

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Literatura y pintura:
Phármakon para la ausencia.

TESINA

QUE PRESENTA:

Leonor Rosa Betanzos Ángeles

PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS FRANCESAS)

ASESORA

Dra. Monique Landais Choimet

MÉXICO, D. F. 2015



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.

*A mi madre, Virginia Ángeles,
a mi amiga, Eva Tentori,
cuyas ausencias son presencias incondicionales.*

Agradecimientos.

La palabra *gracias* nos la inculcan desde temprana edad y la decimos varias veces al día. Me educaron a usar tres palabras que, según decía mi abuela, me abrirían las puertas de todos lados: *por favor, gracias y con permiso*.

Hoy, me toca dar las *gracias* por el trabajo aquí impreso y no me resulta tan fácil como yo lo había pensado, pues, agradecer, implica reflexionar acerca de la vida misma. Dice José Ortega y Gasset que « Yo soy yo y mi circunstancia » y mi circunstancia son todos ustedes, lectores de esta tesina quienes de alguna forma, directa o indirectamente, tuvieron algo que ver en mi proyecto académico. La generosidad y paciencia de mis maestros que me transmitieron sus conocimientos es invaluable.

A partir de mi ingreso a la UNAM, mi percepción del mundo cambió. El conocimiento me abrió mundos para mí antes desconocidos. Llegué tarde al mundo académico, pero no pienso dejarlo. Mis maestros sembraron en mí la semilla de la curiosidad, de la investigación y del estudio; mis compañeros, a pesar de la gran diferencia de edad entre ellos y yo, me aceptaron como parte de la generación 2011 y de ellos aprendí que existe la esperanza para nuestro país.

Poner punto final a estos agradecimientos sería imposible, el tiempo y el papel me serían insuficientes, por eso, terminaré citando a la poeta chilena Violeta Parra:

Gracias a la vida,
que me ha dado tanto,
me ha dado el sonido y el abecedario.
Con él, las palabras
que pienso y declaro:
madre, amigo, hermano y luz alumbrando [...]

Experiencia de mis maestros, luz y alegría de la juventud de mis compañeros,
¿qué más le puedo pedir y agradecer a la vida?

Gracias.

Gracias.

Gracias.

Literatura y pintura:
Phármakon para la ausencia.

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo 1	
Intertextualidad	15
• 1.1. Definición	15
• 1.2. Epígrafe.....	16
• 1.3. Intersemiología.....	17
Capítulo 2	
Acción de Ver.....	23
• 2.1. Percibir algo con cualquier sentido o con la inteligencia.....	24
• 2.2. Experimentar o reconocer por el hecho.....	28
• 2.3. Visitar a alguien o estar con él para tratar algún asunto.....	30
Capítulo 3	
Ausencia	33
• 3.1. Ausencia como presencia intangible	35
• 3.2. Ausencia que se convierte en silencio	38
• 3.3. Ausencia subjetiva	39
Conclusión	41
Obras citadas	50
Esquema dinámico y dialógico	52

« Là où l'œil exercé voit un vert Véronèse, moi je sais qu'il s'agit du bleu des yeux de ma femme [...] un bleu en fuite [...] le bleu des yeux de ma femme qui me trahit. »

Ollivier Pourriol.



En mémoire de May.

1972, Huile sur toile, 200 x 525,7 cm
Centre Georges Pompidou Paris, MNAM
Centre de création industrielle
© Archives Zao Wou-Ki
zaowouki.org

Literatura y pintura:
Phármakon para la ausencia.

Introducción.

La palabra es la herramienta que utiliza el ser humano para expresar sus necesidades básicas a los demás y, de esta manera, transmitir sus sentimientos, ideas o simplemente intercambiar información. La palabra da paso a la lengua que es un medio establecido por consenso colectivo y social. No existe lengua sin palabra ni palabra sin lengua. La lengua es « le trésor déposé par la pratique de la Parole dans les sujets appartenant à une même communauté ». (Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », 22). Gracias a la lengua, establecida por contexto social y a las palabras que derivan del uso cotidiano, el individuo se mantiene en constante comunicación e interviene en la sociedad a la que pertenece. Debido a lo anterior, la comunicación se considera una actividad vital para la comunidad. *Comunicar* significa conversar con otra persona para hacerla partícipe de lo que uno tiene, quiere o necesita por medio de la palabra oral o escrita.

Para llevar a cabo esta función personal y social, la humanidad ha recurrido a diversas formas de comunicación. Por un lado, el sujeto se expresa a partir del relato oral o escrito de cuentos, mitos, leyendas e historias. Así, se han podido conocer los eventos que han conformado su historia a través del tiempo, sucesos que sustentan y dan valor al presente desde el cual las generaciones que vendrán escribirán el futuro. Sin embargo, no sólo se comunica a través de la palabra. De hecho existe la expresión por medio de imágenes fijas o móviles como es el caso de la pintura o la fotografía así como el cine respectivamente. El semiólogo francés Roland Barthes señala, a propósito del relato, que

«le récit est présent dans tous les temps, [...] tous les lieux, [...] toutes les sociétés, ...] il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit, [...] le récit est là, comme la vie ».

(167). Donde haya actividad humana existirá alguna historia que contar.

De la misma manera que el relato tiene un núcleo narrativo que le da presencia al texto, las imágenes fijas, como la pintura y la fotografía, poseen un detalle singular que Roland Barthes llama « *punctum* ». Este « *punctum* » es el detalle específico en la imagen que genera el impacto visual que atrae la mirada del observador y lo hace reflexionar sobre ella. (*La chambre claire*, 49,73).

Pero para que se lleve a cabo este intercambio comunicativo es necesario contar con dos interlocutores. Primeramente, se requiere de una persona que emita el mensaje, ya sea oral o escrito o por medio de imágenes o acciones y, en segundo lugar, se necesita una persona que reciba dicho mensaje y lo interprete. En ausencia de este intercambio intelectual o afectivo la comunicación no se lleva a cabo y la narración pierde su esencia. Entonces, las primeras preguntas que surgen son las siguientes: ¿quién es el narrador y cuál es su función? ¿Quién es el lector o interlocutor y cuál es su papel? El narrador es la mirada y la voz a través de las cuales el interlocutor será testigo de los hechos relatados. El narrador es a la vez el cuerpo de la obra, su carácter e identidad. Es el vínculo entre la materialidad de la obra, o sea el texto mismo, y la inmaterialidad subjetiva de la historia que construye a cada instante. El narrador, entonces, ostenta el poder de la voz y es la presencia que imprime veracidad y credibilidad a la historia.

Narrar es un acto verbal cuya función es enunciativa. A partir de la narración se llega a la acción real y presencial de la experiencia vivencial. Así tenemos que la voz de la narración en *Le peintre au couteau* la lleva un médico cirujano y la mirada objetiva y

puntual pertenece al pintor de lo abstracto. La existencia de ambos personajes es complementaria ya que, a partir del diálogo entre ellos, el médico logra restablecer el equilibrio perdido debido a la vacuidad y aislamiento en el que vivía hasta antes de conocer al pintor. El cirujano toma la palabra en primera persona del singular dando testimonio de su experiencia y concretiza lo que Dominique Viart llama « le retour du sujet ». Sus adeptos se « réclament d'un nouveau lyrisme », reclamo necesario para que la obra adquiriera subjetividad y fuerza reivindicadora permitiendo de esta forma al sujeto enfrentar, entre otros puntos clave: « la crise des idéologies et des discours ». (« Portraits du sujet, fin de 20^{ème} siècle », *Remue.net Littérature*). Discurso a partir del cual el sujeto narrador de esta novela entabla un diálogo consigo mismo así como con su interlocutor dando paso al pensamiento bajtiniano que consiste en la relación que el yo establece con el otro. El otro es el referente exterior del yo y se refiere a la entidad que el sujeto percibe fuera de él: « simplement alguien que no soy yo, otro inmediato y cotidiano » y es « la primera condición para la emergencia del sujeto que se dice *yo* ». Hacer conciencia de la existencia del yo con relación al otro implica una serie de « responsabilidades y consecuencias » que surgen de la interacción con él (Bajtín, *Yo también soy*, 15-18), puesto que los actos del yo repercutirán en el otro y viceversa.

De esta manera, gracias al diálogo y encuentro con el otro que es indispensable para la construcción del yo y haciendo consciencia de la alteridad que caracteriza al ser humano, es posible que el sujeto sienta la urgente necesidad por *des-escribir* su vida y dirigirla hacia un punto específico desde el cual el individuo optará por marcar la diferencia. Con el término *des-escribir*, me refiero a cambiar radicalmente la postura que el sujeto presenta ante la vida para poder romper con la *doxa* que ha dirigido

inflexiblemente su vida y así inscribir una nueva percepción de lo cotidiano. Roland Barthes describe la *doxa* como « un mauvais objet » (*Roland Barthes par Roland Barthes*, 85) ya que, debido a su naturaleza fija y estática, la *doxa* coarta la libertad del sujeto quien se ve obligado a seguirla para no caer en falta puesto que la *doxa* consiste en una opinión general cuya aplicación se convierte en una regla incuestionable a seguir impuesta por la sociedad.

Gracias al deseo de revertir la *doxa*, a finales del siglo XX, florece una clase de literatura que Dominique Viart ha calificado como literatura desconcertante, literatura irresoluble o indecible la cual se convierte en una « fiction réflexive et non narrative ». (« Portraits du sujet, fin de 20^{ème} siècle », *Remue.net Littérature*). Por otro lado, antes que nada, notamos que la obra de Ollivier Pourriol, *Le peintre au couteau*, es una clara muestra del « projet pour la littérature contemporaine » propuesto por Dominique Viart ya que en ella el autor utiliza las denominadas « techniques mixtes » (*Quel projet pour la littérature contemporaine?*, 38), las cuales convergen en « un dialogue incessant avec les diverses disciplines des sciences humaines ». (66). Lo anterior da paso a la intertextualidad multidisciplinaria resultando en una armoniosa cohabitación de disciplinas y lenguajes afines como son la literatura, la poesía y la filosofía o, contrarios, como la medicina y la pintura. Sin embargo, gracias a la cohabitación disciplinaria y a la intertextualidad que proyecta *Le peintre au couteau*, veremos cómo la medicina y la pintura dejan de ser disciplinas contrarias para convertirse en complementarias dando sentido y movilidad al diálogo entre ellas. En segunda instancia, nos percatamos de la gran inquietud sobre el presente así como la interrogación del pasado que denotan « l'héritage d'un soupçon » (44) y una dimensión eminentemente crítica por parte del

narrador de Pourriol. Narrar el presente o el pasado reciente permite al escritor contemporáneo dar testimonio de su experiencia para asentarse en el presente. Estos trazos narrativos inscriben definitivamente a la obra dentro del contexto literario contemporáneo de finales del siglo XX y principios del XXI debido a la complejidad de la situación literaria que está en constante desarrollo. Lo anterior conduce a la búsqueda de nuevas formas genéricas así como discursos narrativos que lleven al lector a explorar la novedad.

Otro punto clave e importante de la literatura contemporánea siglo XXI así como de la obra de Pourriol son las « questions de mémoire » (Viart, « Portraits du sujet, fin de 20^{ème} siècle », *Remue.net Littérature*). En la memoria, el individuo guarda recuerdos, procesos oníricos e inclusive duelos que emergen en el presente en forma de fragmentos o pequeños destellos incitando al escritor a dar cuenta de ellos. Estos fragmentos actúan libremente dentro del relato y cohabitan con otros. Su naturaleza no es lineal ni cronológica y es imposible ordenarlos como piezas de un rompecabezas, pues perderían su esencia; actúan como los hilos que tejen la obra y su diversidad de origen da paso a la pluridisciplinariedad requerida en la literatura contemporánea siglo XXI y, en *Le peintre au couteau*, veremos cómo interactúan fragmentos filosóficos, poéticos, pictóricos y médicos, entre otros.

Para comprender mejor la obra, presentaré brevemente a su autor. Ollivier Pourriol es un hombre que podría definirse como pluridisciplinario debido a que su carrera profesional se caracteriza por la diversidad de su obra pues, además de ser filósofo, es escritor, cineasta, director y guionista de juegos de video. Durante sus estudios universitarios, Pourriol fue discípulo del filósofo Hubert Grenier cuyo linaje

filosófico asciende en línea directa de Emile Chartier (1868-1951), pensador de tradición socrática mejor conocido como Alain. El fuerte vínculo amistoso y académico de Pourriol con su maestro Grenier nos permite entender la férrea voluntad de darle peso a su discurso literario-filosófico; como bien dice Lilyan Kasteloot: « nous sommes tous fils de quelqu'un ». (*Histoire de la littérature négro-africaine*, 13) y, Ollivier Pourriol hace honor a su familia filosófica en su obra literaria.

En 2011, después de realizar la adaptación cinematográfica de su novela *Mephisto vals*, Pourriol se une al equipo de *Grand Journal* en Canal+ como entrevistador y comentarista de la sección cultural de dicho programa, que lo había contratado « pour apporter du sens ». Pourriol se encuentra frente a « la vacuité, la vulgarité et la violence d'une machinerie télévisuelle: « Parler avant de savoir quoi dire ». A su salida de Canal+, Pourriol escribe su libro *On/Off* en el cual narra su impactante experiencia mediática en dicho canal. Su libro causa una gran polémica en el mundo del espectáculo, pues en él, Pourriol reflexiona sobre el dilema ontológico profesional: « comment concilier faire ce qu'on aime et gagner sa vie? » Al mismo tiempo, denuncia a la sociedad contemporánea y señala que los valores que la dirigen actualmente son « la compétition, la recherche de statut, la préservation de ce statut, une logique fondée sur le rapport de force ». Estos valores para un filósofo como Pourriol no son aceptables, pues carecen de espíritu crítico ya que forman parte de la *doxa* paralizante. Pourriol termina su entrevista con la siguiente frase: « Il faut une cohérence entre ce qu'on dit et ce qu'on fait ». (Pourriol, entrevista, « J'étais le Brice de Nice de la philo », *TéléObs Nouvelobs*). Así deja en claro su compromiso ético consigo mismo, con la sociedad y con su formación filosófica.

Sólo dos personajes llevan el hilo conductor que teje la novela: un médico cirujano que tiene a su cargo a un pintor de lo abstracto que está en fase terminal. Asimismo, *Le peintre au couteau* se desarrolla en un espacio y tiempo determinados por el hospital y el periodo de hospitalización del pintor respectivamente. Para cada uno de los personajes de la obra el encierro en el hospital implica significados diferentes. Por un lado, para el médico, el hospital es el lugar donde se desempeña profesionalmente recibiendo una retribución económica. El médico pasa largas horas trabajando dentro de la institución de salud visitando enfermos con la finalidad de curarlos. Su estancia en el hospital es voluntaria. Por otro lado, para el pintor, el hospital significa su última morada. En este lugar, el artista pasará los últimos días de su vida debido a la negligencia y al mal diagnóstico dictaminado por el médico de consulta externa llamado Valin. Una mala lectura de la sintomatología del enfermo provocó que la simple apendicitis que aquejaba al pintor, evolucionara en una mortal peritonitis. Su estancia en el nosocomio es involuntaria, forzosa y definitiva.

Para dejar constancia de lo sucedido, días después del mal diagnóstico y cuando ya no hay nada que hacer más que esperar la muerte, un médico cirujano retoma el historial clínico del pintor y comienza su informe de la siguiente manera: « Un interne l'a pris en charge, puis le chef de clinique, puis moi. [...] Son secrétaire, me précise qu'ils avaient consulté deux jours auparavant. [...] Le docteur Valin leur avait prescrit des micro-lavements [...] ce qui n'avait pu [...] que favoriser l'explosion de son appendice ». (Pourriol, *Le peintre au couteau*, 19,20). Valin había desestimado al enfermo, pues para él los pacientes eran simplemente « des petits vieux qui avaient envie de parler et de se faire prescrire des somnifères, il s'agissait d'une médecine de quartier sans prétention ».

(20). La vida de un ser humano se apagaba a causa de la mediocridad y el desinterés que Valin mostraba hacia los enfermos. Sin embargo, el médico reconoce de manera sarcástica la importancia de Valin en todo este caso clínico y señala que « son nom (Valin) restera [...] dans l'histoire de la peinture comme l'initiateur de la fin du peintre, dans celle de la littérature comme la muse secrète de ce livre, et dans celle de la méd cine, j'en doute. » (20). En todo caso, Valin, se convierte en « la muse secrète » que determina la voluntad del médico cirujano de relatar su encuentro con el pintor.

En tan sólo aproximadamente diez días de reclusión hospitalaria del pintor se lleva a cabo un intercambio dialéctico entre el cirujano y el pintor el cual propicia una serie de lecciones de vida que cambian radicalmente la forma en que el cirujano concibe el mundo que lo rodea . Al pasar de los días, la visita clínica del médico se torna en plática y convivencia con el pintor convirtiéndose estos diálogos en el *fàrmacon*, esa « “medicina”, [...] a la vez remedio y veneno » (Derrida, « La farmacia de Platón », 102), que el pintor suministra al médico. Durante esta temporalidad los papeles se han invertido, ya no es el médico el que cura al pintor sino al contrario. El *fàrmacon* presente en la sabiduría del pintor, transformará y restituirá el ánimo que el cirujano había perdido debido a la rutina de lógica mecánica y científica en la que se desenvolvía su práctica cotidiana. Cabe señalar que el cirujano no tenía una vida personal. Su vida se desenvolvía exclusivamente dentro del hospital y cuando llegaba a dormir en su casa ni siquiera tenía el deseo de quitarse la bata blanca que lo identificaba como médico aunque ésta estuviese, inclusive, manchada de sangre de la última cirugía que había practicado. El médico no se había percatado de su conducta hasta que el pintor le dice: « Vous allez rentrer chez vous. Et vous avez oublié d'enlever votre blouse ». (Pourriol, *Le peintre au*

couteau, 209). Recordando las palabras del pintor, el médico se quita su bata y la cuelga en el perchero, deshaciéndose por un instante de su identidad profesional y volviendo a ser un simple ser humano. El cirujano en su calidad de narrador señala: « J'ai ouvert ma porte. J'ai surpris mon reflet dans le miroir [...] Avec ma blouse blanche maculé [...] de taches noires, jaunes et rouges, je ressemblais au peintre dans son atelier. J'ai pendu ma blouse au portemanteau. » (210). Las palabras del pintor cargadas de *farmacea* (administración del *fármacon*: droga, veneno y/o remedio) (Derrida, « La farmacia de Platón », 102), surgen efecto inmediato en el cirujano quien empieza a cambiar sus costumbres. De este modo, la metamorfosis en la actitud del galeno comienza a desarrollarse.

En efecto, el cuarto del pintor así como los días de su hospitalización son para el cirujano un tiempo y espacio alternos. El cirujano considera sus encuentros con su paciente como un remanso de paz y un suspiro de felicidad: « C'était comme une pause, avec lui je n'étais plus à l'hôpital, je n'étais plus docteur, j'étais juste intéressé par ce qu'il avait à dire. » (Pourriol, *Le peintre au couteau*, 219). En este espacio temporal los nombres propios no existen, como tampoco las etiquetas sociales, profesionales o culturales que distinguen al médico del pintor. Es pertinente hacer notar que en la novela de Pourriol, a excepción del doctor Valin, ninguno de los personajes tiene nombre propio. El escritor filósofo se refiere a ellos simplemente como « le médecin » y « le peintre », dimensión ética que subraya la elección del hombre social como tema a tratar en la literatura contemporánea. El nombre propio determina al sujeto y lo enmarca en un ámbito social específico, en tanto que la omisión del nombre permite al escritor incluir en

su contexto literario a un sujeto cuyo lugar dentro de la historia se vuelve universal y puede ser ocupado por cualquier persona que se identifique con él.

La convivencia y el acercamiento con el pintor son elementos clave para la vida del médico, la cual se ve transformada a diferentes niveles. Primeramente, el médico reconoce la existencia e importancia del otro en la figura del pintor. En segundo lugar, el médico aprende a ver a su alrededor siguiendo las pautas que el pintor le muestra.

El cirujano se enfrenta día con día a una lucha inútil entre la vida y la muerte. Algunas batallas las podrá ganar pero un día la muerte lo vencerá irremediamente. Sin embargo, su relación con el pintor le hace crear conciencia de lo que significa la vida y la muerte fuera del contexto médico académico, pues el pintor no ve en la muerte un impedimento de vida sino un aliciente: « La mort, [...] sentir sa présence permet de faire des choix réels et profonds, de vivre pour de bon. » (109).

Antes de morir, el pintor entra en un monólogo retrospectivo sobre su vida y su obra reflexionando: « à la fin on est seul et on a oublié tout ce qu'on a fait, c'est comme si ça comptait pour rien. [...] Où est passé le temps passé ? [...] On travaille. [...] À la fin de sa vie, il reste, que reste-t-il? » (214). El pintor consciente de su mortalidad se aferra a su esencia y se contesta a sí mismo: « à la fin de ma vie, je reste. [...] Je peux peindre sans tableau. Je suis peintre. » (214).

Ante la irremediable muerte del artista, el médico confiesa: « j'ai acheté des reproductions de ses toiles. Je peux les regarder longtemps [...] le peintre m'accompagne. » (271). De esta manera, encuentra en el arte la compañía que vence su soledad y la ausencia del pintor. Por el lado del artista, sus cuadros son el *fàrmacon* contra la muerte. Son las huellas representantes o suplentes de lo psíquico ausente que

inmortalizan al pintor y « llevarán su palabra incluso si él no está [...] allí. Incluso si está muerto. » (Derrida, « La farmacia de Platón », 156,157).

En tan sólo diez días de historial clínico, el cirujano ha aprendido, primeramente, a amar al pintor (Pourriol, *Le peintre au couteau*, 50). En segundo lugar, el cirujano ha aprendido a ver más allá de la pintura y a guardar para siempre el recuerdo del artista. En francés ver, observar, se dice *regarder*, palabra que me permito dividir en el prefijo *re* y el verbo *garder* que quiere decir guardar. Con lo anterior, quiero indicar que el médico guardará una y mil veces la mirada de los ojos vivos y jóvenes del pintor al mismo tiempo que verá y disfrutará de los cuadros del artista, de igual manera que el poeta René Char dice a Nicolas de Staël a propósito de uno de los cuadros de éste último: « Il est beau, et je le regarderai longtemps. » (259). Así como el arte es el *fármakon* para el pintor, la escritura lo es para el médico. La narración es la «*farmacea*» que justifica la transformación que se lleva a cabo en el cirujano a partir de su relación con el pintor.

A partir de lo anterior, la finalidad de mi trabajo es demostrar cómo la literatura y la pintura representadas en *Le peintre au couteau* sirven como herramientas para vencer la ausencia causada por la muerte del otro. Para tal propósito, iniciaré mi análisis considerando la intertextualidad que encontramos en la obra de Pourriol y que da al texto la polisemia y pluridisciplinariedad requeridas por la literatura contemporánea siglo XXI. Asimismo, haré un acercamiento a la intersemiología para ver los efectos de la yuxtaposición de colores en la anatomía, en la pintura y viceversa, con el fin de percibir la correspondencia, aparentemente opuesta, que existe entre ambas disciplinas. En seguida, me enfocaré en la función tanto fisiológica como intelectual del verbo ver para poder entender la relevancia que la vista y la observación tienen en la transformación

ontológica del médico cirujano. Finalmente, abordaré el tema de la ausencia, su significado y repercusión en ambos personajes de la obra de Pourriol. Asimismo, señalaré cómo, a partir del arte, la ausencia se puede volver presencia y así sublimar la relación finita a causa de la muerte de alguna de las partes. Un proceso que nos llevará hacia una nueva ontología, un nuevo humanismo. Retomando la cita del pintor al cuestionarse acerca de la vida: « À la fin de sa vie, [...] que reste-t-il? » (214), considero que lo que queda es lo que se ha construido, aprendido y disfrutado durante nuestra estancia en este mundo y más que nada el bien generado en y para el otro.

Capítulo I

Intertextualidad

« [...] *Babel heureuse.* »
Roland Barthes.

1.1. Definición.

Entiendo la intertextualidad literaria como la integración de fragmentos que pertenecen a diferentes géneros discursivos. Debido a su naturaleza independiente, los fragmentos que actúan como intertextos no se pueden leer de forma lineal, causal o cronológica, ni tampoco deben ser descontextualizados o interpretados individualmente, pues se perdería la movilidad e intención del autor. Roland Barthes define esta convivencia como: « la jouissance par la cohabitation des langages, qui travaillent côte à côte: le texte de plaisir, c'est Babel heureuse. » (*Le plaisir du texte*, 10). La Babel feliz en donde todos y cada uno de los participantes tienen su propia identidad y lenguaje y sin embargo, al encontrarse con otros partícipes de origen distinto, crean una complicidad justificando su existencia y dando sentido al texto. Por su parte, Gérard Genette señala que la intertextualidad es la « copresencia entre dos o más textos, [...] la presencia efectiva de un texto en otro. » Pero, ¿cómo insertar un texto en otro? Para contestar esta pregunta, Genette señala que: « la forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita. » (*Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, 10).

Así, para dar paso a la intertextualidad, Pourriol, el epigrafista, recurre al epígrafe dando cita efectiva a otros autores y disciplinas dentro de *Le peintre au couteau*. En primera instancia, describiré la noción de epígrafe como recurso literario para ejemplificar el impacto que produce esta inserción digresiva dentro del texto y en el

lector. En segunda instancia, analizaré cómo disciplinas distanciadas y aparentemente opuestas conviven en un mismo espacio literario y permiten al epigrafario o destinatario de la cita encontrar múltiples interpretaciones a la hora de la lectura. De hecho, veremos la manera en que las inserciones o epígrafes se iluminan una a la otra hasta cambiar drásticamente la perspectiva del lector. Cabe mencionar que los términos epigrafiado, epigrafista y epigrafario, son utilizados por Gérard Genette para denominar respectivamente al autor de la cita, al que la elige y al lector de la misma. (*Umbrales*, 128).

1.2. Epígrafe.

Genette define el epígrafe como « una *cita* ubicada en *exergo*, [...] literalmente *fuera* de la obra. ». La cita o epígrafe, aunque se trate de « la palabra de otro » está siempre « a merced de su relación con el texto » al que acompaña. (Genette, *Umbrales*, 123,127). Según lo anterior, las citas enriquecen el texto y lo justifican pues, en cierta forma, avalan la ideología o propósito del autor. Para Genette, entonces, el epígrafe no es parte de la obra pero sí del texto al que nutre. Sin embargo, Elsa Jonquet tiene otra perspectiva y señala que los epígrafes son: « Sentinelle souvent signifiante, toujours évocatrice, jamais innocente. » (*Épigraphe*, 9). Esta definición es la que considero más apropiada para describir su función en *Le peintre au couteau* pues, efectivamente, los epígrafes y epigrafiados que inserta Pourriol en su obra no son inocentes; todos y cada uno de ellos tienen una intención específica nutriendo la curiosidad del lector e incitándolo a abrir la puerta que le dará acceso al capítulo siguiente.

Así pues, la novela de Pourriol, está conformada por cincuenta epígrafes en total cuyos orígenes son de distinta índole y los cuales son utilizados en forma de fragmentos que trabajan en conjunto para enriquecer el sentido del texto. En el relato dialógico y dialéctico de Pourriol, los epígrafes no están « in exergo » ni « al borde » de la obra, como lo precisa la definición de Genette, sino que más bien se encuentran dentro de la obra como lo señala Elsa Jonquet y forman parte importante de la misma. En primera instancia y en términos anatómicos, considero que los epígrafes de *Le peintre au couteau* son las vértebras que conforman la columna vertebral del texto. Cada uno de ellos es indispensable para mantener la estructura básica, a la vez firme y flexible de la obra. En última instancia y en términos estéticos, los epígrafes son « une invitation à la promenade [...] à travers des univers [...] des mots que des écrivains [...] ont empruntés à d'autres ».

(9). De esta manera, el epígrafe puede estimular al lector a reflexionar y a investigar acerca del origen de los mismos; lo cual enriquecerá sus conocimientos y le permitirá apreciar de una manera más amplia la obra que tiene entre sus manos. Considero que los epígrafes que cita Pourriol tienen dos funciones: por un lado, son ventanas que permiten ver más allá del capítulo que preceden y por otro lado, son puertas que invitan a explorar diversos universos como señala Jonquet.

1.3. Intersemiología.

Un médico francés del siglo XVIII, Bichat, y Dalí, un pintor surrealista español del siglo XX, cohabitan en la primera página de la novela con discursos aparentemente opuestos. Estos dos epígrafes nos dan la bienvenida así como un indicio de lo que tratará la obra. Su análisis nos llama a la reflexión, pues Bichat señala: « Ouvrez quelques

cadavres... » y enseguida Dalí parece contestarle de una manera perentoria: « Le livre que voici prouvera que la vie quotidienne d'un génie, son sommeil, sa digestion, ses extases, ses ongles, ses rhumes, son sang, sa vie et sa mort sont essentiellement différents de ceux du reste de l'humanité » (Pourriol, *Le peintre au couteau*, 7). ¿Qué relación pueden tener estos dos epígrafes tan distintos? ¿No habrá un tono irónico por parte de Dalí, cuya personalidad extravagante nos incita a buscar el sentido implícito y alegórico de sus pinturas y de su imaginario? Primeramente, constatamos la existencia de una similitud entre los epigrafiados ya que ambos han impuesto paradigmas transgresores a su disciplina. Por el lado de la ciencia, en el siglo XVIII, Bichat toma las riendas de un curso de anatomía en el Hôtel-Dieu, y, junto con sus alumnos, se da a la tarea de « récupérer dans les cimetières de la capitale, les cadavres qui lui sont cédés par les gardiens, contre quelques sous. Expéditions qui manquent mal tourner la nuit où le professeur et ses deux adjoints sont arrêtés [...] en possession de six cadavres. » (« La vie fulgurante d'un génie », *Biu Santé*. Histoire de la santé). Bichat transgrede las reglas sociales de su época con la finalidad de enseñar a sus alumnos la anatomía humana y la medicina a partir de la vivisección de cadáveres. Sin embargo, gracias a la transgresión de esta prohibición, Bichat marca una pauta importante en la medicina y será reconocido como el padre de la histología. Su legado científico fue tan importante que décadas más tarde Flaubert escribirá: « la médecine moderne est sortie du tablier de Bichat. ». (« La vie fulgurante d'un génie », *Biu Santé*. Histoire de la santé). Considerando lo anterior, si analizamos detenidamente el epígrafe de Bichat, vemos que el médico utiliza el verbo *ouvrir* en forma imperativa para dar instrucciones o provocar a su interlocutor a que abra algunos cadáveres: « Ouvrez quelques cadavres... », ordena Bichat. La apertura o disección de un

cadáver para estudiarlo, permite conocer la materialidad del cuerpo humano, su anatomía y su funcionamiento. Asimismo, implica reflexionar sobre la muerte y lo efímero de la vida.

Los puntos suspensivos de la cita de Bichat dejan la frase inconclusa o abierta tal vez para que el lector juegue « cadáveres exquisitos »¹ con ella y encuentre, de esta forma, un enunciado que sustituya los puntos suspensivos de la cita. Juguemos, pues, un poco con el epígrafe de Bichat para ver qué se puede encontrar en él: « abra algunos cadáveres...y meta las manos en sus entrañas », « abra algunos cadáveres...y piense en su futuro », « abra algunos cadáveres...y haga algo con su presente », « abra algunos cadáveres...y contemple lo efímero de la vida...y no deje de reconstruirse », así, hasta el infinito. A cada lector múltiples lecturas y, en este caso, múltiples escrituras.

Por el lado del arte, junto con sus colegas surrealistas y dadaístas, Dalí impone una forma diferente de ver el mundo que lo rodea y la plasma en sus cuadros representando figuras y ambientes oníricos. No se nos escape el epígrafe introductorio de *Le peintre au couteau*: « [...] la vie quotidienne d'un génie, [...] sa vie et sa mort sont essentiellement différents de ceux du reste de l'humanité. » (Pourriol, *Le peintre au couteau*, 7). Dalí se considera, por encima de todo y de todos, diferente. Durante la época de entre guerras, los artistas como Dalí y sus contemporáneos surrealistas, establecen una conducta e ideología que va en contra del orden establecido. Dalí interpreta la realidad a partir de una visión muy personal del mundo misma que expresa en sus cuadros y en sus esculturas.

¹ Juego surrealista que consiste en que cada participante escriba una frase o dibuje alguna línea sin ver la anterior para, al final de la ronda, obtener un texto o dibujo fuera de lo común. Lo novedoso e interesante de este juego consiste en interpretar el resultado de múltiples maneras; todas son válidas por ser absolutamente subjetivas.

Los epígrafes analizados son la antesala de la novela y el espejo en el que se reflejan los dos personajes de *Le peintre au couteau*: por un lado, Dalí y el pintor hospitalizado debido a un mal diagnóstico clínico y, por otro lado, Bichat y el médico que toma en sus manos el caso del paciente desahuciado. Durante su estancia en el hospital, ambos personajes entablan un diálogo que será decisivo y marcará un cambio en la vida del médico quien relata su experiencia para dejar constancia de su relación con su paciente.

Considero que en la obra de Pourriol, la medicina y la pintura se vuelven disciplinas complementarias a pesar de ser dispares, pues la primera es objetiva y precisa y la segunda es subjetiva y creativa. La ciencia y el arte se entrelazan y convergen en un punto en común propiciado por la yuxtaposición de elementos significativos para cada una de ellas: la anatomía para la medicina y el color para la pintura. ¿Cómo se manifiesta esta yuxtaposición de elementos en el texto y qué importancia tienen éstos? Yuxtaponer significa poner un concepto junto a otro, un signo junto a otro para relacionarlos, compararlos o complementarlos. En *Le peintre au couteau*, la anatomía y los colores se yuxtaponen unos con otros. De esta forma, podemos familiarizar ambas disciplinas entre sí y converger en un punto en común que marcará la diferencia en cuanto a interpretación. Dicha yuxtaposición se manifiesta de la siguiente manera: en cuanto a la medicina, los colores representan la vida; pero también la muerte anatómica. Para que un ser vivo esté saludable, debe tener en equilibrio los fluidos y los colores anatómicos que los caracterizan. En el siglo V a.C., Polybe de Cos explica: « la teinte jaune vient de la bile, la teinte rouge du sang; la teinte noire de la bile noire, la teinte blanche du phlegme. [...] Voilà ce qui constitue la nature du corps; voilà ce qui est cause de la maladie ou de

la santé.» (16,163). El médico narrador intradiegético da su propia versión de la teoría de Polybe de Cos expresando que: « en viscéral on est dans le jaune et le rose. En plastique, [...] dans le rouge, le rouge du muscle plein de sang, le rouge bleu des veines, le rosé des artères.» (203). Todos estos colores anatómicos son invisibles e imperceptibles al común denominador de las personas puesto que no todos conocen la materialidad del cuerpo humano ni su fisiología. Sólo un médico cirujano, gracias a su formación académica y a las intervenciones quirúrgicas que realiza día a día, sabe leer, interpretar y analizar estos colores que determinan, de algún modo significativo, la salud o la enfermedad del ser humano. Ya hemos visto los colores que representan la anatomía de una persona saludable, ahora veamos los colores de la enfermedad y la muerte. El cirujano expresa que, si durante una cirugía algunos órganos o partes del cuerpo han cambiado su color básico por el color verde o negro, entonces se encuentra en proceso de necrosis, por lo que señala que « quand on opère dans le vert et dans le noir ce n'est pas bon.[...] Le pied noir. Les vaisseaux écrasés, nécrosés.» (203). Lo anterior es una muestra precisa del concepto de yuxtaposición entre colores y anatomía.

Por el lado del arte, el pintor confiesa que de no haber sido pintor hubiese sido cirujano pues él también entiende de tonalidades. Sin embargo, el manejo del pintor con respecto a los colores, difiere de la relación e interpretación que el médico tiene con los mismos. El artista plasma en su lienzo los colores que quedarán expuestos a la lectura e interpretación de las personas que admiren su obra.

Asimismo, del lado de la poesía, en uno de los epígrafes de la obra de *Le peintre au couteau*, el poeta René Char, envía una nota a su amigo pintor Nicolas de Staël mediante la cual Char le informa sobre su estado de salud y le dice: « je ne vais pas très

bien côté santé, et cela m'irrite énormément ce tête-à-tête frileux avec cette affreuse couleur chrysanthème à fleur de peau.» (139). Pareciera que a Char le desagrada y le incomoda más el color del crisantemo que su propio malestar. Char considera que la tonalidad del crisantemo es el color de la enfermedad, un color indefinido, entre blancuzco y amarillo que no le gusta ver cuando su imagen se refleja en el espejo. Pero para el pintor de Pourriol, los colores son vitales y significativos. Sus propias secreciones, a la vez que se fijan en las sábanas de su cama hospitalaria convertidas en lienzo, crean obras de arte. Su cuerpo se ha transformado en pincel y en color. A este propósito, el médico cirujano constata que: « [...] ses draps après l'éclatement de sa poche à drains, [...] on aurait vraiment dit un fait exprès, une sorte d'explosion vitale dirigée de la main du maître, [...] violence organique [...] de spontanéité absolue qui était la marque de ses meilleures toiles. » (90).

Durante sus últimos días de vida, sin miedo, el artista asegura a su médico que a la hora de morir y a nivel corporal, todos recuperaremos los colores que nos conforman y seremos eternos: «vous verrez, docteur. Même quand nous n'aurons plus d'organes, [...] nous ne pourrions pas, nous mêlerons nos couleurs à celles qui nous entourent, [...] le cadre de notre corps explosera, nous deviendrons la nature, nous serons éternels.» (252).

Para el pintor la muerte no existe. La muerte es trascendencia hacia la eternidad.

En cuanto al legado artístico del pintor, éste está asegurado, su obra no perecerá ya que sus cuadros recuperarán los colores y tendrán significado cada vez que alguien los vea. De esta forma, la esencia del artista se hará presente para dialogar con él. « [...] Lui qui a passé toute sa vie à peindre a fini par devenir peinture. » (52).

Capítulo 2

Acción de Ver

*Ce que nous voyons ne vaut – ne vit –
à nos yeux que par ce qui nous regarde.*

Georges Didi-Huberman.

¿Qué significa contemplar una obra de arte, un paisaje o a una persona? ¿Qué nos aporta esta experiencia? Contemplar es poner la atención en algo material o espiritual, ver algo con atención. En términos médicos, ver, requiere de la visión. Así pues, la medicina señala que « la visión ocurre cuando la luz es procesada por el ojo y es interpretada por el cerebro. » (*National Library of Medicine*). Veamos rápidamente cómo se lleva a cabo el proceso visual: la vía óptica procesa la imagen y la transmite hasta la región occipital del cerebro; sin embargo, como el cerebro reproduce lo que ve, aunque el ojo y la vía óptica estén en buenas condiciones, la decodificación de imágenes no se llevará a cabo si la función cerebral no es óptima. Lo anterior es a nivel fisiológico, sin embargo, a nivel sensorial, la vista es algo más que el proceso de la luz a través del ojo. Ver es percibir diferentes situaciones y sentimientos. Ver resulta tan complejo que la *Real Academia de la Lengua Española* inscribe veintidós acepciones del verbo, entre las cuales elegí solamente tres por parecerme las más afines para los objetivos del presente trabajo. Entonces, ver es: « percibir algo con cualquier sentido o con la inteligencia », « experimentar o reconocer por el hecho », « visitar a alguien o estar con él para tratar algún asunto ». Derivado de lo anterior podemos decir que ver, o no ver, significa al

mismo tiempo sentir o no sentir. Sentimos, o no sentimos, tristeza, felicidad o miedo ante la percepción visual de algún objeto, de una persona o de un hecho o evento. De la misma manera, ver implica qué ver, cómo ver y desde dónde ver.

Ahora analizaremos cómo se manifiestan las definiciones anteriormente descritas dentro del texto y cómo éstas abren los ojos del médico mostrándole una nueva forma de ver la vida.

2.1 Percibir algo con cualquier sentido o con la inteligencia.

Percibir es recibir por uno de los sentidos² las imágenes, impresiones o sensaciones externas que serán interpretadas de diferentes maneras dependiendo del contexto social, cultural e intelectual de la persona que las perciba. Ver con los cinco sentidos, significa vivir en una sinestesia continua que permite ver más allá aunque los ojos estén cerrados. En segunda instancia es hacer de la vida un caleidoscopio pleno de posibilidades y colores.

Gracias a que los sentidos guardan memorias que producen sensaciones diversas y a que el proceso neuronal da paso a la imaginación, es posible que el individuo que experimenta un olor, un ruido, un sabor o un roce corporal, en su recuerdo pueda ver a una persona o pueda transportarse a un lugar lejano haciendo posible revivir una situación específica del pasado, del presente o imaginar inclusive el futuro. De la misma manera, ver significa existir, pues la persona que ejecuta la acción del verbo adquiere identidad con respecto a la persona u objeto visto. El sujeto que ve se reconoce a sí mismo en el otro quien y, al mismo tiempo, encuentra significado y existencia a partir de esta mirada.

² Sentido del olfato, el oído, el tacto, el gusto y la vista.

Ahora bien, para aprender cualquier disciplina es necesaria la guía de un maestro que cuente con la experiencia necesaria para enseñar a sus alumnos y generar en ellos una curiosidad constante que enriquezca sus conocimientos y habilidades. En primer lugar, antes de comenzar la enseñanza, el maestro debe incitar a sus alumnos a crear una percepción original y personal de su entorno para lo cual el alumno debe aprender a interpretar y no a copiar la realidad. Existe una diferencia entre interpretar el modelo y copiarlo. Por un lado, interpretar implica crear nuevas formas que representen al modelo. Copiar, por otro lado, es reproducir con exactitud el modelo sin que la imaginación intervenga en esta labor. Un vez que el alumno tenga claro lo que significa interpretar, podrá yuxtaponer o sobreponer un signo sobre otro para enriquecer su interpretación del modelo sin alterar el significado ni intercambiar ni suplir un signo por otro. Lo anterior lo señala Fernand Léger, pintor francés epigrafiado por Pourriol de la siguiente manera: en una de sus clases de pintura, el maestro Léger, alienta a sus alumnos a fragmentar el modelo para llevarlo a su mínima expresión reduciéndolo a su esencia y les dice: « Mais non, pas la bonne femme, je ne vous demande pas de me dessiner des bonnes femmes. Le genou, le pied, la main, ça sera bien assez. Allez-y les gars. Le genou comme si vous dessiniez un caillou.» (Pourriol, *Le peintre au couteau*, 95). En esta cita vemos claramente que el « caillou », toma el lugar interpretativo del « genou » y al mismo tiempo transgrede la solidez del signo « genou ». De esta forma, los futuros artistas adoptan una visión libre del modelo, la cual les permitirá interpretarlo de diferentes maneras a través de su imaginario.

Otra reflexión pertinente sobre la acción de ver está en un epígrafe de Jean Lescure, poeta y pintor francés quien plantea lo siguiente: « “la volonté de voir” pose

aussitôt la question: Voir quoi? » (187). ¿Qué ver? Como hemos dicho con anterioridad, el cerebro procesa la información del objeto visto y, como el cerebro de cada persona funciona de una manera diferente, siempre existirán múltiples interpretaciones del mismo objeto de referencia. Cada observador verá una realidad diferente. Así pues, el pintor explica a su médico cirujano que los artistas no solamente ven un objeto o un suceso, sino que crean una relación personal con el mismo generando la necesidad de expresar la imagen que perciben. Por ejemplo, «Van Gogh ne verrait pas la même chose que moi dans une chaise, Van Gogh et moi ne voyons pas la même chaise. [...] Van Gogh regarde la chaise pour la peindre, et peindre est pour lui autrement utile que pour moi m'asseoir dessus.» (195). Aquí se pueden observar dos percepciones diferentes de un mismo objeto. Igual que señala Dalí en el epígrafe introductorio, para un *génie* el signo significa siempre algo distinto que para el resto de la humanidad. Van Gogh va más allá de lo establecido y extrae la esencia de la silla para expresarla en su lienzo y convertirla en un objeto artístico. Así, la silla de Van Gogh marca la posibilidad de crear una divergencia de percepción de un objeto.

Por último, el pintor chino Zao Wou-Ki, en otro epígrafe de la obra y durante una plática con su amigo y filósofo Jean Lescure le contesta la siguiente pregunta: «-Que leur as-tu appris? dis-je. – À regarder. À regarder le modèle. Ils ne regardaient que leur mémoire. » (81). Desde esta perspectiva didáctica, el pintor enseña a sus alumnos a olvidar lo que habían aprendido de memoria puesto que la memoria no es útil para crear. En ella sólo se guardan recuerdos, aprendizajes y experiencias; pero la memoria tiene un gran defecto: no razona; actúa por inercia y por patrones aprendidos, lo cual impide la emergencia de la creatividad.

El pintor, que resulta ser el epigrafiado Zao Wou-Ki, enseña al médico a no sobre interpretar la realidad que ve y le dice: « - Regardez, qu'est-ce que vous voyez ? – Je ne sais pas regarder [...] – Essayez pour voir. – L'absence de votre pinceau ? [...] Je ne sais pas, la peinture ? – Vous n'y êtes pas. Ce que vous voyez [...] c'est bien simple : c'est ma main. » (85,86). Zao Wou-Ki, dice que se trata simplemente de ver el objeto sin conceptualizarlo ni analizarlo. Para ver no es necesario pensar. De esta manera el observador tendrá una percepción fresca y clara de su modelo. Ver se convierte, entonces, en una tarea un tanto compleja puesto que la pintura, al igual que la literatura, guarda mensajes encriptados que no cualquier persona puede o sabe descifrar. Desde el siglo VI a.C., el poeta griego Simónides de Ceos, declaró que « la peinture est une poésie silencieuse et la poésie une peinture qui parle ». (« Simonide de Céos ou la sécularisation de la poésie », *Persée*. Revue des Études Grecques). Así, el pintor reflexiona sobre este punto y dice lo siguiente refiriéndose a un poeta francés: « Eluard. Les poètes savent parler de peinture. Ils voient les femmes cachées dans les tableaux, ils voient la violence, le désespoir, la folie, la jalousie [...] ils voient l'amour. ». (Pourriol, *Le peintre au couteau*, 65). ¿Por qué puede un poeta ver tantas cosas en un cuadro? A mi consideración, existen dos razones para lo anteriormente expuesto. En primer lugar, el poeta tiene el conocimiento preciso de la lengua para dar voz a sus sentimientos. En segundo lugar, tiene la sensibilidad necesaria para poder ver más allá de la imagen que observa poniéndola en crisis. De esta manera, entra en diálogo con la obra de arte, la cuestiona y se cuestiona a sí mismo para encontrar el punto crítico, el *punctum* del que habla Roland Barthes en *La chambre claire* (49,73), que responda a sus inquietudes. El poeta es, entonces, capaz de traducir una imagen o un signo en palabras igual que los

estudiosos que descifran y transcriben las pinturas rupestres y los jeroglíficos haciéndolos comprensibles al resto de la humanidad.

2.2 Experimentar o reconocer por el hecho.

La mayoría de las sensaciones que experimentan los dos personajes a lo largo de la novela, surgen de la percepción visual. Ver un cuadro puede resultar en una sensación liberadora que permite al observador transportarse tanto a lugares lejanos como a lo más profundo de su ser. La pintura se presenta como una ventana siempre abierta a través de la cual se puede ver más allá del horizonte por lo que se convierte en un vehículo liberador o de escape para el observador. Para demostrar lo anterior, cito un epígrafe de Simone Weil que dice: « un tableau tel qu'on puisse le mettre dans la cellule d'un condamné à l'isolement perpétuel, sans que ce soit une atrocité, au contraire. » (Pourriol, *Le peintre au couteau*, 53). Lo anterior sugiere que alguien confinado al exilio podría encontrar un punto de libertad así como un aliciente para poder seguir viviendo gracias al simple hecho de contemplar una pintura. De igual manera y de forma más específica, la «pure présence» (175) de un cuadro permite al médico cirujano entablar una relación plena con el mismo y a propósito de esto, señala « le tableau qui fait face à mon lit est toujours nouveau, j'y découvre toujours quelque chose, je le connais et le découvre sans fin, nous avons une relation qui ne demande ni intellection ni mémoire.» (175). El cuadro significa cada día algo diferente para el médico quien experimenta el resultado de un dialogismo con la obra de arte. Gracias a este diálogo, el cuadro y el médico se han convertido en reflejo uno del otro.

Ahora bien, reconocer por el hecho es una acción tangible y objetiva que se puede comprobar. Son eventos que el sujeto puede identificar y reconocer sin tener que analizarlos ya que su uso o significado ha sido previamente estipulado por el entorno al que pertenecen. En el caso de *Le peintre au couteau*, el lenguaje que se utiliza para comunicar lo que se reconoce por el hecho es claro y preciso. Su objetividad no transmite ningún sentimiento y su función es simplemente informativa. En un total de cuatro páginas de «*COMPTE RENDU D'HOSPITALISATION*» (32, 60, 103, 200), se reconoce por el hecho el estado de salud del pintor así como su constante y paulatino deterioro. Esta intertextualidad médica permite reconocer por el hecho la enfermedad del pintor así como la proximidad de su muerte lo cual produce en el lector el contacto con la realidad. Estos dictámenes médicos quiebran el ritmo de la lectura y la narración de la novela pues contienen un lenguaje técnico que solamente puede ser comprendido e interpretado por un especialista en medicina lo que genera desconcierto en el lector quien leerá lo siguiente: «*COMPTE RENDU D'HOSPITALISATION* [...] Motif d'hospitalisation : Plastron appendiculaire enclavé dans le cul-de-sac de Douglas [...] douleurs [...] pelviennes [...] hypogastriques[...] Impression de température et de frissons. [...] INTERVENTION : On débute par une coelioscopie [...] On décide de convertir en laparotomie par incision de McBurney [...] trans-rectale droite [...] Après trois jours de surveillance [...] découverte d'une péritonite généralisée [...] ÉVOLUTION : [...] Reprise alimentaire. Poursuite d'antibiothérapie intraveineuse [...] l'orifice de sortie [...] par l'incision trans-rectale droite.». (32, 60, 103, 200). El lenguaje anterior nos precisa que estos tecnicismos médicos son universales. Un médico siempre podrá comprender e interpretar palabras tales como: «Plastron appendiculaire, cul-de-sac de Douglas,

pelviennes, hypogastriques, coelioscopie, laparotomie, incision de McBurney, transrectale, péritonite et antibiothérapie intraveineuse » sin importar el idioma que domine. El médico reconoce por el hecho clínico la enfermedad que aqueja al pintor; sin embargo, el lenguaje de dichos informes ha despojado al paciente de su personalidad reduciéndolo meramente a un ser material, a un cuerpo disecable y descriptible cuya esencia y humanidad han desaparecido por completo.

2.3. Visitar a alguien o estar con él para tratar algún asunto.

Visitar significa ir a ver a alguien, del latín *visitare*. Comparte raíz con los verbos en latín *visere* (ver detenidamente) y *videre* (ver). El médico cirujano de la obra de Pourriol, debe visitar a sus pacientes para conocer la evolución de su estado de salud y así determinar el tratamiento a aplicar. Entonces, visitar a alguien es entablar una relación con otra persona durante la cual surge la conciencia de la existencia mutua. El pintor desconcierta al médico con el siguiente comentario: « je suis un peintre abstrait. [...] Ça veut dire que je n'existe pas. Et il se mit à rire, heureux de sa plaisanterie, d'un rire franc, à peine gêné par la sonde qui plongeait par sa narine jusqu'à son estomac [...] » (Pourriol, *Le peintre au couteau*, 14). Ante el inusual espectáculo de buen humor a pesar del estado deplorable del pintor, el médico reacciona y contesta que si él, su paciente, no existe, entonces él, como médico, tampoco existe, lo que determina que el médico sólo puede existir en referencia al enfermo y viceversa.

Pero el médico narrador omnipresente de la novela, señala que « la première fois que je suis entré je n'ai pas osé le regarder dans les yeux. Je n'ai pas osé le regarder du tout, [...] » (13). No ver a alguien a los ojos implica guardar una prudente distancia para

no involucrarse con el interlocutor. Por el contrario, ver a alguien a los ojos es reconocer su existencia y su vitalidad. Los ojos reflejan los sentimientos de los seres humanos y se podrían considerar como: « les fenêtres qui ouvrent l'âme, mais quand les fenêtres sont voilées on tire aussi les rideaux sur l'âme », (159). *Fenêtres*, ventanas que se abren para ver a través de ellas o que se cierran impidiendo la percepción de lo que se encuentra detrás de las mismas. Ver al otro a los ojos, es ver la vida que se refleja en ellos o ver la muerte que se asoma anunciando su inminente llegada. Es por eso que el médico constata que « c'est dans les yeux que je vois s'ils vont mourir ou vivre. Les mêmes malades, [...] l'un meurt, l'autre vit. [...] Je ne sais pas. [...] On le lit dans les yeux. C'est le désir de vivre. » (58). La mirada que emana de los ojos del enfermo revela el secreto de la vida o de la muerte. Gracias a ella, el médico puede determinar si la persona sobrevivirá o no a su enfermedad, si todavía tiene interés y curiosidad por la vida o si ya los ha perdido definitivamente.

La alteridad entre ambos surge a partir de la mirada y la convivencia que día a día se vuelve imprescindible para el médico « Je venais le voir pour parler [...] c'était comme une pause, avec lui je n'étais plus à l'hôpital, je n'étais plus docteur, j'étais juste intéressé par ce qu'il avait à dire. » (219). El cirujano, que en un principio no osaba ver a su paciente a los ojos, ahora sólo desea verlo y estar con él pues las visitas al pintor van abriendo paulatinamente la ventana que mantenía al médico alejado del mundo y de sí mismo. La convivencia que surge de estos encuentros se convierte en un suspiro de libertad. Gracias a ellos, el médico comienza a sentirse pleno y cambia su forma de ver la vida transformando su actitud cotidiana. A pesar de que el artista se encuentra en su lecho de muerte, el médico se percata que sus ojos emanan juventud, vida y plenitud, virtudes

que le transmite al médico con sólo mirarlo. « Je ressortais de chez lui en me sentant meilleur, plus vaste, plus intelligent et plus beau. On pourrait dire qu'il me soignait. » (219). Así pues, visitar a alguien o estar con él implica un intercambio sincero, auténtico y entregado de miradas sin el cual el reconocimiento del otro y la metamorfosis de sí mismo no se concretizan.

Capítulo 3

Ausencia

« [...] *L'absence est un trou dans le rien.* »
Ollivier Pourriol.

En *Le peintre au couteau*, la ausencia está presente a cada instante y se manifiesta de diferentes formas, por lo que considero pertinente contestar la siguiente pregunta: ¿Qué es la ausencia? En cuanto a las cosas materiales, la ausencia es el espacio vacío o hueco que deja un objeto que deja de existir o desaparece. Sin embargo, este tipo de ausencia es fácil de solucionar. Basta con colocar un objeto igual o similar en el mismo lugar que ocupaba y la ausencia será resuelta. Pero existe otro tipo de ausencia que es más difícil de superar pues se trata de pérdidas de seres humanos. En este caso, la ausencia es la presencia no tangible que surge del recuerdo de una persona que ha muerto o ha partido. La ausencia se transforma en silencio pues ya no hay interlocutor con quién dialogar. Asimismo, en momentos de cansancio o desconsuelo, surge la desaparición temporal de la creatividad, ausencia que llamaré: ausencia subjetiva o reposo mental.

A partir de la ausencia que representa la pérdida de su mujer, el médico de *Le peintre au couteau* dice que « plus difficile que le vide, l'absence. Le vide n'est que le rien, l'absence est un trou dans le rien. » (80). Esta suerte de encadenamiento de conceptos: el vacío, la ausencia y la nada, colocan al individuo en un umbral a partir del cual se presentan varias direcciones a seguir. En este punto, me permito hacer una analogía con el concepto de *différance* que propone Jacques Derrida. (« La *différance* »,

Marges de la philosophie, 3). Contraria a la *différence*, escrita con *e*, la *différance*, escrita con *a*, es un neo grafismo impuesto por Derrida que no se refiere ni a una palabra ni a un concepto sino a un punto específico y crucial. La *a* de *différance* proviene del participio presente *différant* (8) que nos acerca a la acción del individuo durante el curso de una toma de decisión. Jacques Derrida dice que « [...] on dirait que “différance” désigne la causalité constituante, productrice et originaire, le processus de scission et de division dont les différents ou les différences seraient les produits ou les effets constitués. » (9). Si bien Derrida se refiere a la escritura y a la polisemia de la *e* y la *a* en *différence* y *différance* respectivamente, en *Le peintre au couteau*, la ausencia marca el punto de divergencia en el cual se concentran, en un ramillete, las diferentes líneas de sentido a seguir, a este propósito, Derrida dice « [...] le mot **faisceau**, paraît plus propre à marquer que le rassemblement proposé à la structure d’une intrication, d’un tissage, d’un croisement qui laissera repartir les différents fils et les différentes linges de sens – ou de force – tout comme il sera prêt à en nouer d’autres. » (4). La ausencia es pues, la encrucijada y el punto decisivo a partir del cual el individuo debe tomar una acción para continuar con su camino.

A pesar de que la figura de la ausencia no desaparece nunca, pues siempre queda la huella de su presencia pasada, el movimiento que surge en el punto preciso desde el umbral de la « *différance* » permite al pintor y al médico cirujano decidir si se abandonan a sí mismos y sufren su pérdida o, en su defecto, transgreden la ausencia y la transforman en una presencia abstracta a través de su arte, pintura y literatura respectivamente.

3.1. Ausencia como presencia intangible.

Tres mujeres « qui [...] ont occupé la place de l'autre dans son couple, qui [...] ont incarné [...] l'altérité absolue » (Pourriol, *Le peintre au couteau*, 80), marcan las ausencias en la vida del pintor. Las mujeres que significaban el amor en la vida del artista han perdido su presencia física, han dejado de existir en el presente y solamente prevalecen en su recuerdo. La ausencia de estas mujeres representa un pasado que fuera en su tiempo un presente tangible y que, en el presente actual, ya no existe, se ha vuelto intangible pues ya no hay referencia física con el otro. De estas tres mujeres, hay una que ha significado más para el pintor y cuyo suicidio le causa un gran sufrimiento que lo conduce, en caída libre, hacia el más profundo abismo. El artista se encuentra desolado, inmerso en la nada que significa la ausencia. Sin embargo, sublima este sentimiento y lo convierte en color, en arte. El médico cirujano narra que el artista resuelve esta circunstancia a través de la pintura: « ce que comme homme il n'a pu comprendre, il a tâché comme peintre d'y remédier. » (80). Así pues, los sentimientos de ruptura y soledad se convierten en alicientes creativos que permitirán al pintor trascender la insoportable ausencia de su mujer. En este aspecto, es pertinente aclarar que el artista no trata de resolver el vacío causado por la ausencia de su mujer muerta, más bien busca recrearla una y otra vez con su pintura abstracta para así colmar el vacío de su ausencia. Lo que hace el artista es « non pas résoudre mais peindre l'énigme. » (80). El pintor guarda el recuerdo de los momentos que vivió con su mujer y a cada pincelada que traza ella resurge en el lienzo y su ausencia se desvanece: « Je me souviens de ma femme. [...] Je l'ai regardée mourir, [...] et je l'ai fixée [...] ce que beaucoup ont pris pour un paysage,

[...] c'était elle. [...] Une prière visible pour ma femme invisible. Une fenêtre [...] d'où moi je pourrais espérer la revoir. » (83,84).

El pintor no detalla con trazos nítidos a su mujer, sino que la fragmenta obteniendo de esta forma un cuadro abstracto. « La peinture se situe [...] par sa capacité à figurer au point exact de rupture, de contact, ou de passage [...] de l'abstrait au concret. » (73). Pasar de lo abstracto a lo concreto es transformar lo intangible en tangible sin perder la esencia del modelo. Pintar en abstracto sitúa al artista en una posición desde la cual simula realidades que sólo él reconoce al ver su obra pero que son imperceptibles para el resto de la gente.

Otra representación de presencia intangible en la obra de Pourriol, la podemos constatar en algunos epígrafes que dan cuenta del pintor: Zoran Music. Music pinta cadáveres y más cadáveres. Los recuerdos de su reclusión en un campo de concentración nazi surgen involuntariamente y acechan a Zoran Music quien finalmente los representa en sus cuadros: « et puis, les cadavres sont revenus comme ça, sans même que j'y aie pensé. » (122). Los cadáveres que pinta Zoran Music reflejan una realidad histórica transformada en obra de arte. Es importante hacer notar que los cuadros de Music no parecen ser una denuncia contra el genocidio, son simplemente una representación gráfica de su experiencia personal. Music utiliza su arte como un mecanismo de expresión de lo inenarrable sin pretender borrar lo vivido por él. A través de esta catarsis, Music devuelve a las víctimas del holocausto una identidad como « un devoir de conservation à l'égard du reste des vivants » (167) y, en lo personal, pintando lo absurdo e inenarrable, Music alcanza una paz relativa con la vida.

Así vemos como ambos pintores crean su obra de arte a partir de un sentimiento de pérdida que se convierte en el vehículo motor que propicia en ellos la necesidad de pintar. Desde el punto de divergencia, desde la *différance*, el pintor de *Le peintre au couteau* declara: « pour me défendre j'ai mon couteau. » (73). Esta cita es muy significativa, pues en francés, la palabra *couteau* tiene un triple significado, en primer lugar quiere decir espátula, en segundo lugar, escalpelo o bisturí y finalmente cuchillo. A partir de esta polisemia, se puede decir que el pintor utiliza su *couteau*, primeramente, como una espátula para aplicar los colores en su lienzo, en seguida, como escalpelo o bisturí para fragmentar su modelo y abstraer de él su esencia y finalmente como un cuchillo para aniquilar el dolor de la ausencia y vencerla por medio de su pintura.

Por su lado, el médico cirujano que no es un artista sino un hombre de ciencia, recurre a la escritura para dar cuenta de su relación con el paciente y deja en claro lo siguiente: « J'aurais aimé [...] mieux construire ce récit [...] je vous livre mes remarques telles quelles, dans l'ordre où elles me sont venues. » (9). Al escribir en primera persona del singular, el médico cirujano da testimonio vivencial de su encuentro con el pintor y hace explícito el pacto de veracidad con el lector al mismo tiempo que busca establecer la autenticidad y la credibilidad de su narración. (Gasparini, *Autofiction: Une aventure du langage*, 69). De esta manera, el médico transforma la ausencia del pintor en una presencia tangible, pues ha fijado la imagen del artista en el curso de su narrativa. Gracias al poder de la escritura y del lenguaje, el pintor nunca dejará de existir. Sus palabras y vivencias han sido inmortalizadas en la historia que cuenta el cirujano.

3.2. Ausencia que se convierte en silencio.

Cuando el interlocutor está ausente el diálogo muere y surge el silencio. Este silencio es aparentemente improductivo, sin embargo, un momento de silencio significa tener la posibilidad de hacer una pausa para abstraerse de la vorágine de los estímulos externos y así, encontrar un momento para estar consigo mismo. En la obra de Pourriol se lee lo siguiente: « Une pause. Un moment où un humain attend, seul. [...] C'est un moment de vie, et personne ne pourra m'en priver. » (*Le peintre au couteau*, 71). No se sabe a ciencia cierta quién dice lo anterior. No es un epígrafe ni tampoco es parte de un diálogo entre el pintor y su médico. Este texto se encuentra solo, digamos que en silencio, dispuesto en una página sin numeración. Sin embargo, su objetivo es claro pues indica que la mente requiere de una pausa y en la obra de Pourriol estos intersticios se representan de diversas formas. Las pausas más claras están en la materialidad misma de la obra. El texto se conforma de varias páginas en blanco así como de páginas sin numeración. ¿Qué efecto tiene esta materialidad? Por su parte, las páginas en blanco permiten al lector hacer un alto en su lectura. Por otro lado, las páginas sin numeración desconciertan al lector pues éste pierde la certeza de que la página que lee es la que sigue en orden numérico. En la obra de Pourriol, al igual que las páginas en blanco antes mencionadas, las páginas que contienen los epígrafes así como tres de los cuatro « compte[s] rendu[s] d'hospitalisation » no están numeradas. Estos textos pueden ser considerados *in exergo* como lo sugiere Genette (*Umbrales*, 123,127) pues, en cierta forma, su texto no es autoría de Pourriol. En el caso de los epígrafes, las citas pertenecen a los epigrafiados y en el caso de los « compte[s] rendu[s] d'hospitalisation » el texto, aunque autoría de Pourriol, refiere a un lenguaje médico institucional que pertenece al

hospital en donde se encuentra internado el pintor. La mayoría de las páginas no numeradas son ajenas a la narración del médico y a su diálogo con el pintor. Lo anterior provoca que el lector esté atento a su lectura y se percate de la materialidad de la obra. El lector debe estar presente y consciente, lúcido, en todo momento.

3.3. Ausencia subjetiva.

Hay momentos en la vida en los que no se puede ni pensar, ni crear, a lo cual llamo ausencia subjetiva. Entonces, en ese punto crítico en lugar de tomar una decisión hacia dónde seguir o qué hacer, se hace una pausa. El individuo entra en un reposo mental que le dará oportunidad de diversificar su creatividad, obteniendo un momento de distracción. Lo anterior lo expone de manera clara Georges Braque, epigrafiado por Pourriol, quien resuelve su problema de ausencia imaginativa y creativa para pintar de la siguiente manera: « il y a des fois où on a envie de peindre, mais on ne sait pas quoi peindre. Et alors mon cahier de dessin me sert comme un livre de cuisine quand on a faim. » (*Le peintre au couteau*, 37). Braque, cuando no pinta, escribe recetas de cocina.

Sobre esta idea, el cirujano narra a propósito del pintor: « Il me montrait ses carnets de dessin, [...] ils figuraient les plats qu'on lui avait interdits suite à ses troubles intestinaux. » (41). Igual que Braque, el pintor de *Le peintre au couteau* que se encuentra postrado en su cama de hospital, recurre a su imaginación y describe magníficos platillos dispuestos en total equilibrio estético que sacian su apetito tanto creativo como nutricional. Así, el artista sublima la ausencia de alimento con « une quiche au saumon, à la crème fraîche et aux épinards. [...] Une omelette aux truffes, avec un verre de merlot. [...] Un melon porto, avec du jambon de Parme », entre otros. (37,38). Estos platillos

descritos por el pintor se convierten en pequeños *tableaux* sutilmente coloreados por los elementos que los conforman. Ahora veamos detalladamente lo anterior: primeramente tenemos « une quiche au saumon, à la crème fraîche et aux épinards » que resalta como un fragmento de un cuadro impresionista cuyos colores conviven, sin mezclarse unos con otros, dando una sensación de primavera. En segundo lugar « une omelette aux truffes, avec un verre de merlot », platillo que evoca el verano por su calidez del color amarillo del huevo, el sutil color amarillo verdoso del merlot y el fuerte color de la tierra de los viñedos y de las trufas. Por último el pintor quisiera comer « un melon porto, avec du jambon de Parme », añorando el sol del otoño en el melón y las hojas de los árboles que se tornan rojizas durante esa época del año. Hacia el final de su vida, el pintor le dice a su cirujano: « Je n'ai plus le droit de rien manger. Voyez, je dessine mes plats préférés. Le goût des choses me manque. » (40). Pero lo anterior es irrelevante para el artista pues él se nutre de colores. Los colores son cómplices del pintor y predominan en su mente. Juntos han vencido cualquier tipo de ausencia hasta el último día de su vida. El pintor estará ausente al morir, pero sus colores seguirán ahí para recordarlo siempre.

Conclusión.

« *Je me dis qu'il faudrait tout repeindre.* ».

Ollivier Pourriol

En la obra de Ollivier Pourriol, la ausencia, lejos de ser un impedimento para seguir adelante, es el elemento que detona la creación artística tanto en el pintor como en el médico cirujano. Sin la ausencia de su amada mujer, el pintor no hubiera realizado su gran obra maestra. Del mismo modo, sin la ausencia del pintor, el médico no hubiera sentido la necesidad de narrar sus experiencias con él ni hubiese considerado cambiar su forma de ver la vida y de vivirla. La *différance* de la que habla Derrida ha sido el punto clave para que el médico y el pintor hicieran una pausa en el camino. En efecto, es el intersticio que le permite al sujeto re-construirse e iniciar otra etapa más adecuada a sus propias circunstancias. A partir de « ce point d'arrêt, ce temps suspendu, cette incapacité à s'extraire du présent définitif de la mort pour passer au moment suivant. » (Pourriol, *Le peintre au couteau*, 167), cada uno de ellos ha enfrentado y transmutado la ausencia según sus habilidades artísticas e intelectuales. Por su parte, ya hemos visto como el artista plástico recurre a la pintura abstracta para acercarse a su mujer. Para lograr lo anterior, el pintor recurre a la visión háptica que es una función visual distinta de la visión óptica. A diferencia de la visión óptica que se realiza a través del sistema cerebral y necesita de la luz para recrear las imágenes que procesa, la visión háptica se refiere al color y a una percepción que se lleva a cabo en el sistema nervioso, una visión táctil que permite la sinestesia al contemplar un cuadro. En cuanto a la visión háptica, Gilles Deleuze hace referencia al historiador de arte, Alois Riegl y señala que « Riegl est en train de dégager deux fonctions de l'œil; Il y aurait une vision optique; Il y aurait une vision tactile. [...] Une vision qu'il appelle haptique. Il emprunte le mot au grec, Hapto,

qui veut dire toucher, un toucher de l'œil. » Asimismo, Deleuze reflexiona sobre la hipótesis de Riegl y concluye que « [...] la lumière c'est l'œil optique, la lumière sollicite un œil optique, peut-être. [...] Mais la couleur, [...] est-ce que la couleur ne sollicite pas un œil haptique? » (« Peinture cours du 19/05/81 ». *La voix de Gilles Deleuze en ligne, Université de Paris 8*). El pintor de *Le peintre au couteau*, responde a esta pregunta y deja en claro que su pintura es en sí una pintura háptica: « au début, je peignais [...] par la lumière. Peu à peu la lumière est devenue frontale. Les objets ont perdu leur ombre, [...] s'effacent [...] pour disparaître dans la couleur. [...] La lumière venait de moi. » (155). Su visión ha cambiado, ahora su ojo es táctil y pinta de adentro para afuera, desde su sentimiento interno hacia su lienzo.

Para lograr el resultado deseado, el artista utiliza colores específicos que tienen un significado secreto para él. Como ejemplo de lo anterior, vemos que un color cuyo nombre comercial es « vert Véronèse », para el pintor es el color azul de los ojos de su mujer: « Là où l'œil [...] voit un vert Véronèse, moi je sais qu'il s'agit du bleu des yeux de ma femme, [...] un bleu en fuite. » (39). Asimismo, el artista recurre a los colores para hacer sus propias mezclas logrando matices únicos que dan un significado especial a su obra: « c'est un ocre, diriez-vous, [...] vous ne voyez pas que c'est le jaune de l'incendie de ma terre natale, c'est le jaune de l'exil en exil sous ma toile. » (40). Sin embargo, para que los colores adquieran sentido y se pueda dialogar con el cuadro, es necesario que el observador tenga una visión háptica que le permita, al mismo tiempo, tocar el cuadro y dejarse tocar por él. Sólo de esta manera se puede alcanzar la sinestesia total que completará la experiencia estética que utiliza la vista para tocar.

Dice el pintor: « par mes yeux il continuait de vivre. [...] Extraire la mémoire descendue dans mes doigts. » (167); el artista ya no reproduce modelos físicos sino que los reinterpreta según su percepción. Sus ojos y sus manos; la vista y el tacto, son la extensión de su memoria así como las herramientas con las cuales declara el artista: « je fixais le spectacle sur une toile » (167) para no olvidarlo jamás.

Al contrario del pintor que primero ve con sus ojos el suceso y después lo reproduce con sus manos en su cuadro, el médico cirujano opera a la inversa; primero utiliza sus manos como herramientas para auscultar a sus pacientes. El *con-tacto* físico le es imprescindible para determinar la enfermedad que les aqueja. En este caso, sus manos son sus ojos; primeramente el tacto, después la vista y por último el diagnóstico quirúrgico a seguir. Hombre de ciencia cuyos conocimientos se basan en actos concretos y objetivos, el médico cirujano de la obra de Pourriol se mantiene al margen de cualquier acercamiento que no sea médico y él mismo reconoce: « je préfère ne pas m'attacher. Je n'ai pas charge d'âme, j'ai charge de corps. » (227). Recordemos que al principio de su encuentro con el pintor, el médico ni siquiera osaba verlo a los ojos. Su interlocutor representa para él simplemente un cuerpo enfermo que requiere de sus conocimientos académicos para recuperar la armonía. El cirujano guarda su distancia con el paciente y trata « d'être froid parce que sinon la souffrance des autres devient la vôtre. [...] La mienne. » (227). Sin embargo, el cirujano empieza a franquear la línea que lo separa de su paciente y, paulatinamente, su perspectiva de la vida comienza a cambiar hasta que finalmente reflexiona acerca de su existencia y pone en orden sus prioridades. El proceso de transformación del médico comienza primeramente por querer entender a su interlocutor e interesarse en lo que al pintor le atañe; por eso, el cirujano relata: « J'ai

commencé à m'intéresser à l'histoire de la peinture. J'ai lu des livres pour me donner l'impression de mériter sa conversation, de comprendre de qui et de quoi il parlait. » (93). Sin el interés sincero en el mundo del otro, no se puede llevar a cabo la convivencia plena porque no existe un intercambio afectivo adecuado. En segundo lugar, el cirujano confiesa que: « pour soigner les gens, il faut les aimer. [...] On soigne mieux quand on soigne avec amour, mais on souffre. » (227). El médico ha trascendido su miedo al sufrimiento y ha dado entrada al amor por el otro.

El médico cirujano enfrenta la ausencia que deja el pintor a su muerte y la trasciende escribiendo su experiencia con el artista. Para lo anterior, el cirujano debe invertir su proceso objetivo basado en el tacto, la vista y el diagnóstico quirúrgico a un proceso subjetivo que comienza con la percepción. El proceso cognitivo del cirujano ahora es igual al del pintor: de adentro hacia afuera hasta plasmar en una hoja de papel sus recuerdos y recrear la figura y vida del artista. « J'ai reconstruit ses monologues en m'appuyant sur mes souvenirs et sur ses cahiers, aimablement mis à ma disposition par sa femme. » (25). Es así como el médico comienza a escribir: « Je suis en garde cette nuit. J'écris pour rester éveillé. Je suis trop fatigué pour écrire mais je suis là pour soigner. » (261). « Pour soigner », escribe el médico. Curar a sus pacientes es la finalidad del médico durante su turno de guardia en el hospital. Sin embargo, a pesar de la fatiga que le aqueja, el cirujano intenta curarse y aliviar su carga emocional y afectiva a partir de la escritura e indica a sus posibles lectores: « Prenez tout ceci comme un témoignage sur les derniers instants d'un grand peintre contemporain. » (193). De esta manera, su historia se convierte en una narración háptica, en una escritura táctil que al igual que los cuadros del pintor, tocarán tanto al escritor como al lector.

El pintor de la obra de Pourriol se pregunta lo siguiente : « Comment vivre la mort et y survivre? » (167). Después de haber realizado una lectura háptica de *Le peintre au couteau*, considero que el arte es la única respuesta a esta pregunta. Solamente a través del arte, los personajes de la obra de Pourriol han podido trascender el duelo de la ausencia y conservar la presencia añorada. Dice el pintor: « je me souviens de ma femme. [...] J'ai peint ce que beaucoup ont pris pour un paysage, et c'était elle [...] c'était pour elle. » Su pintura representa « une prière visible pour ma femme invisible. » (84). El cirujano por su lado, escribe: « J'ai un ami secret qui m'aide à traverser les longs couloirs de l'hôpital. » (271). De esta manera, el médico trasciende la muerte y la ausencia del artista y, desde sus recuerdos llenos de nostalgia señala: « Je revois son sourire. Je pense à son regard. [...]Le peintre m'accompagne. » (271). La transformación del médico ha sido un proceso háptico. Se ha dejado tocar por el pintor y se ha permitido tocarlo más allá del sentido del tacto y confiesa: « C'est vrai, j'ai aimé cet homme. [...] Car ses tableaux font aimer la vie. » (50). La convivencia con el pintor modifica su percepción de la vida y, viendo a su alrededor, reflexiona lo siguiente: « Je rentre chez moi, [...] Je regarde les murs de ma cuisine, ceux de ma chambre. Je me dis qu'il faudrait tout repeindre. ». (271). Pintar de nuevo para re-inventarse, para encontrarse con el color de la vida tal y como se lo mostró el pintor.

Para entender mejor esta característica de la novela aquí estudiada, podemos esquematizar su estructura de la siguiente manera. *Le peintre au couteau* tiene tres vértices que dan movilidad y vida al texto. En el primer vértice del triángulo está el cuadro abstracto que representa los ojos de la mujer muerta del artista. En el segundo vértice está la figura del pintor. Y, finalmente, en el tercer vértice está el médico que

narra su experiencia tanto con el pintor como con su obra plástica. Este triángulo es dinámico, objetivo y tangible. La mirada de los personajes ubicados en cada vértice es recíproca y dialógica. Por lo tanto, el hilo conductor de la novela dependerá del vértice en el que se ubique el lector quien, entonces, podrá tener tres diferentes lecturas de la obra. El ejercicio final sería como sigue:

- Vértice “A” representa el cuadro de la mujer del pintor.
- Vértice “B” representa al pintor.
- Vértice “C” representa al médi o cirujano narrador de la novela.

Vértice “A”: El cuadro observa a su creador y al médico. Para cada uno de ellos el cuadro tiene una historia o significado diferente. Para el pintor es el suicidio de su mujer. Los enigmáticos ojos azules de su mujer ausente lo ven desde el lienzo en donde la imagen ha quedado fija como un interminable adiós. Trazos abstractos cuyo significado sólo conoce el pintor. Lo anterior resulta en un diálogo de complicidad y secreto entre el cuadro y su creador. Sin embargo, ante el médico, la pintura se presenta independiente y soberana, dejando a éste la libertad de su interpretación y, dependiendo del estado de ánimo del cirujano, éste podrá experimentar diferentes emociones al contemplar el cuadro.

Vértice “B”: El pintor ve su cuadro y al médico. Por un lado, el artista al ver su cuadro no puede dejar de ver el cadáver de su mujer que lo abandonó, que lo traicionó a él y a su amor quitándose la vida. Una imagen que el pintor jamás podrá olvidar y que, para trascender la ausencia, plasma en su lienzo y se cuestiona « Comment décrire le visage disparu dans la toile ? Et qui l’a vu ? Et qui le sait ? Hormis elle et moi ? Qui sait que ces couleurs sont celles du visage de ma femme disparue et aimée tendrement et regrettée éternellement ? [...] Bleu des yeux de ma femme que me trahit. » (Pourriol, *Le*

peintre au couteau, 39,40). Dolor, duelo y ausencia transmutados en complicidad, amor y sublimados en arte. Por otro lado, el pintor ve en su médico cirujano a un hombre de ciencia con quien comparte similitudes éticas por el otro y con quien logra entablar una convivencia abierta y sincera que precede la muerte del artista.

Vértice “C”: El médico ve al pintor y al cuadro. Considero pertinente repetir que al principio éste no osaba ver a los ojos al pintor. Sin embargo, paulatinamente, la situación cambia. Las circunstancias hacen que se acerque a su paciente quien mantiene un carácter simple y despreocupado a pesar de estar tan cerca de la muerte que desconcierta al médico. Para el cirujano el pintor es un enigma y poco a poco comienza a albergar sentimientos de interés y afinidad; a propósito de una de sus tantas conversaciones el médico reflexiona y narra lo siguiente recordando el comentario del pintor: «“Docteur, je vous en fais voir de toutes les couleurs...”» Et il riait, [...] il riait souvent. [...] Ce malade n’était pas comme les autres. [...] Son regard était curieux, exploratoire, intelligent et amoureux. » (50,196). La convivencia con este *génie* marca una influencia definitiva que provoca que cambie su forma de vivir su cotidianidad y al final de su narración señala que: « Un bref instant de pure contemplation précède mes observations cliniques. Je revois son sourire, Je pense à son regard. [...] Je rentre chez moi, j’ai laissé ma blouse dans la voiture, je progresse, demain je l’enlèverai avant de quitter le service. » (271). Pensar en él y narrar su experiencia con el artista trascienden su ausencia y lo hacen presente a cada instante en la vida del cirujano. En cuanto al arte, para el médico la pintura ha sido una revelación, pues en ella encuentra las ventanas a las que ya hemos hecho referencia con anterioridad. Como hombre de ciencia que vivía todo el día sin tregua en el hospital, el médico no tenía contacto con el arte. Sin embargo, al

conocer al pintor comienza a familiarizarse con la pintura que le otorga momentos tanto de descanso como de escape. « La peinture, je ne connaissais pas. Si, de nom. De vue, peu. Pas le temps pour les expositions. [...] Et puis, j'ai rencontré le peintre. » (49). En ese momento, el médico comienza a entender y a apreciar el arte: « le tableau qui fait face à mon lit est toujours nouveau, j'y découvre toujours quelque chose, je le connais et le découvre sans fin, nous avons une relation qui ne demande ni intellection ni mémoire.» (175). Su relación con el cuadro es dialógica y puede ser lúdica, subjetiva o enriquecedora dependiendo de la percepción háptica con que lo contemple. Asimismo, en este vértice está la escritura, la narración a partir de la cual da testimonio de su relación con el pintor y es la herramienta que fijará la esencia del artista en lenguaje. Con la escritura el médico trasciende la ausencia del pintor y salvaguarda su recuerdo convirtiéndolo en literatura.

De la misma manera, cada vértice del triángulo está representado por un concepto subjetivo e intangible que complementa a su contraparte objetiva y tangible. Así, en el vértice que ocupa el médico cirujano y la escritura, se encuentran el enigma del cuerpo humano y la ética que exige con respecto al comportamiento hacia el otro; en el vértice donde está el pintor y su creatividad, están el intelecto y el amor; la capacidad intelectual que tiene el artista para transformar sus sentimientos en arte y el inmenso amor que profesa a su mujer y, en el último vértice, la esencia del pintor, su alma y su espíritu, están mezclados con los colores que integran su obra de arte. Estos atributos subjetivos son imprescindibles para que el ser humano logre vivir en armonía consigo mismo y con el otro.

El pintor se pregunta y se responde a sí mismo: « À la fin de la vie, que reste-t-il ? À la fin de ma vie, je reste. » (214). Una vez alcanzada la armonía, se podrá terminar como lo hizo el pintor: « Finir. [...] Si possible en beauté » (109). Terminar eligiendo, desde el punto de ruptura, el camino del arte y de la belleza para marcar de esa manera la *différance* que trasciende la nostalgia y el duelo de la ausencia. Una cita de Jean-Phillippe Toussaint que dice: « La main et le regard, il n'est jamais question que de cela dans la vie, en amour, en art » (*La vérité sur Marie*, 58), engloba lo que el pintor de la novela ha legado al médico. Ver con las manos y tocar con la mirada. Vivir en completa y continua sinestesia para alcanzar la movilidad perfecta del triángulo objetivo y subjetivo siempre teniendo la posibilidad de cambiar de vértice para lograr completar la experiencia de cada uno de ellos y la totalidad de los mismos.

Obras citadas:

BAJTÍN, Mijaíl. *Yo también soy: (Fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus, 2000.

BARTHES, Roland. “Introduction à l’analyse structural des récits”, *L’aventure sémiologique*. París: Éditions du Seuil, 1985.

_____ *Roland Barthes par Roland Barthes*. París: Éditions du Seuil, 2010.

_____ *Le plaisir du texte*. París: Éditions du Seuil, 1973.

_____ *La chambre claire*. París: Éditions Gallimard, Seuil, 2008.

DOBO, Nicolas. « La vie fulgurante d’un génie ». *Biu Santé*. Histoire de la santé, s/f. En línea.

DELEUZE, Gilles. « Peinture cours du 19/05/81 ». *Université de Paris 8*. La voix de Gilles Deleuze en ligne, s/f. En línea.

DERRIDA, Jacques. « La farmacia de Platón ». París: *Tel Quel*, 1968.

_____ « La différence ». *Marges de la philosophie*. París: Les Éditions de Minuit, 1972.

DÉTIENNE, Marcel. « Simonide de Céos ou la sécularisation de la poésie. » *Persée*. Revue des Études Grecques, tome 77, fascicule 366-368, Juillet-décembre 1964. pp. 405-419. En línea.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “L’image critique”. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. París: Éditions Minuit, 1992.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction: Une aventure du langage*. París: Éditions du Seuil, 2008.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

_____ *Umbrales*. México: Siglo veintiuno editores, 2001.

JONQUET, Elsa y Patrick MOSCONI. *Épigraphe*. París: Éditions du Seuil, 2011.

KASTELOOT, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Universités francophones. Paris: Éditions Karthala, 2001.

MONNIER, Vincent. “J’étais le Brice de Nice de la philo”. *TéléObs Nouvelobs*. L’Obs avec Télé Obs. 25-04-2013. En línea.

POURRIOL, Ollivier. *Le peintre au couteau*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2004.

TOUSSAINT, Jean Philippe. *La vérité sur Marie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

VIART, Dominique. « Portraits du sujet, fin de 20ème siècle. » *Remue.net Littérature*. Dominique Viart sur remue.net, s/f. En línea.

_____ *Quel projet pour la littérature contemporaine?* Publie.net iTunes, 2008. En línea.

Esquema dialógico
y
dinámico de la novela

Le peintre au couteau

