes, el pictórico y el literario, surgen en el silencio, en la soledad: “He escrito –afirma Quignard– porque era la única manera de hablar callándose” (Quignard, 2006a : 46).

La écfrasis contiene “formas de significación sintética que son del orden de lo icónico y de lo plástico, construyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual: un *iconotexto*” (Pimentel, 2007). El iconotexto es autobiográfico, y lo autobiográfico en esta novela está contenido en su medio de transmisión, es decir la

palabra escrita. Así entendemos que la presencia del grabado funciona como una cita que amplifica la visión del mundo de Meaume y que, a su vez, redobla su poder estético. Si nos quedamos con la crítica artística de los grabados, vemos una colección de ilustraciones eróticas bellamente descritas. Quignard, sin embargo, las incluye en la novela como parte de la narración, con lo que enfatiza su carácter autobiográfico, como ocurre con las representaciones que aluden a Nanni, la amante perdida y plasmada en el arte:

Femme impudique. Manière noire. Personnages vus de face, dans un ovale, l'un est agenouillé, l'autre assis. Ce dernier tient son chapeau sur le bras droit. Sa tête, projetée en avant, ne laisse voir que la masse des cheveux. Le ventre est nu et ce qui en déborde est en partie enfoui dans la bouche de la jeune femme délicate, au cou allongé, qui se tient à genoux. Sur la droite, une tenture laisse voir les rayonnages d'une bibliothèque. (Quignard, 2000 : 127)

La imagen revela la narración y la narración revela el existir. Estamos frente a una forma de contar un relato que es al mismo tiempo estática (el grabado en sí mismo) y dinámica (su origen). Quignard no titula los grabados de Meaume, a veces ni siquiera indica que se trata de uno de ellos, pero la descripción es un eco de la visión del artista al momento de concebirlo. La intertextualidad (texto escrito y texto egráfico) crea la ilusión de que toda la novela de Quignard es una serie de ilustraciones que revelan a Meaume de una forma fragmentaria y deconstructiva: los intersticios significan, ya que contienen, según Peter Krieger, huellas de ideas¹², de emociones, expectativas y deseos, de anécdotas que se guardan en el silencio de lo indecible.

La autobiografía artística, tangible, permite a su vez alimentar la biografía del creador, seguir sus huellas en la Historia, ver el mundo a través de sus ojos. Sugerir, no decir, “donner à voir / à lire non l'objet mais une idée de l'objet – ou l'effet produit par un

¹² Peter Krieger señala, en *La deconstrucción de Jacques Derrida*, que la deconstrucción no pretende encontrar el sentido del hombre, sino explorar las contradicciones inherentes al ser humano. Estas “huellas de ideas” son los espacios dentro del texto que nos permitirían plantear hipótesis y explorar al individuo. (Krieger, 2004)

objet dans la sensibilité et l'intellection de qui s'intéresse à lui" (Viart, 2005 : 118). La bioficción, entonces, apela al lector, a este otro constructor de sentido.

Según Pimentel: "el texto ecfrásico tiende, o bien a una suerte de *fijación de la imagen*, debido a que se trata de la representación verbal de una representación visual; o bien a un *impulso narrativo que dinamiza* al objeto de la representación" (Pimentel 208). El fragmento antes citado constituye un ejemplo de este fenómeno. Nanni está fija en el grabado como una musa, eternamente perfecta e inasequible, petrificada, una ilusión como Eurídice. Meaume, como Orfeo, no puede acceder a la perfección de un amor que prometía ser ideal: "Finalmente la música aparece sobre los labios de Orfeo: está muerto" (Quignard, 2011 : 61), concluye Quignard en *Butes*. Se crea a partir de la pérdida, de esta muerte metafórica, sólo entonces, pues el artista no es un ser completo y busca a Eros en el pasado, en el recuerdo del dolor que se convierte en dolor vivo. Plasmar el valor del hombre en la fragilidad del arte: he aquí la razón de ser del artista.

"Nous écrivions donc toujours à partir d'une faille, à la fois intime et commune à tous les humains; intime et anonyme" (Germain, 47), afirma Sylvie Germain. El yo expresado en el arte es, en *Terrasse à Rome*, la búsqueda incesante de un consuelo probablemente quimérico. Supone también una reflexión continúa sobre el origen del dolor: la quemadura en el rostro de Meaume, el autismo en Quignard. El sufrimiento se trabaja en silencio, en la soledad de la creación. En *El nombre en la punta de la lengua*, Pascal Quignard declara que la escritura, para él, es más que un oficio, es una forma de sobrevivir. Sobrevivir es buscar reconciliarse con el mundo, con el ser humano. Albert Camus no decía otra cosa en sus reflexiones filosóficas: "Il faut être pessimiste en ce qui concerne la

condition humaine, mais optimiste en ce qui concerne l'homme" (Hermet, 168). Sobrevivir creando arte es enfatizar el valor del Yo, a pesar del desconsuelo y de la muerte.

Terrasse à Rome como autobiografía ecfrásica *mise en abyme*, si podemos verla así, contribuye a la bioficción siempre y cuando consideremos que la construcción del Yo-Meume busca comprender al yo en el mundo; el yo que sólo puede expresarse desde la unicidad. Esta tentativa tiene ecos universales que no queremos dejar de señalar:

... lo íntimo es un camino más seguro hacia lo universal que lo general. Cuando más entra un autobiógrafo en los pequeños detalles de sus recuerdos, cuanto más multiplica las reminiscencias concretas, en apariencia triviales y cuanto su emoción nos parece más familiar, reconocemos mejor lo que llevamos dentro. [...] Ahondando en la corteza de su yo, descubre un nosotros más allá de su propia soledad. (May, 129)

Las experiencias de Meume en tanto que hombre resuenan en el lector. Sus recuerdos son un eco de los nuestros. Ahora bien, si vemos en estos recuerdos y en los sentimientos que los acompañan un impulso creativo, una necesidad de decir, podemos reconocer en Meume un vínculo por demás complejo, el del creador y su obra.

1.4. Bioficción: relación autor – obra

La bioficción como género literario reflexiona sobre el yo a partir de todas las voces que pueden decir al individuo. Por esta razón, es un género que hace del errar su principal herramienta de creación. Errar en el tiempo y en el espacio, errar en la voz narrativa, errar en la imagen, errar gracias a la interdiscursividad; todos los recursos narrativos construyen una identidad compleja y dinámica: “La déconstruction, comme discours, réalise le *différend*, c'est-à-dire l'impossibilité de l'unité homologique de quelque discours qui soit” (Artous-Bouvet, 6), afirma Guillaume Artous-Bouvet.

Terrasse à Rome habla no sólo de la vida de un individuo enigmático, sino también del azaroso camino de la creación artística. Pascal Quignard, a través de Meaume, establece una estrecha relación entre autor y obra, y con ello intenta descifrar los motivos y los alcances de la creación. Valida al individuo en su oficio y, por consiguiente, en su obra, enfatizando el valor de expresarse a sí mismo frente al silencio del universo y la aporía del ser humano: “Escribir es escuchar la voz perdida. Es tener tiempo para encontrar la palabra del enigma, para preparar la respuesta. Es buscar el lenguaje en el lenguaje perdido” (Quignard, 2006a : 68), afirma el escritor que estudió también filosofía con Emmanuel Lévinas.

Terrasse à Rome constituye un esbozo de los instantes vitales de Meaume, instantes que se expresan en la biografía, la autobiografía y el grabado como texto efrásico. En *El espacio literario*, Maurice Blanchot apunta que “los versos son experiencias, experiencias vinculadas a un enfoque vital, a un momento que se realiza en la seriedad y el trabajo de la vida. Para escribir un solo verso hay que agotar la vida” (Blanchot, 81). El arte, entonces, tiene un motivo anterior a él mismo, que surge en la vida y que quiere expresarla¹³. El momento capital de la existencia de Meaume fue su encuentro con Nanni. La mirada de la joven, que reconoce la individualidad de Meaume, es la inspiración primera y el tema de una obra que ocupará toda una existencia. Dominar este instante para poder plasmarlo será su tarea. La imagen de Nanni va a subrayar su ausencia. “... la répétition engendrerait elle-même la jouissance [...], répéter à l’excès, c’est entrer dans la perte” (Barthes, 67), afirma

¹³ En este sentido, es importante señalar que para los críticos de la bioficción, como Dominique Viart, el hecho de tomar como sujeto de reflexión a una artista implica despojarlo de la idea romántica del hombre que sólo recluso podía crear. Meaume, a pesar de su soledad, del dolor permanente que la ausencia de Nanni dejó en él, es también un hombre social, que construye lazos afectivos con varias personas, que gusta de compartir sus momentos de creación con los que lo rodean, que tiene maestros y debate con ellos, que explica a Marie Aidelle, su amante, sus técnicas de grabado. Es, asimismo, capaz de plasmar estas amistades en su obra, como lo revelan los grabados con las imágenes de Marie o de Abraham van Berchem. (Viart, 2005 : 114)

Roland Barthes. Grabar es la obsesión de Meaume, es el fruto de sus celos¹⁴. Cada grabado acrecienta su pérdida y alimenta su necesidad de seguir trabajando, de seguir buscando. El arte es un *ersatz*, una imitación de la realidad, una sustitución. El goce que Meaume encuentra en grabar se equipara a su sufrimiento del que no se puede desligar ya que es su inspiración, su musa *per se*.

Empero, cabe subrayar que el arte de Meaume enfatiza su soledad. Tal parece que la técnica del grabado, con su dureza, es el único lenguaje que puede expresar la violencia del gesto, ya sea el gesto amoroso o su ausencia. Los otros lenguajes (la palabra, la pintura, la escritura) no parecen tener la fuerza del claroscuro en metal, no aprisionan el dolor con la potencia del ácido.

Meaume, al grabar su instante vital, se inserta dentro de su propia obra. A su vez, es auto-crítico puesto que comprende sus circunstancias y se muestra capaz de reírse de sí mismo, de transformar sus alegrías y sus tristezas en arte. Él ha encontrado su lenguaje, el de la imagen, y en él se muestra como es, un hombre desfigurado y destruido, necesitado de los placeres, prisionero de un amor de juventud, grabador ante todo:

Je suis un homme que les images attaquent. Je fais des images qui sortent de la nuit. J'étais voué à un amour ancien dont la chair ne s'est pas évanouie dans la réalité mais dont la vision n'a plus été possible parce que l'usage en a été accordé à un plus bel échantillon. (Quignard, 2000 : 36)

Desde la perspectiva de Blanchot, “la obra exige que el escritor pierda toda *naturaleza*, todo carácter y que, dejando de relacionarse con los otros y consigo mismo por la decisión que lo hace yo, se convierta en el lugar vacío donde se anuncia la afirmación

¹⁴ Meaume considera que los celos preceden la imaginación, es decir, que son el origen de la creación. Los celos son una manifestación de la ausencia. (Quignard, 2000 : 100)

impersonal” (Blanchot, 49). Para el crítico francés, el creador nunca dice Yo, ni dentro ni fuera de su obra. Quignard y Meaume llegan a la conclusión opuesta. La obra no puede ser impersonal. Puede ser anónima y estar sujeta a múltiples lecturas, pero nace de una voz y de un evento particulares, y da cuenta de ellos a pesar de su carácter efímero. Efectivamente, Meaume cree firmemente en su arte a pesar de atestiguar sus limitaciones: la obra artística nace de la vida pero es un sustituto de ésta, sus grabados son quemados y sólo sobreviven algunas miniaturas eróticas. El Arte empalidece frente a la presencia de su hijo, como ya se dijo antes, dejando la primacía a la *mise en abyme* padre-hijo, la cual prevalece sobre aquella de grabador-obra destruida. La crítica de arte en *Terrasse à Rome* enfatiza el porqué del grabado de Meaume, pero no ahonda en su relevancia en la Historia del arte. Tal vez pretender crear algo perenne es una falacia. El arte tiene sentido en sí mismo, en la relación esencial que establece con su creador y, en ausencia de éste, pierde la luz que le da vida:

Fournir une raison dévaste l’amour.

Procurer un sens à ce qu’on aime, c’est mentir.

Car aucun être humain n’éprouve d’autre joie que la sensation d’être vivant lorsqu’elle devient intense.

Et il n’y a pas d’autre vie. (Quignard, 2000 : 66)

Sin embargo, decir yo en la propia obra supone, por una parte, la capacidad de leerla y reconocerse en ella, de reflexionarse en ella y, por otra parte, es la oportunidad de acercarnos a la alteridad, de encontrarnos con el otro en sus circunstancias, en su trabajo, en sus palabras; y este acercamiento, tal vez, nos permita reflexionar sobre nosotros mismos.

La narrativa contemporánea preconiza, entonces, el retorno del sujeto como eje de la reflexión. Por eso va al pasado, para nutrirse de los maestros, de los géneros en desuso, de la singularidad del hombre que es capaz de crear.

La bioficción enfatiza el valor del recuerdo y la capacidad del individuo para transformarlo en imagen y hacer tangible lo intangible. Meaume, al final de sus días, se nombra un errante: “J’ai dû voyager dans d’autres mondes que le sien mais, dans chaque rêve, dans chaque image, dans chaque vague, dans tous les paysages j’ai vu quelque chose d’elle ou qui procédait d’elle. Sous une autre apparence je l’avais attirée et séduite” (114). La bioficción nos permite aprehender con mayor facilidad el alcance de una obra estrechamente ligada a la vida y a todas las manifestaciones de la naturaleza. Incluso para Marie Aidelle, con quien Meaume mantiene una relación afectuosa más que amorosa, la fuerza del recuerdo de Nanni y su presencia irrefutable en la agonía del grabador son un motivo de celos: “Les absentes sont toujours là. Les grandes absentes sont de jour en jour plus hautes et l’ombre qu’elles portent plus opaque. Ce qui a été perdu a toujours raison” (115). A pesar de todo, lo más importante es haber conocido el amor, haber vivido ese momento, haber encontrado la forma de sobrevivir gracias a esta pérdida, paradójicamente, ya que de no haber sido un hombre abandonado y rechazado, no hubiera sido el artista que fue.

¿No es el errar la fuerza del arte? Blanchot concluye que la escritura es resultado del hecho de escribir, que el fin de la escritura no es el libro, sino el proceso de creación, el seguir existiendo. Efectivamente, la relación autor-obra que *Terrasse à Rome* nos plantea enfatiza el carácter inacabado e infinito de la Obra y, sin embargo, la Obra es el conjunto de

muchas pequeñas obras, de ensayos. La búsqueda es el camino de toda la vida y concluye con la muerte. De hecho, Meaume se empeña en grabar hasta el final.

A este propósito, Georges Bataille asevera que el ser del artista “crece en la agitación tumultuosa de una vida que no conoce límites: se debilita, se oculta si aquel que es al mismo tiempo *ser* y conocimiento se mutila reduciéndose al conocimiento” (Bataille, 216). En este sentido, creemos que la figura del grabado en *Terrasse à Rome* ilustra muy bien el concepto de bioficción que hemos tratado de esbozar. Así como el grabado saca una imagen de la oscuridad, la bioficción nos revela rasgos humanos que permanecían ocultos y, sin embargo, ni la bioficción ni el grabado nos otorgan verdades o, para citar a Bataille, conocimientos. Bioficción y grabado sólo nos revelan al hombre que fue, que es y que puede llegar a ser.

Capítulo 2

La luz y la oscuridad: la visión del mundo de Geoffroy Meaume

2.1. *Terrasse à Rome* y el espíritu del Barroco

Los grandes acontecimientos históricos que atraviesan un siglo, una época, una vida, no se desvanecen sin dejar huellas. Estas huellas pueden ser tan profundas y conocidas que quedan grabadas en la Historia y nos refieren nombres y fechas; o tan íntimas como el dolor que pulsa en nuestro interior al recordar a un ser querido, desaparecido en medio de la vorágine que da forma a cada instante. Ser testigo de los hechos históricos, vivir inmerso en ellos casi sin darnos cuenta y llevar en el cuerpo y en el alma sus marcas implica tener una visión de nuestro tiempo, poder decirlo, reflexionarlo e incluso recrearlo por otros medios, tal y como lo hace el arte. El arte, reflejo del espíritu de una época, surge para reafirmarlo o para cuestionarlo.

El grabador francés Geoffroy Meaume, protagonista de *Terrasse à Rome*, vivió durante el siglo XVII, un período histórico marcado por importantes conflictos bélicos y políticos como la Guerra de los Treinta Años y la consolidación del absolutismo como forma de gobierno predominante en Europa. En Francia, el racionalismo de Descartes convivió al lado del Jansenismo y se persiguió encarnizadamente a los disidentes en materia religiosa. Las ciencias y las artes florecieron bajo el escrutinio real y eclesiástico, lo que permitió continuar con el legado del arte renacentista y concebirlo desde dos puntos de vista opuestos. Por una parte, los temas renacentistas por excelencia (los motivos mitológicos, el ideal grecorromano de belleza, la búsqueda de un sereno equilibrio en las formas, la representación “realista” de la naturaleza, la importancia de la perspectiva, el

individualismo en la representación), dieron origen a lo que conocemos como Clasicismo, con sus representaciones de una belleza ideal y paisajes idílicos. Por otra parte, temas del Renacimiento como la individualidad y la representación de la naturaleza vieron surgir al arte Barroco, que se contrapone a la belleza esculpida y diáfana del Clasicismo, e incluso del Renacimiento, para hacer retratos de las pasiones humanas, es decir, de la vida. El hombre deja de verse como un ser petrificado en la cúspide de su belleza e inteligencia para mostrarse como una criatura sometida al paso del tiempo y a la violencia de sus sentimientos. Emilio Orozco, en *Manierismo y Barroco*, afirma que el hombre barroco se pregunta con verdadero afán por su propio destino. Esta corriente artística constituye un esfuerzo “pour échapper à la tyrannie d’un monde stable, définitivement organisé, imposant à l’homme le spectacle d’une réalité dans laquelle il ne joue aucun rôle” (Tournand, 58). Gracias al Renacimiento, el ser humano encontró su lugar en la Creación; por medio del Barroco, él se sitúa dentro de ésta como un ser emocional y, por ello, todavía más individual. El Barroco va a capturar el carácter desbordante y paradójico de la vida en un momento de la Historia dominado por la monarquía y la religión, vueltas fuego y sangre.

El ámbito religioso de la época tuvo importantes repercusiones en el arte barroco. Los conflictos religiosos entre católicos y jansenistas pusieron en entredicho la salvación del alma y la posibilidad de una vida después de la muerte, creencias que habían sostenido la fe en Europa por muchos siglos. Este movimiento religioso rechazaba la idea del libre albedrío y postulaba que la gracia divina o salvación sólo podía ser otorgada por Dios, por lo que había personas predestinadas a condenarse sin importar sus méritos o sus

flaquezas¹⁵. En estas condiciones, el arte se convirtió en un refugio contra el fatalismo y, al mismo tiempo, en un elogio del tiempo del hombre sobre la tierra, dado que, al parecer, no tenía más que eso.

... ce désir d'évasion, ce besoin passionné de projeter sa vie par l'imaginaire dans une existence idéale, sans doute viennent-ils combler le vide produit par l'affaiblissement de ce futurisme ontologique dans lequel, pendant tant de siècles, avait vécu l'homme chrétien, pour qui la vie ne valait que pour l'après-vie... (Bazin, 50)

El Barroco expresa una paradoja fundamental: resalta lo concreto y finito de la realidad, pero es capaz de ver en ella la relación que tiene con lo eterno. Muchos artistas, alejados de la protección (y la censura) real y religiosa, eligieron sus motivos pictóricos entre lo que era considerado vulgar u obscuro, como la cotidianidad de los campesinos, la sensualidad, el retrato del gesto humano en el dolor, en la pasión, en la alegría e incluso en la locura. Al hacer caso omiso de la belleza formal y de la jerarquía social, los artistas imprimieron en su obra una visión mucho más íntima del mundo. El arte fue, en este sentido, la herramienta que les permitió tomar las formas ya establecidas, deformarlas y dotarlas de un renovado vigor. El arte reveló las metamorfosis del alma humana.

Or, le baroque aime les façades truquées. Quand on perçoit le monde comme un ensemble d'images en mouvement, il est bien tentant de se complaire au jeu de leurs rencontres et de leur liberté. Aussi le reflet, l'illusion, l'artifice étrange, l'énigme, le mensonge, sont-ils le champ de création du baroque. (Tournand, 55)

La imagen se convierte, entonces, en uno de los ejes del arte barroco; es sueño y movimiento, sucesión infinita de especulaciones, de luces y de sombras. Sus formas voluptuosas, su interés por el claroscuro y la expresión enigmática del hombre nos

¹⁵ Paul Bénichou, en *Imágenes del hombre del clasicismo francés*, afirma que el Jansenismo postulaba que el hombre era incapaz de resistirse a la voluntad de Dios, ya fuera para condenarse o para salvarse. El ser humano estaba subordinado a Dios y pensar en el libre albedrío equivalía a equipararse al Creador. Por lo tanto, confiar en la fuerza del hombre, en su honestidad, en su bondad, era una ilusión.

muestran al artista capaz de sumergirse en la vida y de hacer frente a la angustia de la pérdida gracias al trabajo constante, a la búsqueda incesante de motivos. En este sentido, el Barroco tiende al infinito.

Pascal Quignard nos habla de Geoffroy Meaume como un hombre solitario y austero que, si bien parece no participar activamente en los grandes acontecimientos políticos y religiosos del siglo, sí lo hace en las manifestaciones artísticas que lo configuran y que responden a las preocupaciones de su tiempo, al espíritu de su época¹⁶. Hombre de fuertes pasiones y contrastes, Meaume hace del claroscuro su lenguaje. Podríamos afirmar que el Barroco, como movimiento artístico, presenta al creador como un hombre común que muestra por medio de la ficción las preocupaciones y los rostros de sus semejantes, no aquellos de la época heroica, que viven en los ideales del ser humano y que parecen contar historias de un paraíso por siempre perdido. Para Flavio Conti, “el Renacimiento se dirigía a la razón: quería, sobre todo, convencer. El Barroco, en cambio, apelaba al instinto, a los sentidos, a la fantasía: es decir, tendía a fascinar” (Conti, 4).

El Barroco fue, para los hombres del siglo XVII, libertad. Asimismo, distorsionó las formas y se refugió en el sueño como una respuesta a la represión de la época, pero lo hizo desde el claroscuro, es decir, desde el enigma. Dar a entender sin decir directamente fue, tal vez, su única norma. El grabado de Meaume, este espacio de libertad, investigación y

¹⁶ A pesar de tener contacto con el Jansenismo, Meaume parece no comulgar del todo con él. Paul Bénichou hace una importante diferencia entre jansenismo y estoicismo, afirmando sobre éste último que: “La aceptación estoica de la desgracia, la constancia, como se la llamaba, presentaba aún demasiado fausto y brillantez para el gusto del jansenismo” (Bénichou 89). Meaume, como afirmamos en el capítulo anterior, acepta su desgracia y la convierte en arte y alimento vital. Está mucho más cerca del estoicismo que del jansenismo, pues no renuncia del todo a la vida social o a los placeres. Meaume se reserva un espacio de libre creación vital y artística.

confrontación consigo mismo y con la realidad, se equipara a la novela como forma literaria susceptible de transformaciones.

Je loue l'idée franque d'asile. L'idée qu'il y ait dans l'espace des zones intermédiaires franches de la domination humaine. Des lieux où s'arrêtait la vengeance privée et où la vengeance de l'État était interdite. Des lieux de la nature où non seulement l'humanité fut proscrite mais où même la domination des dieux cessait d'avoir cours.

Les Francs ignoraient que les lieux francs étaient aussi les ermitages, le cheval rangé à l'écurie, la cuisine, les pages taciturnes. (Quignard, 2002 : 171)

El grabado es la zona franca que menciona Quignard. Es la síntesis de las ideas artísticas y posiblemente vitales de Meaume: imagen onírica, nos muestra un mundo que surge del apasionado choque de contrarios – la luz y la sombra, la vida y la muerte, Geoffroy Meaume y Claude le Lorrain –, y cuyo movimiento incesante distorsiona las formas establecidas para comunicarles un aliento nuevo. Quignard enfatiza estas características del grabado llevándolas a la novela: *Terrasse à Rome*, cual grabado del siglo XVII, hace del sueño una imagen y de la imagen un relato, distorsiona la forma tradicional y cronológica de la novela para regalarnos una *mise en abyme* de voces narrativas y fragmentos, todo con el fin de ensalzar el carácter inacabado de la obra, es decir, para elogiar la complejidad inherente al ser humano.

2.2. El sueño como origen de la imagen

Pascal Quignard manifiesta que “Todo sueño es un pecho materno que hacemos venir cuando nos hace falta su leche. [...] Es una mamada de lo irreal. Es el extraño lecho de la memoria del triple pasado: que no haya sido nunca, que haya sido, que se haya rechazado” (Quignard, 2006a : 49). Geoffroy Meaume comprendería, sin duda, este carácter ternario del pasado: tuvo a Nanni, pero no una vida con ella, pues ambos

rechazaron esa posibilidad. Nanni Veet Jakobsz viene a Meaume como un fantasma en el sueño y permanece solidificada en el grabado. Meaume no deja de soñar y, por consiguiente, graba sin descanso.

En *Terrasse à Rome*, Meaume hace de Nanni una metáfora del grabado, pues su oficio, como él lo llama, no es más que el conjunto de técnicas y materiales que le permiten crear. El verdadero arte viene de lo invisible, de lo incomprensible.

L'amour consiste en des images qui obsèdent l'esprit. S'ajoute à ses visions irrésistibles une conversation inépuisable qui s'adresse à un seul être auquel tout ce qu'on vit est dédié. Cet être peut être vivant ou mort. Son signalement est donné dans les rêves car dans les rêves ni la volonté ni l'intérêt ne règnent. Or, les rêves, ce sont des images. Même, d'une façon plus précise, les rêves sont à la fois les pères et les maîtres des images. (Quignard, 2000 : 36)

El sueño es el origen y el guía en el proceso de creación. La imagen onírica se convierte en una obsesión, es interrogación y posible respuesta al mismo tiempo. El sueño muestra un mundo más rico que el real, más sensual, que no está sujeto a regla alguna, cuya ilusión “s'épuise en un instant de spectacle: juste le temps que l'on en croie ses yeux” (Tournand, 55).

En la literatura barroca “las cosas, las acciones, las personas y los paisajes no se describen, sino que se sugieren, quedan confundidos, sus contornos más ásperos se borran, adquieren algo indefinido...” (Hatzfeld, 133). El barroco deseaba recrear por medio de la palabra escrita la sensación de estar en el universo caótico y absurdo del sueño, lugar de libertad absoluta y alcances infinitos. El acto de soñar podría equipararse, entonces, al hecho de despertar en un mundo añorado, mundo que se desvanece al abrir los ojos. De ahí la necesidad de Meaume de capturar el sueño en la dureza del metal.

Le rêve de Meaume est celui-ci: Il est à dormir dans sa mansarde de Bruges (dans le logement que Jean Heemkers lui a accordé au-dessus de son appartement, au troisième étage de la maison sur le canal). Son sexe se dresse brusquement au-dessus de son ventre. La lumière blanche, épaisse, torride du soleil ruisselle autour du buste nu d'une jeune femme blonde au long cou. La lumière déborde tous les contours de son corps, rongant les silhouettes de ses joues et de ses seins. C'est Nanni Veet Jakobsz. Elle penche la tête. Elle s'assied sur lui. Elle le plonge en elle d'un coup. Il jouit. (Quignard, 2000 : 35)

El sueño de Meaume puede estudiarse desde una perspectiva barroca, en una primera instancia, porque rompe con el tiempo al traer al presente un hecho del pasado, pero también porque constituye un reencuentro con la mujer amada y, sobre todo, porque simboliza la libertad de hacer, de amar, de vivir, necesidad imperiosa para alguien que se ha visto privado toda su existencia de su alimento vital, la presencia amorosa y apasionada de su musa.

El grabado nacido del sueño hace tangible lo intangible, de la misma manera que la palabra se esfuerza por explicar lo inexplicable, por describir la extraña sensación que se tiene al despertar y tratar de recordar lo que se ha soñado. Tal vez por ello el novelista afirma que el mejor momento para escribir, para crear, es el alba, durante la cual la oscuridad y la luz conviven por breves instantes y después se alejan. La aurora, con su luz llena de tinieblas, parece murmurar que todavía podemos cerrar los ojos y recuperar la ilusión en la que viajábamos. Es la oportunidad de recuperar las imágenes de la oscuridad, oscuridad entendida como lo impalpable, lo maravilloso, lo posiblemente tenebroso, el origen de todas las cosas. El alba permite la concreción del sueño, hace posible palpar la ilusión.

Meaume es un hombre capaz de sacar las imágenes de la noche. La noche es la metáfora del sueño, del silencio, de lo imperceptible, de la ausencia, del enigma. Maurice

Blanchot avala esta idea cuando precisa que “la noche es la aparición del ‘todo ha desaparecido’ [...]: lo invisible es entonces lo que no se puede dejar de ver” (Blanchot, 153). De ahí el valor del arte. Él nos muestra lo que deseamos ver o lo que queremos olvidar, es eco de nuestras alegrías y nuestros dolores. “La noche sólo habla del día, es su presentimiento, su reserva y su profundidad. Todo termina en la noche, por eso hay día” (157) concluye Blanchot. La oscuridad posee una riqueza inestimable que sólo un ojo atento puede plasmar, una felicidad incommensurable que sólo el sueño puede regalar. En este sentido, las obras diurnas se revelan como un pálido reflejo del mundo onírico; el día es necesario para que el hombre plasme lo que vislumbró en las sombras, pero también para que se nutra de experiencias que sustentarán sus visiones.

El sueño congelado gracias al grabado de Meaume es, entonces, una forma de exteriorizar las pasiones, de mostrar la unicidad propia a cada ser humano. El carácter único del arte barroco se relaciona íntimamente con la idea de verdad que Teresa Gómez Trueba menciona en *El sueño literario en España*. Para ella, el sueño expresa una verdad, constituye una iluminación, pero este camino sólo tiene sentido para aquel que lo recorre, ya que es su visión del mundo. De ahí que la obra de Meaume, sobre todo sus imágenes eróticas, lleven impresa, de una forma abierta o velada, la huella de Nanni, en una suerte de unidad reconstruida.

Por su parte, Germain Bazin sostiene en *Destins du baroque* que el gran objetivo del barroco, en lo que se refiere a las artes figurativas, fue expresar el alma por medio de la fuerza del gesto, de ahí la relevancia de los motivos religiosos y mitológicos como fuente de inspiración. Estos personajes, convertidos en arquetipos, eran (y son) el espejo perfecto

de la virtud y del vicio humanos. Meaume se inspira en ellos para darle un nuevo rostro a su amor por Nanni. Sin embargo, lo esencial, ella y él, están detrás de estas figuras ideales.

Il s'agit de la Tentation de saint Antoine. Le saint ermite se tient assis au-devant de la grotte, le sexe dressé dans sa main. Ses yeux pleurent. Une rocaille sépare le saint d'une femme qui ouvre largement ses jambes, la tête penchée en avant sur sa nuit, qu'elle semble observer, mais qui est indiscernable. (Quignard, 2000 : 80)

El Barroco fue un movimiento interesado especialmente en la forma de construir las imágenes. Para los pintores y grabadores de la época, el juego entre la ambigüedad y los detalles confería a las figuras una cualidad onírica, inacabada, como si se irrumpiera en la intimidad de los personajes y, como consecuencia, se develará por completo su estado de ánimo en un momento preciso. Además, es justo señalar que una de las características del sueño consiste precisamente en mostrar rasgos aparentemente ínfimos de los objetos y personas, al mismo tiempo que otros permanecen completamente velados.

Femme impudique. Jupiter désirant se penche au-dessus du corps d'Antiope endormie. La fille du roi de Thèbes a replié ses bras au-dessus de sa tête ; sa bouche est ouverte ; ses cuisses sont ouvertes ; son corps semble heureux mais point son visage, empreint d'horreur. Elle a dans le regard quelque chose de la jalousie de Nyctée. Juste au-dessus des parties génitales d'Antiope, le dieu de l'Olympe avance la tête. Il regarde le sexe de la jeune femme merveilleuse. La main droite divine retient le rideau du lit. Le reste est noir. Eau-forte et pointe sèche. (126)

Este grabado expresa el deseo que Meaume siente por Nanni e ilustra la capacidad del artista para decir y callar al mismo tiempo; en fin, inspirar. Gracias a la descripción de la obra, podemos imaginar la posición de las figuras sobre el metal, pero Quignard va más allá y nos habla de las impresiones que el grabado sugiere al espectador. Tenemos una oposición entre los deseos del cuerpo y aquellos del rostro de Antíope, pero la alusión a la expresión de su mirada constituye el detalle más significativo de esta obra. Júpiter, por su

parte, es la encarnación misma del deseo, pero es él quien nos permite apreciar sus acciones. Júpiter nos permite ver un fragmento de su realidad, de sus anhelos.

El cineasta Jean-Luc Godard dice que “describir es observar mutaciones” (Deleuze, 1987 : 34). El constante dinamismo del Barroco nos permite apreciar la construcción permanente del ser, las sutiles transformaciones del gesto propio. Describir, para el artista barroco, y para Quignard, es dar cuenta de las metamorfosis del individuo.

En el primer capítulo de este trabajo hablamos de écfrasis para referirnos a la reproducción de los grabados de Meaume al interior de *Terrasse à Rome* como un elemento autobiográfico. Queremos recuperar ese concepto para evidenciar otra función del texto ecfrásico en la novela, ahora enfocándonos con mayor precisión en su estructura formal.

Según Luz Aurora Pimentel, la representación verbal del objeto plástico al interior del texto puramente verbal plantea una relación de intertextualidad. La écfrasis como recurso literario nos permite, entonces, hablar de la convivencia de dos lenguajes dentro de la novela de Quignard: el lenguaje de la palabra y aquel de la imagen, ambos transmitidos por medio de la escritura, y ambos productos del sueño.

Para Quignard, “Una novela no está en el lenguaje. Porque el sueño no está nunca en el lenguaje. El sueño no ha nacido del lenguaje” (Quignard, 2006b : 131). El sueño es un lenguaje primario, lo cual significa que la pintura, el grabado y la novela que surgen de él son imitaciones, son verdaderos artificios. Y, sin embargo, la maestría del creador consiste en hacer uso de su propio lenguaje para transmitir algo que, en un principio, no pertenecía más que a la oscuridad inherente a cada ser humano.

Al hablar de bioficción, comentamos que *Terrasse à Rome* puede verse como una serie de grabados que el espectador “leería” en un museo. Esta cualidad surge, precisamente, de la forma en que Quignard concibe su proceso de escritura. “Apenas deja de haber una progresión cierta y sonambúlica de las imágenes alucinadas que excitan, se animan y luego crecen y se reiteran en la erección de la lengua que las propone, no hay novela” (113). De la misma manera que Meaume “ordena” su sueño en sus más ínfimos rasgos antes de sacarlo del metal, Quignard concibe la novela como un trabajo en el sueño, a través del sueño y posterior a éste. El caos del sueño tiene en sí mismo un orden, que el escritor intenta reproducir.

Pointe sèche presque complètement blanche. On perçoit une forme derrière les balustres rongés par la lumière. Homme âgé, les yeux fermés, la barbe blanche, la main entre ses jambes, sur une terrasse, à Rome, au crépuscule, dans la troisième heure du jour, dans le rayonnement d’or du dernier soleil, dans le bonheur d’être libre et dans celui de vivre, entre le vin et le songe. (Quignard, 2000 : 68)

Para quien lo ha perdido casi todo, ¿qué otra felicidad puede existir, sino aquella de reencontrarse con lo más amado en el claroscuro del sueño?

2.3. Un mundo hecho de contrastes

Uno de los grandes representantes de la pintura barroca fue Rembrandt. Flavio Conti se refiere a él como el maestro del claroscuro, recurso que el pintor holandés utilizó con maestría para llevar hasta sus últimas consecuencias “la investigación de una situación o de un personaje a través de los contrastes de luz y sombra en que está inmerso; tanto como el retrato físico, le interesa el retrato moral del modelo” (Conti, 46). El juego de la luz y la sombra contribuye no sólo a dar realismo a las expresiones del hombre o a los paisajes,

sino a mostrar su ambigüedad, su complejidad y, con ello, la incapacidad del ser humano para aprehender las imágenes, las pasiones, los seres vivos, en su totalidad.¹⁷

Pascal Quignard retoma el claroscuro barroco para hacer del grabado la metáfora de la vida de Geoffroy Meaume y, por lo tanto, de *Terrasse à Rome*. Meaume, como artista y como hombre, vive en un mundo de opuestos. Antaño un hombre hermoso, gran parte de su vida transcurre ahora bajo un sombrero de paja, cuya sombra oculta sus cicatrices, su dolor. Al autorretratarse, nunca muestra su rostro: “Le personnage est d’un certain âge. L’air général est triste. La tête, plongée dans les ombres de la tenture et d’une avancée de pierre placée au-dessus d’elle, a quelque chose d’affreux” (Quignard, 2000 : 89). Meaume no niega su deformidad, pero tampoco la descubre por completo, pues es una herida permanente e íntima, una huella del dolor de su pérdida. Para el grabador, hay una belleza inherente a la fealdad, belleza que surge de la expresión de un sentimiento.

Elle a les traits d’une femme qui a peur. Ses yeux scintillent d’angoisse. Son visage est rose, doux, long, amaigri, grave. Elle a des cernes sous les yeux. Ses longs cheveux sont simplement noués derrière la coiffé grise. Elle porte une robe grise, une fraise blanche. Elle est plus belle que jamais. (23)

Pascal Quignard describe la violencia sutil de la expresión de Nanni tal como un pintor lo haría: enfatiza los pequeños detalles de los ojos, del peinado. No necesita decirnos

¹⁷ Pascal Quignard apuntala que el juego de contrastes en la pintura barroca parece simple: las figuras suelen estar definidas, los colores son sencillos, pero lo más importante es analizar la antítesis inherente al claroscuro, así como “la irrealidad a que conduce ese realismo llevado al extremo del despojamiento”. (Quignard, 1991 : 64). Efectivamente, el violento contraste de la luz y la sombra en el grabado, y en el arte barroco en general, parece exponer frente al espectador los rasgos más frágiles del ser humano, de la misma manera que Quignard narra los eventos más desgarradores de la vida de Meaume y deja en la sombra aquello que existe entre el dolor y el placer. En *Retórica Especulativa*, el mismo autor añade que el personaje es, ante todo, un sentimiento, y los sentimientos que dan forma a una existencia humana son el odio y el amor, es decir, los opuestos, las emociones que lindan con la irracionalidad y que constituyen un auténtico impulso vital o un profundo deseo de morir. En este sentido, Geoffroy Meaume es un hombre que sólo puede ser entendido en la vehemencia de su pasión por Nanni. El Barroco, a través del claroscuro, hace del hombre un ser vulnerable. Quignard, mediante la oposición de sentimientos, muestra también la vulnerabilidad humana.

que Nanni sufre, pues sus ojos ya nos lo están mostrando. “Voilà ce que sont les sentiments humains. La pluie qui tombe anéantit les couleurs” (79), sentencia Meaume. He aquí otro contraste. Meaume no es pintor porque no comprende el optimismo que el color representa, su luminosidad. Es por ello que sus ideas se contraponen a las del pintor Claude Gellée, el gran paisajista del Clasicismo y gran amigo del grabador. Se contraponen y se complementan. Tal es el enigma de la amistad: encontrar afinidades y aliento en alguien que mira el mundo desde otro punto de vista. Para Gellée, el mundo del color es el mundo de las apariencias y el pintor reproduce las formas iluminadas por el sol, aquellas que cambian y se desvanecen. A esto responde Meaume: “Vous êtes un peintre. Vous n’êtes pas un graveur voué au noir et au blanc c’est-à-dire à la concupiscence” (38). Para Meaume, el blanco y el negro muestran los extremos de las pasiones humanas, y permiten hacer hipótesis de lo que ocurre en las sombras, en el corazón y el cuerpo del hombre. Claude Gellée es una persona esencialmente optimista. Meaume no. Él ha visto muy de cerca la miseria humana; ha sufrido el dolor excesivo en carne propia y ha tenido que optar por otra existencia, la de la sombra y la oscuridad.

“Il n’y a jamais assez de noir pour exprimer le violent contraste qui déchire ce monde entre naissance et mort. Mais il n’est pas utile de se bander les yeux, faire deux tours et nouer le bandeau derrière la tête” (77-78). He aquí la conclusión de Meaume, la de los artistas barrocos, y, por supuesto, la de Pascal Quignard. El arte debe mostrar todos los matices del hombre, incluso los más oscuros. Ver siempre el mundo a través del velo del color significaría reducirlo a la mitad, negar lo grotesco que hay en él y evitar la exploración del ser, indispensable para Rembrandt, para Quignard, para Meaume.

La metáfora de la luz y oscuridad no se reduce a la oposición entre pintura y grabado en la obra de Quignard. La representación de la naturaleza también muestra la antítesis entre la calma y la furia. Meaume, que aprendió de Claude le Lorrain el arte del paisaje, no busca en él lo idílico, sino lo potente, lo portentoso e incluso lo chocante.

Meaume aurait été la nature, il n'aurait fait que les éclairs ou la lune ou les vagues écumeuses de l'océan en tempête déferlant sur les roches noires de la rive. Ou la nudité dévoilée par hasard sous l'étoffe. Ou un os de bête ou un trognon de silex qu'on trouve dans la terre. (33)

Los críticos del Barroco hablan del paisaje como la oposición entre la grandeza de la naturaleza y la pequeñez de la figura humana frente a un mundo incomprensible. Se refieren al *paysage infernal*¹⁸ como la representación del drama humano. Sin duda, ésta es otra manera de analizar al hombre. Meaume, nos cuenta Quignard, salía de su casa cuando estallaba la tormenta y prefería los paisajes de Dios a aquellos de su amigo Claude. Si hablamos de contrastes, es justo decir, como ya lo señalamos en el capítulo precedente, que el artificio del hombre no puede equipararse a la obra “divina” de la naturaleza, así como un sueño sobre Nanni es más caro en el corazón de Meaume que un grabado sobre ella, porque lo viviente es el origen del arte; es vivencia que antecede. La vida y la muerte como opuestos y complementarios están también presentes en *Terrasse à Rome*. “On se tient à des morceaux de bois pour voir encore un peu le spectacle qui saigne d'un bout à l'autre du monde et pour ne pas y tomber” (108) exclama Meaume. Tal es la función del arte:

¹⁸ Flavio Conti habla del paisaje infernal como una forma de concebir la naturaleza durante el Barroco. Pintores como Hieronymus Boch o Pieter Brueghel, pertenecientes al Renacimiento, hicieron del paisaje el elemento principal de sus pinturas. En sus obras el hombre se ve inmerso y reducido en un mundo confuso y apocalíptico, donde la naturaleza manifiesta su fuerza, su grandeza, su divinidad y la incapacidad humana para dominarla. El paisaje infernal mostraba los vicios del hombre y, por consiguiente, el castigo que merecía por ellos. Durante el Barroco, algunos pintores recuperaron esta visión de la naturaleza para retratar el estado de ánimo del hombre de la época, subyugado por las contradicciones de su vida cotidiana y la incertidumbre frente a la muerte y el devenir del alma.

regalarnos un eco de la vida cuando estamos demasiado lejos de ella, cuando la muerte da vueltas a nuestro alrededor.

Hay otras metáforas relacionadas con la luz y la oscuridad que no queremos dejar de señalar. Una de ellas se refiere a la dualidad inherente a la sexualidad. Ella es el origen de la vida, es el nacimiento a la luz, pero también es una oscuridad profunda, una intimidad insondable, un estar solo y paradójicamente acompañado en un limbo de sensaciones que salen de la cotidianidad. Sobre Nanni, se dice:

Elle aime beaucoup manger mais seule, dans son lit, derrière son rideau de lit, avec sa servante qui se tient derrière la porte, sans que personne la surprenne en train de mettre des nourritures entre ses lèvres. Elle attend Meaume sans cesse, nuit et jour. Elle rêve de manger avec Meaume, dans son lit. Seule avec Meaume dans l'ombre du rideau refermé de son lit. (14)

El gesto amoroso se revela como la conjunción de la luz y la oscuridad. Acto de pasión, de ternura, de carnalidad, de sufrimiento, de felicidad; esencialmente sensual y peligrosamente visceral. Meaume sigue a la sirvienta a través de los pasillos oscuros, ambos detrás del resplandor de una vela. Nanni y Meaume, solos a la luz de la pequeña flama, sus cuerpos ardiendo y perdiéndose en un fuego desconocido. Tal es la paradoja del amor: una suerte de posesión paroxística que entraña una desposesión infernal. Acaso ¿el amor apasionado resulta ser una maldición original de la que nadie se puede librar?

Hablar de dicha contradicción, desde nuestro punto de vista, implica la idea de movimiento entendido como lucha. Como ya habíamos señalado, la presencia de la sombra en el grabado (o la cortina en la escena erótica), nos oculta algo que también está sucediendo –en el cuerpo y en el alma–, en ese espacio velado. Durante la época barroca, la

sombra era una metáfora de la vida interior tumultuosa¹⁹ y ante una escena ambigua, el espectador se permitía soñar:

La figura barroca [...] es la figura sorprendida en un momento de su transitorio y agitado moverse, como es imposible detener ese tiempo fugitivo que simboliza el antes y después que nos sugiere toda figura plasmada en un movimiento apasionado. (Orozco, 43)

La imagen barroca nos cuenta, entonces, historias complejas, turbias y dolorosas, enigmáticas. Podríamos decir que el grabado, así como la pintura, es capaz de capturar el alma de objetos y personas a pesar de verse obligado a materializarlos. Pero tal vez el mayor aporte del Barroco es su capacidad de transmitir las pasiones del hombre a pesar de no mostrarlas abiertamente. Una mueca, una mirada oblicua, una cabeza inclinada, un rostro cubierto y un cuerpo abierto sin restricciones; tiende a transgredir los tabúes con la puesta en evidencia de la fealdad y maldad humanas. Lo que se enseña a la vista llega a ser más importante que lo que se dice. Creemos que éste es uno de los objetivos de Pascal Quignard al hablar de la oposición de las luces y las sombras, es decir del grabado, en *Terrasse à Rome*. “L’eau acide est plus étrange qu’une couleur” (Quignard, 2000 : 25) enfatiza Meaume. Efectivamente, el color encanta la vista del espectador y, en ocasiones, lo obliga a detenerse en la superficie, lo hipostasia. Pero los relieves creados por las sombras invitan al espectador a acercarse y mirar con detenimiento cada rincón de la imagen, a soñar con ella a través de su infinito potencial de sentidos, despertándolo de su letargo y manteniéndolo en alerta toma de conciencia.

¹⁹ Germain Bazin se refiere a la sombra como el conjunto de sentimientos y sensaciones anidadas en la complejidad del individuo, mismas que no pueden ser expresadas fácilmente y, por consiguiente, se manifiestan en un caos velado por las sombras. (Bazin, 1968)

2.4. La distorsión de las formas

Gilles Deleuze concibe el Barroco como un conjunto de pliegues, cuya acción infinita de doblar y desdoblar crea un movimiento que sólo puede entenderse en una relación de contrarios: tensar-destensar, comprimir-explotar. Sin embargo, este juego de oposiciones y el claroscuro característico del arte barroco constituyen una *forma de expresión* cuyos fondo y forma, luz y oscuridad, sólo pueden entenderse en conjunto, en la extraña combinación de una fachada cargada de adornos pero inmóvil y un interior en permanente dinamismo. Esta idea nos resulta pertinente al hablar de *Terrasse à Rome*, ya que evidencia dos ideas que deseamos analizar a continuación: el movimiento y el artificio del lenguaje, aspectos que, como una intrincada fachada barroca, permiten al lector adentrarse en una obra compleja e inacabada, desconcertante y reveladora.

Hemos dicho que la sombra, lo que se sugiere, puede ser tan importante como lo que se dice. Al observar detenidamente la estructura de *Terrasse à Rome*, el primer rasgo que salta a la vista es su carácter fragmentario, sus capítulos breves como pequeños grabados en un museo, la ausencia de cronología en la narración, la presencia de varias voces narrativas y el recurso narrativo, pero también estilístico, de la éfrasis. Estos aspectos formales crean un efecto de movimiento al interior de la novela, pero también una sensación de vacío, de ausencia de detalles, de omisión de acciones. Esta distorsión de las formas –de la narración tradicional al menos–, puede relacionarse con uno de los temas más importantes del Barroco: la ausencia de una idea de unidad, la inexistencia de realidades absolutas. De hecho, el siglo XVII concebía la realidad de la siguiente manera : “Le réel se décompose en une infinité de parcelles étrangères les unes aux autres, le langage même est une sorte d’abus qui prête à des formes de hasard une fausse consistance” (Tournand, 3).

El movimiento en *Terrasse à Rome* es un errar y, como ya lo hemos mencionado, la novela pertenece a un género híbrido denominado la bioficción, investigación ontológica que constituye el más evidente de sus vagabundeos. De ahí que Quignard enfatice la ausencia de la idea de unidad en su obra gracias a la presencia, al interior de la narración, de la omisión y la *mise en abyme* de las voces narrativas.

El espacio en blanco que hay entre una página y otra es ya una omisión, acentuada por el errar cronológico y la brevedad de los capítulos. El lector está obligado a reconstruir la historia al mismo tiempo que lee, y a imaginar los acontecimientos deliberadamente descartados. Sin embargo, el autor introduce, gracias al narrador, pequeños guiños que nos indican que no es posible decirlo todo sobre los andares de Meaume: “Il gagna la servante. Ou ce fut au contraire la servante qui vint à lui. Ce point est important mais on l’ignore. Reste qu’ils se rencontrèrent enfin tête à tête” (Quignard, 2000 : 12-13). Con sutil ironía, Quignard sugiere que lo esencial de la vida y las ideas de Meaume ya es de nuestro conocimiento mientras que los detalles dependen de nuestra intuición, curiosidad y subjetividad ya que se mueven en el espacio franco que la literatura representa para este autor, donde irrumpe a sus anchas la imaginación para adueñarse del mundo referenciado, re-creándolo.

A este respecto, la multiplicidad de voces narrativas constituye uno de los recursos esenciales de la poética quignardiana. La plurivocidad es característica de su obra así como lo ilustra la siguiente cita:

Los antiguos chinos dicen que no es preciso que la narración de la novela sea asumida por una primera persona (lo que en cambio define la forma del relato, que es personal y humano) porque la novela es un dragón. Es preciso que al lector le sea imposible apoderarse de lo que lee. La narración novelesca perdería su imprevisibilidad si se sometiera a la racionalización de un punto de vista. (Quignard, 2006b : 41)

El juego de las voces narrativas nos transmite toda la complejidad de un solo individuo. Los puntos de vista sobre Geoffroy Meaume parecen infinitos y provocan en el lector el efecto de estar leyendo algo que se asemeja a la realidad: entre tantas opiniones, aseveraciones y rumores, la verdad tendría que estar presente. Todos tienen algo que decir, y, sin embargo, nadie puede definir ni delimitar a este grabador, ya que su obra es multifacética:

La version n'est pas tout à fait la même chez Grùnehagen : « Un jour qu'il gravait des images du paradis sur sa terrasse à Rome, son compagnon, qui s'appelait Poilly, et qui était originaire d'Abbeville, considérant son immobilité et son visage extraordinairement concentré, lui dit pour rire : "Croyez-vous qu'au paradis vous connaîtrez des extases comparables ?" Mais Monsieur Meaume conserva son sérieux et affirma que même au paradis il en irait ainsi. "Dieu les a-t-il même imaginées ?" lui demanda Poilly. Monsieur Meaume répondit avec le même sérieux : "C'est la matière qui imagine le ciel. Puis c'est le ciel qui imagine la vie. Puis c'est la vie qui imagine la nature. Puis la nature pousse et se montre sous différentes formes qu'elle conçoit beaucoup moins qu'elle les invente en fourgonnant dans l'espace. Nos corps sont l'une de ces images que la nature a tentées auprès de la lumière." » (Quignard, 2000 : 33-34)

Este fragmento, estos pliegues de voces narrativas, constituyen un ejemplo de la forma de narrar de Quignard. La *mise en abyme* de cuatro voces (el narrador, el crítico de arte Grùnehagen, el también grabador Poilly y, finalmente, Meaume), intenta darnos una visión realista y general de las ideas del artista, pero lo que nos transmite es la complejidad inherente a cada ser humano. El hombre también es un dragón, si queremos recuperar la comparación de Quignard y, en este sentido, es creador de una nueva vida, cual Prometeo.

A su vez, conviene señalar que el lenguaje como una forma de artificio constituye otra de las distorsiones de la forma barroca. En *Terrasse à Rome*, Quignard hace uso de distintos registros de lenguaje, de los cuales queremos señalar dos: el registro vulgar y el registro que podemos considerar erudito, todo ello con el objetivo de aproximarse al

personaje de una forma realista: los instantes irrisorios y hasta vergonzosos de la vida de Meaume se mezclan con aquellos de gran elocuencia intelectual, todo gracias al vehículo de la palabra escrita.

El registro que podemos llamar vulgar está relacionado con la descripción de la sexualidad. Meaume y Nanni, al ser descubiertos por el prometido de la joven, intentan escapar. Quignard describe ese momento con una fuerza evocativa que hasta se vuelve háptica²⁰:

Il s'apprête à lancer le contenu d'une bouteille d'eau-forte sur Meaume qui s'est desajointé du corps nu et si blanc de la fille de Jakobsz. Meaume cherche à se mettre debout, son sexe est encore gluant et bleu, il prétend se battre contre Vanlacre, s'avance, s'écarte, recule. Cet instant est aussi risible que vain. (18)

Quignard, con una mirada irónica, nos muestra a los amantes en su desnudez y fragilidad, y hace evidente la clandestinidad de sus encuentros, la carnalidad de sus deseos, el carácter grotesco y desesperado de los gestos del amor secreto, ilícito. Sin embargo, el escritor también hace de los amores de Nanni y Meaume un poema, una sentencia erudita, una metáfora al despertar de la sexualidad, de la vida. El segundo encuentro íntimo entre Nanni y Meaume queda plasmado de esta manera:

Chacun suit le fragment de nuit où il sombre.
Un grain de raisin gonfle et se déchire.
Au début de l'été toutes les prunes reines-claude se fendent.
Quel homme n'aime quand l'enfance crève ? (15)

La palabra escrita también crea oscuridad. Los grabadores hacen surgir las sombras que configuran las imágenes a través de una serie de líneas que atraviesan el barniz que cubre el metal. Marie Aidelle pregunta a Meaume por qué crea las sombras con pequeñas

²⁰ Tangible, palpable.

letras en lugar de hacerlo con líneas. He aquí la metáfora que resume la forma barroca de *Terrasse à Rome*: el lenguaje no dice directamente, sino que es un modo aproximativo, ambiguo. Nada puede decirse totalmente. El lenguaje es la intuición de un sentimiento, de una idea, de ahí la necesidad del escritor de investigar sus cualidades expresivas y comunicativas, de ahí el valor de distorsionar las formas para optimizar el poder demiúrgico de la literatura.

La imagen tampoco expresa por completo la realidad. Por ejemplo, las estampas de Meaume no son más que la metáfora de un amor indecible y, sin embargo, hay una lucha y un valor enormes en tratar de expresar aquello que nos hace humanos. El trazo, la letra, quieren llenar un vacío, y crean, tal vez sin querer, otro vacío.

Distorsionar las formas implica querer rebasar sus límites. Para Quignard, la narración, es decir, la creación, es similar a un estallido cuya chispa inicial es el poeta. El estallido puede conducir a quien lo mira, al lector, a todas partes, puede volver a crear, puede ser el origen de nuevas pequeñas explosiones dado que el libro es un error infinito en la brevedad de un sueño.

Al comenzar este capítulo, hablamos del Barroco como una corriente artística contradictoria, que se acercó a lo más cotidiano del hombre para intentar entenderlo, pero que también se alejó de la realidad, del tiempo, para escapar de la angustia de la mortalidad. Esta búsqueda de equilibrio constituye la marca de una obra inacabada: siempre habrá algo incomprensible de la realidad, huir del tiempo es una empresa de antemano pérdida, la vida en sí misma es un misterio. Y, sin embargo, hay un coraje inmenso en afrontar la adversidad, en ser parte del tiempo. Distorsionar las formas significa entonces seguir

internándose en la compleja unicidad humana. Conforme a esta cosmovisión, Emilio Orozco pondera:

... lo que más le interesa [al artista barroco] es lo maravilloso que hay en ella [la vida], mucho más que lo natural. Por ello ama y busca en el hombre menos lo que hay en él de natural y humano que el elemento específico, tal como lo aventurero, lo excepcional o sorprendente, lo anormal, lo supra e infrahumano [...], consideraba al hombre como un prodigio incomprensible. (Orozco, 45)

La distorsión de las formas corresponde a una visión dinámica, cambiante y múltiple del mundo, lo mismo que la bioficción o un grabado tallado por la mano de Geoffroy Meaume. O que una novela de Pascal Quignard. Es una apertura hacia la pluralidad que enriquece y nutre al hombre, creatura en un constante devenir. Nos encontramos entonces frente a un retrato del individuo que muestra el valor de lo humano en un mundo hecho de claroscuros y que hace de la vida una forma de re-crearse, de re-escribirse a través del tiempo. La unicidad no significa inmovilidad, sino que habla de un hombre en el que resuenan la época, los lenguajes y las voces de los errantes.

Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos querido enfatizar la presencia del grabado en *Terrasse à Rome* como una metáfora de la creación literaria dentro de la novela, que puede estudiarse desde dos puntos de vista complementarios: el fondo y la forma, cuya unión da como resultado la obra de arte. Sin embargo, el grabado no tendría sentido si no lo asociáramos al carácter humano que le da origen: su creador, Geoffroy Meaume.

Meaume como artista se nutre de la vida para dar origen a su obra, de la misma forma que Quignard encuentra en sus lecturas y en las disciplinas que ha estudiado motivos que son dignos de decirse a través de la literatura. Sin embargo, es importante señalar que la unicidad propia a estos creadores es parte fundamental de sus obras: la ausencia y la necesidad de reencontrar lo perdido (el ser amado, la voz) son los detonadores de una obra personalísima, siempre inconclusa, siempre inquieta, cuya profusión es una señal de búsqueda constante, de un trabajo que se vive en silencio y de una entrega generosa. En este sentido, es importante señalar que Pascal Quignard sigue escribiendo y publicando ensayos, reflexiones, novelas. Esta investigación mía quiere sumarse, en realidad, a las generosas reflexiones que la obra de Quignard suscita en los interesados en la narrativa francesa contemporánea, como Dominique Viart y Bruno Blanckeman²¹, entre otros.

En el primer capítulo de la presente investigación hemos querido enfocarnos en el aspecto pragmático de *Terrasse à Rome*, principalmente en lo que corresponde al género de esta novela, es decir una bioficción, y a las preguntas sobre la creación literaria y artística, cuya respuesta se encuentra en el arte plástico del grabado. *Terrasse à Rome* constituye,

²¹ *Les récits indécidables*, de Blanckeman, es el resultado de su tesis doctoral, en la cual dedica un capítulo a estudiar la obra de Quignard.

entonces, una bioficción, género híbrido que reúne en sí mismo elementos de la biografía, la autobiografía y la novela tradicional contada por un narrador extradiegético²². Este conjunto de géneros supone la presencia de varias voces narrativas, todas ellas encargadas de retratar la singularidad del grabador Meaume. La amalgama de voces narrativas es mucho más que un ejercicio de escritura: su entrelazamiento enriquece la visión que tenemos del personaje, nos permite hacer hipótesis sobre él; es en sí una apertura enriquecedora. Asimismo, enfatiza la complejidad del individuo puesto que la literatura, en su subjetividad (pues es una creación humana), no puede delimitar al hombre siendo éste indefinible e infinito: creatura en metamorfosis continúa, cada persona se nutre de todos los encuentros que experimenta dentro de su tiempo, por lo que la bioficción interroga una época, en este caso, la nuestra.

Creemos que vivimos en un mundo que tiende a categorizar al hombre, a construir jerarquías y que exige que cada individuo encuentre el lugar que le corresponde en una cadena implacable de tecnología, exceso de información y profundas carencias económicas, políticas y sociales. En este sentido, géneros como la bioficción se acercan al hombre desde su intimidad para indicarnos que cada individuo es una suma de encuentros, de lecturas, de profesiones, de silencios, y que el errar en estas experiencias constituye su riqueza. Para Bruno Blanckeman “l’itinéraire du héros devient ainsi la métaphore de l’écriture qui institue peu à peu son objet et secrète une durée organique faite d’échos, de reprises, de connexions décalées” (Blanckeman, 2002 : 157). La trayectoria del héroe es también, desde

²² En “Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine”, capítulo del libro *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Alexandre Gefen habla de la bioficción como un género que se sitúa entre la ficción y la biografía, estatus problemático que nos obliga a reflexionar sobre la definición de género. Para Gefen, la bioficción podría postularse como otro género literario, que nace de la revisión de géneros tradicionales: la biografía, la novela histórica, etc. (Blanckeman, 2004 : 305)

este punto de vista, una interrogación de la escritura y de la literatura que quiere dar cuenta de él, una posible respuesta al por qué de la creación.

La literatura contemporánea se revela profundamente crítica consigo misma. Según Blanckeman la novela, para construirse, apela a lo novelesco²³, pero lo denuncia al mismo tiempo, lo que constituye una reflexión sobre la literatura contemporánea y su forma de construirse:

L'excès du romanesque conduit ainsi parfois à une dissolution de la fiction: intrigue, personnages, logique référentielle, vecteurs de sémantisation éclatent, dans une indistinction des imaginaires romanesque et poétique. Le romanesque s'autoalimente sans censure : centrale des fictions, le récit renonce à la fois à la hiérarchisation narrative des événements et à leur développement romanesque. (Blanckeman, 2008 : 16)

La bioficción se construye a partir de los hechos paradigmáticos que componen una existencia. Se considera que una biografía, en general, puede dar cuenta cabal de la vida de un hombre. La bioficción, al contrario, señala que un hombre no puede aprehenderse por completo, pero que ciertos hechos o detalles de su “biografía” pueden acercarnos a él, mostrarnos parte de su esencia. Para un artista del grabado como Meaume, estos eventos son los que dan origen a su obra: su amor por Nanni, su desfiguración, la pérdida de su amada, su errar hasta la muerte. Cada uno de estos hechos queda plasmado en los grabados que Pascal Quignard nos permite conocer, textos efrásicos que nos dicen lo indecible por la palabra escrita: para Quignard, la imagen puede ser mucho más elocuente que la palabra, pues llena los vacíos que ésta deja y, siendo la muestra tangible de la obra de Meaume,

²³ Lo novelesco, para Blanckeman, es el conjunto de recursos que el autor utiliza para crear una narración: el narrador, el personaje, el contexto temporal y espacial en el que sitúa su narración. La bioficción, al reunir distintas voces narrativas, personajes ficticios con personajes históricos, varios géneros literarios, lenguajes distintos al literario, está evidenciando la enorme capacidad de la literatura para re-crearse, para renovar sus formas y enriquecerse con elementos que antes no habían sido utilizados por los autores con tanta libertad como en la actualidad.

responde a las preguntas a las que hemos aludido con anterioridad: Para qué crear, Dónde encuentra el artista su inspiración, Cuál es la relación entre el autor y su obra.

Consideramos que las respuestas que Meaume va encontrando mientras realiza su obra, es decir, mientras vive, son las mismas que Quignard trata de encontrar por medio de la escritura: se crea y se escribe para sobrevivir, porque la creación constituye una necesidad inexplicable. Se crea a partir de la vida, por lo que es indispensable viajar en ella, perder en ella, gozar en ella. El vínculo entre autor y obra pretende, desde nuestro punto de vista, enfatizar la obra como una forma de expresión que plasma el valor de lo humano en la fragilidad del arte, es decir, en lo material, en lo perecedero. La relación entre el autor y su obra es infinita, porque implica una búsqueda perpetua que intenta reconciliar al hombre con la ausencia, con el dolor, con el mundo. En este sentido, podríamos afirmar que el arte tiene sentido en sí mismo, que la creación no necesita más explicación que el hecho de ser. Es curioso que *Terrasse à Rome*, como bioficción de un artista, no intente convencernos de la importancia de la obra de Meaume para la Historia del Arte, que no indague sobre la influencia del grabador en otros artistas o en otras épocas, que no diga que el grabado de Meaume revolucionó la forma de concebir este arte plástico durante los siglos venideros. No, la obra de Meaume es la muestra de una intimidad pasmosa, de una entrega silenciosa. Así como Quignard afirma que no desea que su obra dé origen a una corriente literaria, Meaume no pretende que su arte transforme la manera de concebir el grabado. El arte tiene sentido en sí mismo, porque es una forma de expresión, y tiene sentido para quién lo crea, pues es su modo de expresión, es su visión y su reflexión sobre el mundo. Asimismo, es su sobrevivencia. Sin embargo, el arte también constituye un acercamiento al otro, en la

medida en que enuncia algo, producto de una necesidad apremiante y sincera de comunicar, que puede ser visto, leído, escuchado por el otro.

El segundo capítulo de este trabajo abarca la problemática de la cosmovisión. Quisimos hablar del Barroco para acercarnos a la construcción *de Terrasse à Rome*, en primer lugar, porque la obra plástica de Meaume se realiza durante este periodo y, en segundo lugar, porque las características de esta corriente artística y literaria están íntimamente ligadas con la obra de Quignard: el Barroco retrató las pasiones humanas en su realidad concreta, en sus detalles, en su crudeza, como Quignard concretiza la historia amorosa de Meaume en la minuciosidad del grabado. El Barroco plantea asimismo paradojas, que analizamos en los apartados de dicho capítulo: el sueño como origen de la imagen, el claroscuro como forma de construcción de la novela, y la distorsión de las formas narrativas tradicionales como una forma de extender la capacidad de decir de la literatura contemporánea.

Podríamos agregar que el sueño es la fuente primaria de inspiración para Meaume y para Quignard, pues constituye un mundo en el que es posible recuperar lo perdido. Mundo sin reglas que revela verdades singulares, es decir, muestra deseos y pasiones individuales en forma de imágenes que se transforman y escapan en el tiempo, que sobreviven al paso de los años y se fortalecen gracias a ellos. El artista, al grabar o al escribir, intenta reproducir estas imágenes por medio de otros lenguajes, como lo son el grabado en metal o la palabra escrita. Meaume afirma: “On doit regarder les graveurs comme des traducteurs qui font passer les beautés d’une langue riche et magnifique dans une autre qui l’est moins à la vérité, mais qui a plus de violence. Cette violence impose aussitôt son silence à celui qui y est confronté” (Quignard, 2000 : 125). El arte hace tangible lo intangible, sugiere lo

que sucede en el universo onírico, hace de la imagen un objeto de hipótesis, de ensoñaciones, de reflexiones.

En este sentido, la ambigüedad del sueño está íntimamente relacionada al claroscuro barroco. En el grabado, así como en la pintura, este recurso tenía dos objetivos: transmitir emociones y estados de ánimo profundos, intensos, por medio del contraste violento de los colores, así como crear la ilusión de movimiento y, por consiguiente, de complejidad, ya fuera psicológica o espacial, como sucedería con un paisaje. Esta complejidad, en *Terrasse à Rome*, se ve reflejada en los opuestos que se mueven en la novela, entre los que mencionamos la luz de Claude Gellée y la oscuridad de Meaume. El claroscuro como un recurso narrativo no consiste en enfatizar la oposición, sino en ver lo que se mueve entre los dos polos: la fragilidad inherente al hombre, la pérdida, la fuerza íntima de la sexualidad, la vida y la muerte, el arte y su imposibilidad de capturar la verdadera vida. El claroscuro es una metáfora de la vida humana, porque, incluso en pintura, esta técnica pasa por una escala de grises.

El claroscuro, esencialmente, muestra sin mostrar, dice y no dice al mismo tiempo. *Terrasse à Rome* nos permite conocer algunos rasgos de Geoffroy Meaume, algunos de sus grabados. Pareciera que lo que permanece oculto no es tan importante, pero estos vacíos revelan, en realidad, una de las grandes riquezas de la narrativa contemporánea: son un espacio de reflexión, de búsqueda, de planteamiento de hipótesis, de metamorfosis de las formas de construir el relato. También son, probablemente, el lugar en el que el autor desaparece y deja que su obra hable por sí sola sobre el ser humano. Así como sólo un puñado de estampas eróticas da cuenta de la existencia de un hombre llamado Meaume, los espacios en blanco en el libro, los vacíos en la biografía, los velos en el grabado, permiten

al autor dar a la obra la oportunidad de decir, de cuestionar y ser cuestionada, de crear más vacíos plenos de interrogantes y de posibles respuestas, mientras él sigue errando, creando.

Los vacíos de los que hemos hablado pertenecen a la distorsión de las formas que quisimos analizar en la última parte de la presente investigación. Consideramos, de hecho, que dicha distorsión está presente en el fondo y la forma de *Terrasse à Rome*. La bioficción, como ya hemos señalado, es un conjunto de géneros literarios cuyos pliegues, cuyos encuentros, transmiten precisamente la idea de una ausencia de unidad y, como consecuencia, nos permiten hablar de una obra inacabada, que necesita leerse para construirse y que, a pesar de las lecturas y las interpretaciones, no puede ser limitada a una de ellas, pues lo que nos quiere mostrar es demasiado complejo: el hombre cambia, el hombre se mueve, el hombre es infinito e inasible²⁴. Gracias al arte, el individuo es capaz de re-crearse, de sobreponerse al dolor, a la pérdida, a un trauma. Gracias al arte, el individuo se re-conoce. La novela, en este sentido, es apenas una minúscula aportación a la serie de imágenes, imposibles de grabar, del hombre como sujeto contemporáneo, como creador, como ciudadano del presente y como su propio re-creador.

La novela contemporánea, de la que *Terrasse à Rome* es un ejemplo, se revela como una distorsión del lenguaje: reunión de disciplinas (a veces aparentemente tan alejadas de la literatura como la medicina, a la que Ollivier Pourriol recurre en *Le peintre au couteau*), que hace del lenguaje propio a cada una de ellas una herramienta que permite reflexionar sobre lo humano inherente a cada individuo. Consideramos que éste es uno de los objetivos

²⁴ Bruno Blanckeman, en *Les récits indécidables*, hace un análisis de la obra de Pascal Quignard y concluye que la obra de este autor no decide su sentido, sino que multiplica sus sentidos. Al referirse a la literatura contemporánea, afirma que lo indecible de sus textos se refiere a su multiplicidad de sentidos. Esta característica es la que la hace ecléctica y le otorga la cualidad de inacabada, de dinámica, justo como es el hombre.

de la literatura de nuestro tiempo: rescatar lo humano en un mundo globalizado, ser capaz de ver la unicidad en donde prima la homogeneidad, percibir las sutiles transformaciones en el rostro del otro, elogiar su complejidad y su permanente error, atraer nuestra mirada hacia los seres heridos, olvidados, dolientes, para devolverles un poco de justicia. La novela contemporánea es un diálogo “avec ce nœud de ténèbres qu’est la vie de l’autre” (Viart, 2005 : 107).

Para Dominique Viart, la literatura contemporánea es al mismo tiempo crítica y lírica, pero, más allá de las formas, ella plasma:

... l’art comme expérience du sujet [...]. Loin de sacrifier aux mythifications romantiques dont une certaine modernité n’a su se dépendre, elles [les fictions biographiques] découvrent des errements et des vacillements proches de nos propres incertitudes. L’art est rendu aux faiblesses de l’homme, qui font sa grandeur. (124)

La gran obra ya no es importante, sino el hombre detrás de ella.

Giorgio Agamben define lo contemporáneo como lo que no coincide del todo con su tiempo, como una novela del siglo XXI ambientada en el siglo XVII. ¿Qué dice *Terrasse à Rome* de nuestro tiempo? En su opinión, alejarse de nuestra época es una forma de comprenderla mejor. Para él,

[...] le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l’obscurité. Tous les temps sont obscurs pour ceux qui en éprouvent la contemporanéité. Le contemporain est donc celui qui sait voir cette obscurité, qui est en mesure d’écrire en trempant la plume dans les ténèbres du présent. (Agamben, 19-20)

Terrasse à Rome, para nosotros, retrata la soledad y el dolor del individuo de todos los tiempos, su necesidad de decir y de crear para recuperar el pasado, el deseo de conocerse, de afirmar su identidad para continuar existiendo. La bioficción, el relato del

sujeto, “entretient cet état de désenchantement, donne voix à l’être dépris du monde” (Blanckeman, 2008 : 206). Sin embargo, por medio del arte, el individuo conserva el contacto con el mundo, necesidad inherente a todo ser humano, y, probablemente y gracias al arte, su voz libre atraviese el tiempo y re-encante al mundo. Anclar la novela en una época diferente de la nuestra, en palabras de Bruno Blackeman, permite estudiar al hombre desde una perspectiva intemporal.²⁵

Pascal Quignard es un escritor comprometido con la escritura igual que con la lectura, actividad de la cual han surgido muchas de sus obras, por no decir todas. Para este autor, la lectura es lo imprevisible y sus lectores son aquellos que se alejarán del camino e incluso de los senderos, para encontrarse frente al silencio y a la desnudez, frente a la soledad que es reflexión y encuentro consigo mismo y con el otro. Buscador perpetuo de su propia fuente primaria de inspiración, él dice sobre su oficio:

Le fond, désormais, de toute ma façon de vivre (d’errer, d’écrire, d’avancer de trace en trace, de point de vue en point de vue, de roche en roche, de livre en livre) est ce vertige originaire, cette stupeur radicalement solitaire issue du premier monde, ce trou d’asocialité et d’anomie.

Hilflos.

Sans secours. Extase tellement plus profonde qu’une œuvre. (Quignard, 2010 : 15)

La obra no es lo más importante, sin duda porque, como sucede con Geoffroy Meaume, la obra es la suma de una vida. Lo importante es tener el valor de crear.

²⁵ En *Les récits indécidables*, Bruno Blanckeman habla de la pintura como un objeto que resume características humanas que podemos considerar intemporales, como los sentimientos, las pasiones y los vicios. La descripción del grabado que Quignard realiza por medio de la escritura en *Terrasse à Rome* nos permite apreciar instantes de una vida con los que logramos identificarnos o que, al menos, no nos resultan del todo ajenos. En este sentido podemos hablar del carácter intemporal de la obra de arte y de la vigencia de un relato situado en el siglo XVII.

Bibliografía

Directa

QUIGNARD, Pascal. 2011. *Butes*. Madrid : Sexto Piso.

_____. 1991. *Georges de la Tour*. Paris : Flohic.

_____. 2002. *Les ombres errantes*. Paris : Grasset et Fasquelle.

_____. 2010. "Lettre à Dominique Rabaté" en *Europe, Revue littéraire mensuelle* (vol. 88). Paris : Centre National du Livre et de la Région Ile-de-France.

_____. 2006a. "Pequeño tratado sobre Medusa". *El nombre en la punta de la lengua*. Madrid : Arena Libros.

_____. 2006b. *Retórica Especulativa*. Buenos Aires : El cuenco de plata.

_____. 2000. *Terrasse à Rome*, Paris : Gallimard.

General

AGAMBEN, Giorgio. 2008. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Éditions Payot et Rivages.

ARTOUS-BOUVET, Guillaume. 2006. "L'autre texte : Derrida lecteur du littéraire". « Les philosophes lecteurs » *Fabula LHT*, (littérature, histoire, théorie), n° 1.

BARTHES, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil.

BATAILLE, Georges. 2008. *La conjuración sagrada, Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo editora.

BAZIN, Germain. 1968. *Destins du Baroque*. Paris : Hachette.

BÉNICHOU, Paul. 1984. *Imágenes del hombre del clasicismo francés*. México : FCE.

BLANCHOT, Maurice. 1992. *El espacio literario*. Barcelona : Paidós.

BLANCKEMAN, Bruno. 2002. *Les fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*. Paris : Prétéxte Éditeur.

_____. 2008. *Les récits indécidables*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion.

_____. 2004. *Le roman français au tournant du XXIe siècle*. (Dir. Bruno Blanckeman, Aline-Mara Brunel et Marc Dambre). Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

BUISINE, Alain. 1991. "Biofictions". *Revue des sciences humaines*, n° 24.

CONTI, Flavio. 1993. *Cómo reconocer el arte Barroco*. Barcelona : EDUNSA.

DAMBRE, Marc. 2011. "Vies rêvées". *Le magazine littéraire*, n° 512.

DELEUZE, Gilles. 1989. *El pliegue, Leibniz y el Barroco*. Barcelona : Paidós.

_____. 1987. *La imagen-tiempo*. Barcelona. Paidós.

DOSSE, François. 2007. *El arte de la biografía*. México : Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.

GERMAIN, Sylvie. 2010. *Les personnages*: Paris : Gallimard.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa. 1999. *El sueño literario en España*. Madrid : Cátedra.

HATZFELD, Helmut. 1972. *Estudios sobre el barroco*. Madrid : Gredos.

HERMET, Joseph. 1990. *À la rencontre d'Albert Camus : le dur chemin de la liberté*. Paris : Beauchesne.

KRIEGER, Peter. 2004. "La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004)". *Anales II E84*. México : UNAM.

MAY, Georges. 1982. *La autobiografía*. México : FCE.

OROZCO, Emilio. 1981. *Manierismo y barroco*. Madrid : Cátedra.

PIMENTEL, Luz Aurora. 2003. "Ecfrasis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías, Revista de Literatura Comparada* 4. México : UNAM.

POURRIOL, Ollivier. 2005. *Le peintre au couteau*. Paris : Grasset.

TOURNAND, Jean-Claude. 1984. *Introduction à la vie littéraire du XVIIe siècle*. Paris : Bordas.

VIART, Dominique. 2002. "Écrire avec le soupçon". *Enjeux du roman contemporain*, Michel Braudeau, et al. *Le roman français contemporain*. Paris : adpf.

_____. 2001. "Essais-fictions : les biographies (ré) inventées". Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XXIe siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.

VIART, Dominique y Bruno Vercier. 2005. *La littérature au présent*. Paris : Bordas.