



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Reinterpretación e influencia del mito en la obra de Pascal Quignard: el simbolismo y el trayecto del héroe mítico en *Boutès*, y su evolución dentro de la narrativa quignardiana

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA:
PERLA EDITH MENDOZA DELGADO

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. GABRIELA GARCÍA HUBARD
Facultad de Filosofía y Letras

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

DR. DAVID GARCÍA PÉREZ
Instituto de Investigaciones Filológicas
DRA. MONIQUE MARIE ANNE JEANNE LANDAIS CHOIMET
Facultad de Filosofía y Letras

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., DICIEMBRE 2023



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 los miembros de mi comité tutor, la doctora Gabriela García Hubard, el doctor David García Pérez y la doctora Monique Landais, por su guía, su tiempo y sus lecturas profundas y eruditas de la obra de Pascal Quignard, que enriquecieron esta investigación y me permitieron desarrollar un discurso que expresa mi visión de la obra quignardiana y del quehacer literario.

A las doctoras Claudia Ruiz García y Julieta Lizaola Monterrubio, miembros de mi jurado, por acompañarme en este camino y compartir conmigo su saber y su entusiasmo por el quehacer intelectual.

A la doctora Blanca Solares, en cuya clase de Filosofía de la Religión nació este proyecto.

A los miembros del Seminario de Investigación Religiosidad y Cultura de la FFyL, a cargo de la doctora Julieta Lizaola, por compartir conmigo su espacio y permitirme aprender el rigor de la investigación académica, la riqueza de los proyectos interdisciplinarios y el placer por compartir nuestras voces e intereses.

A la doctora Mireille Calle-Gruber, por recibirme en las aulas de la Sorbonne y regalarme estas palabras: *Un lecteur de Quignard est, avant tout, un être passionné.*

A José Luis Gómez, amigo, cómplice, compañero de viaje y de estudios. Gracias a ti he constatado, una vez más, que llegamos a donde llegamos y somos lo que somos gracias a aquellos que nos acompañan.

A Juan González, amigo, confidente y guía en los caminos tortuosos de la filosofía de la religión.

A mi familia, en especial a mi madre, Virginia, y a mi hermana Ivette, sin cuyo amor no habría terminado esta investigación. Gracias por alentarme en los momentos más difíciles.

A Pascal Quignard, por seguir despertando en mí el deseo de leer el mundo.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1. Butes como símbolo: recepción y reescrituras del mito en el pensamiento quignardiano	
1.1. El concepto de <i>jadis</i> en Quignard: una aproximación a su noción de lo sagrado.....	14
1.2. El salto de Butes como reestructuración continua del mundo.....	34
1.3. Butes como un símbolo: el mitema del salto y la pérdida como espacio creativo.....	64
Capítulo 2. <i>Boutès</i>: puesta en escritura de una experiencia vital. Aproximaciones al “ensayo” quignardiano	
2.1. La música, entre civilización y barbarie.....	82
2.2. <i>Boutès</i> , un texto musical.....	100
2.3. El “ensayo” quignardiano: los límites del género.....	111
2.4. Génesis de <i>Boutès</i> : la imagen como puerta hacia la narración.....	138
Capítulo 3. Una poética de lo sagrado en la obra narrativa de Pascal Quignard: el salto de Butes en <i>Les larmes</i>.....	165
3.1. El concepto de ruina: la Historia y sus historias	166
3.2. Lo femenino, el agua, la transformación: elementos simbólicos en <i>Les larmes</i>	194
3.3. Las lágrimas del héroe quignardiano	218
Hacia una poética quignardiana	251
Obra consultada	262

Introducción

En la antigüedad, aquellos que narraban las historias fundadoras de un pueblo o mitos —los chamanes, los sacerdotes, los poetas, los artistas— eran intermediarios entre los hombres y lo sagrado. El acto de narrar suponía así la capacidad de sintetizar mediante la palabra las experiencias que constituyen el devenir humano, y el ejercicio constante de dicho poder. El conocimiento del mundo era transmitido entre los miembros de una comunidad y de una generación a otra gracias a un acontecimiento singular: la realidad se mostraba siempre inexplicable, por lo que era necesario decirla una y otra vez.

El mito, en tanto que interpretación del mundo, ha permanecido latente a lo largo de la Historia y se ha convertido en una posibilidad de descubrir y redescubrir la evolución del pensamiento humano. Como señala Hans-Georg Gadamer en *Mito y razón* (1997), el pensamiento mítico, al menos en el mundo Occidental, viene de un contexto en el que la filosofía (o la razón) y la religión podían convivir: Grecia. Para Gadamer, el mito transita entre el tiempo originario y la historia de los dioses, que es la historia de un pueblo en tanto que discurso (17). Esta construcción, un entramado de aspectos ideológicos, económicos, políticos y sociales, es decir, culturales, arroja luz sobre cuestionamientos que no han encontrado respuesta aun, en este siglo XXI: ¿Qué es la vida? ¿Por qué morimos? ¿Qué son el bien y el mal? En este sentido, Gadamer ofrece una lectura compleja del mito que es adecuada para introducir esta investigación: es al mismo tiempo un discurso religioso “portador de una verdad propia, inalcanzable para la explicación racional del mundo” (15-16), y una forma de ir más allá de la razón, de rebasar sus límites, si se considera que es imposible “reconocer todo lo real como racional [y que] lo ‘racional’ significa más bien el hallazgo de los medios adecuados a fines dados” (19). Dicho de otra manera, la razón está

anclada en la Historia y es “interpretación de una fe”, como señala el autor: la Historia cree en sí misma, se crea mediante este proceso y ofrece respuestas razonadas ante las contingencias humanas. Paralelamente, el mito también sigue ofreciendo respuestas, a pesar de la secularización de las sociedades, pues el hombre de hoy sigue experimentando eventos que son “verdaderos, pero no mundanos”, y los expresa poéticamente, es decir, míticamente, con el fin de vincularse con ellos e intentar comprenderlos. Así, el mito puede considerarse la raíz de discursos tales como la historia, la ciencia o la religión misma, y de los discursos que pueden leerse dentro de estos metarrelatos: el progreso, el poder político y económico, las identidades nacionales, etc. Estos procesos de pensamiento indican que el pensamiento mítico puede considerarse inherente a la condición humana.

La literatura, como testimonio de los esfuerzos del hombre por encontrar su voz dentro de su contexto, nació entonces como una narración mítica y constituye uno de los discursos a los que se ha aludido. Lo mismo podría decirse del arte en general: la pintura rupestre, la música y la danza que acompañaban los rituales, todos ellos fueron lenguajes necesarios para decir la complejidad de la condición humana en su estrecho vínculo con un entorno que se intuía cargado de sentido, es decir, un entorno sagrado. Sin embargo, la llegada de la modernidad vio nacer un mundo desacralizado, en el que estas narraciones se agotaron o devinieron simples relatos con un carácter folclórico, mágico o irreal, que ya no correspondía a las nuevas aspiraciones del hombre. Sin embargo, el mito como motivo literario pervive y dice mucho de cómo percibimos lo verdadero, pero no mundano, para retomar a Gadamer.

Lluís Duch afirma que el mito es una realidad compleja que se ha interpretado de maneras muy diversas y, en ocasiones, contradictorias: el lingüista se interesa en el

lenguaje, el crítico literario en el estilo y valor estético de estas narraciones, el psicólogo en su contenido emocional, el teólogo en sus verdades religiosas, y la lista puede seguir (Duch, 197). Las conclusiones del filósofo catalán permiten asegurar que los estudios del mito han atravesado la historia de los saberes humanos, aun en los momentos de auge de la razón y la ciencia, dando lugar a diversas posturas, todas ellas facetas de un poliedro que multiplica sus caras constantemente.

Estas formas de aprehender el fenómeno mítico, en su conjunto, tocan tanto sus aspectos formales como aquellos vinculados a su sentido. Claude Lévi-Strauss y Gilbert Durand, por ejemplo, enfatizan las cualidades ordenadoras del mito, “que permiten superar las contradicciones y las adversidades de la convivencia cotidiana de los grupos sociales. Por eso, el mito es una forma de racionalización de la vida común” (201). Ambos antropólogos señalan que el mito dice las diferencias entre el yo y el Otro¹, mismas que se encuentran presentes en todas las sociedades, desde el hombre primitivo hasta el del siglo XXI: el mito muestra cómo funciona el pensamiento, es decir, cómo se elaboran las respuestas que desencadena la presencia de la Otredad, hasta que dicha Otredad se vuelve lógica (Durand, 2013 : 29).

Mircea Eliade, al contrario, centra su atención en la relación entre el hombre y lo sagrado y concibe el mito como una historia fundadora ocurrida *in illo tempore* que narra cómo la realidad llegó a ser (Lluch, 202). Para el filósofo y escritor rumano, el mito describe “las diversas y, a menudo, dramáticas irrupciones de lo sagrado [...] en el mundo” (202). Esta experiencia disruptiva pone al estudioso ante una pregunta por demás compleja:

¹ Durante la presente investigación, cuando nos refiramos a lo Otro / la Otredad en un sentido de absoluto, de experiencia sagrada, se escribirá con mayúscula. Cuando la palabra se refiera a un aspecto más cotidiano de la realidad humana o a otras personas, se escribirá con minúscula.

¿Qué es lo sagrado? Eliade, al contrario de Lévi-Strauss, vuelve los ojos hacia el carácter ontológico del mito: lo que da sentido a una comunidad y explica sus leyes es la posibilidad de vivir en estrecha comunión con lo sagrado, rompiendo el espacio-tiempo histórico para reconectarse con una existencia cíclica e infinita.

En este contexto, sin duda complejo y extenso, hemos situado la producción literaria de Pascal Quignard (Verneuil-sur-Avre, Francia, 1948). Escritor, músico, filósofo, editor, dibujante, sus intereses lo han llevado a construir una obra en la que dialogan diversas disciplinas artísticas, y en la que el mito aparece de forma constante para problematizar la relación entre el individuo y el Otro, relación atravesada y estructurada por necesidades de expresión y pertenencia que relativizan el mundo por medio del lenguaje, es decir, que parten de una visión personal pero compleja de la realidad.

La reflexión de Quignard en torno a un motivo mítico o mitema, el salto, constituye el punto de partida de esta investigación. Los héroes que llevan a cabo este acto tienen muchos nombres: Butes, Orfeo, Ulises, Izanagi, Safo, Catón, Paul Celan, Monsieur de Sainte Colombe, Sei Shônagon, Frater Lucius, Claire Methuen... Entre realidad y ficción, entre Historia e historia, el autor reconstruye una genealogía de saltos, es decir, de rupturas que rompen el mito y que lo recrean. La transversalidad del relato, en Quignard, revela el mito como un espacio abierto en el que la aparición de lo sagrado es también la revelación del acto “más humano” del hombre, afirma la filósofa española María Zambrano: preguntar (Zambrano, 2011 : 52). Preguntar es desarraigarse, dejar de vivir encerrado, tener conciencia de la propia contingencia, actuar y crear el mito, concebido aquí como la respuesta primigenia que nombra el mundo.

Boutès (2008) es el título que vio surgir este estudio y que nos permitió encontrar un vínculo entre la obra narrativa y obra ensayística de Quignard gracias al mitema del salto y establecer una primera hipótesis de trabajo: el héroe que le interesa a este pensador es aquel que salta fuera del orden establecido. El personaje quignardiano emula ese trayecto, por lo que se puede hacer una lectura mítica de la producción narrativa del autor. Para tejer los argumentos que nos permitan comprobar esta hipótesis, es necesario proponer un estudio interdisciplinario que revele los alcances del mito dentro del imaginario del escritor francés.

El mito es un fenómeno tanto religioso como literario. Como fenómeno religioso, la narración mítica posee características espaciotemporales que la sitúan fuera de la realidad humana y que configuran estructuras de pensamiento de una gran complejidad, a las que hemos aludido, y que organizan los ejes de reflexión del primer capítulo de este estudio. En un primer momento, se explorará la noción de mito que Quignard propone como una relación entre el hombre y su entorno que fractura la percepción del espacio y del tiempo, y que comulga con conceptos como el de *hierofanía* de Mircea Eliade: ambos autores consideran que la revelación de lo sagrado deja testimonio de su aparición por medio del lenguaje. La narración mítica pone en evidencia que todo lo Otro es sorprendente cuando se observa y que el hombre necesita conocer el porqué de los eventos que lo rodean, para poder desarrollar un sentido de pertenencia. El mito, ejercicio de la imaginación humana, fundamenta el mundo porque lo traduce a la medida del hombre.

El mito es una estructura de pensamiento común a todas las culturas, que muestra rasgos semejantes entre una y otra: hay un héroe, una figura del padre o de la madre, una figura monstruosa, ciertas prohibiciones, por citar sólo algunos aspectos. En un segundo momento, queremos mostrar cómo se articulan estas estructuras de pensamiento en *Boutès*

poniendo en evidencia la presencia de las tradiciones literarias que preceden la obra de Quignard. El autor no se limita a retomar ciertos mitos griegos, sino que dialoga con ellos y enfatiza que el mitema del salto no es exclusivo de Occidente, sino que está presente en las mitologías orientales y no se diluyó con la llegada de la secularización. Enfrentarse a discursos distintos pone en juego procesos como la traducción de otras culturas y la siempre latente incompreensión de la diferencia. Cuando dialogamos con el Otro y lo encerramos en nuestro lenguaje, advertimos su carácter inasible, por lo que nos acercamos a él continuamente, lo narramos de nuevo, tal como se explica con los postulados sobre el mito de Claude Lévi-Strauss y Gilbert Durand: para entender la lógica del mito, debemos contarlo una y otra vez.

La expresión de la experiencia de lo sagrado (bajo la forma de un mito o de una obra de arte) configura, según nuestra lectura de la obra quignardiana, la visión que el autor tiene de la literatura como un texto esencialmente especulativo. El texto quignardiano busca conciliar Otredades y quiere devolverle a la palabra su carácter misterioso: nombrar no es sólo hacer uso del lenguaje, es decir un mundo complejo que nos interpela. En este sentido, el símbolo como aparición y representación que acota un significado inaccesible (Durand, 1971 : 14), que en las culturas religiosas y en el pensamiento quignardiano refiere a la noción de lo sagrado, nos permite proponer, en la tercera y última parte del primer capítulo, que el mitema del salto puede leerse como un símbolo dentro de la poética del escritor galo: un aglutinamiento de sentidos que apela a lo inconsciente, lo inexplicable o lo sobrenatural como temas del quehacer artístico.

Boutès es un texto en el que dialogan la tradición clásica, la pintura, las literaturas y mitos orientales, la música, la filosofía, entre otros. Las tensiones entre estos lenguajes

revelan uno de los recursos que Quignard emplea para tejer sus obras: el cuestionamiento del pensamiento binario. Lo sagrado y lo profano en Eliade, el pensamiento salvaje y la razón en Lévi-Strauss, lo dionisiaco y lo apolíneo en Nietzsche, por citar algunos, se unen a los opuestos que Quignard propone, como la música órfica y la música de la naturaleza, o la imagen y la narración, dando como resultado un proceso de análisis que parte de la aparente discontinuidad de los opuestos para mostrar que, al contrario de lo que podría sugerir una primera lectura, hay una relación y un contacto permanente entre ellos, que revela procesos intertextuales. La intertextualidad como forma de concebir la literatura (y la realidad), nos permite proponer, en el segundo capítulo, una lectura que pretende descifrar este procedimiento escritural y visitar un tema que interesa a la crítica literaria francesa contemporánea: la noción de género y las particularidades del tratamiento genérico que hacen de la producción literaria de este autor el detonante de reflexiones de investigadores como Bruno Blanckeman, Dominique Viart, Alexandre Gefen o Mireille Calle-Gruber, quienes ofrecen pistas de análisis y han acuñado términos que, dentro de unos años, podrían dar cuenta con fidelidad de cómo se está construyendo la literatura francesa de principios del siglo XXI,

La música y la imagen enriquecen la obra quignardiana tanto como la producción literaria clásica. El contrapunto, la forma sonata, la polifonía y la éfrasis son estructuras que configuran el texto, y que enriquecen todavía más el trabajo que el autor lleva a cabo con el mito. *Boutès* constituye así una lectura de la realidad que intenta incluir todos los aspectos que puedan ofrecer luces sobre el alcance de la narración mítica. Por esta razón nos interesa que el segundo capítulo de esta investigación muestre que el espacio genérico es interdisciplinario, y que, así como podemos leer la literatura desde la filosofía, en

particular la filosofía de la religión, podemos leer la música desde la palabra, o la palabra desde la imagen. En este sentido, la obra quignardiana ofrece un campo muy vasto para la discusión de la idea de tradición. El autor se inserta en el campo de los estudios de la tradición clásica y de la tradición francesa, pero también en aquellos de la historia del arte o de la historia de la música. Nos invita a preguntarnos desde dónde se escriben los textos, cuáles son sus puntos de partida y sus conexiones con la noción de lenguaje en su sentido más amplio.

Todo concepto creado para estabilizar la realidad es susceptible de leerse desde otro ángulo, como lo sagrado. Si bien el mitema del salto es benéfico en términos de fundación de otras formas de vivir y cuestionamiento de ideologías, puede percibirse como nefasto porque dicho salto rompe comunidades, margina al individuo y desgarrar su estar en el mundo, al ponerlo frente a la obligación de elegir y de asumirse en tanto que individuo contingente. El objetivo del tercer capítulo de este estudio es, entonces, analizar la presencia de los diferentes aspectos de lo sagrado, estudiados a partir de *Boutès*, en *Les larmes* (2016), novela que, desde nuestro punto de vista, constituye una lectura del mitema del salto, ahora en un contexto medieval, pues el devenir de sus personajes ocurre durante el imperio carolingio. Si bien puede parecer un salto abrupto hablar de una novela situada en la Edad Media después de haber analizado lo sagrado en un texto claramente influido por la cultura clásica, consideramos que es aquí en donde podemos apreciar la riqueza de la producción literaria del autor: el mitema del salto permite no sólo evidenciar los vínculos entre personajes disidentes, sino cuestionar aspectos de la realidad que han configurado discursos que atañen a toda la humanidad, desde la antigua Grecia hasta nuestros días. En *Les larmes* asistimos a la consolidación del imperio carolingio, al nacimiento de lo que hoy

es Francia y a la redacción del primer texto en francés, lo que conlleva la enunciación de otros mitos: el de la Historia, por ejemplo, que son cuestionados por aquellos personajes que, como Butes, saltan fuera del orden en su necesidad de comprender.

El tercer capítulo de esta investigación, entonces, se propone analizar, en primer lugar, el concepto de ruina como un cuestionamiento de los discursos fundadores, en particular de la Historia y los mecanismos que la configuran. En segundo lugar, se pretende crear un puente entre *Boutès* y *Les larmes* gracias a los elementos simbólicos que aparecen en el texto narrativo: los símbolos de lo femenino, del agua y el mitema del salto como metamorfosis de la realidad, que permean la vida de los personajes y revelan Otredades que existen paralelamente a los discursos hegemónicos. Finalmente, el personaje como un ser desgarrado entre dos realidades, la institucional y la sagrada, constituye el eje de reflexión de la tercera parte del capítulo, mismo que nos permite afirmar que la identidad, como proceso en devenir, está atravesada por búsquedas, influencias, contradicciones, pérdidas, que revelan la necesidad, siempre latente, de encontrar sentido, que estaba presente tanto en el hombre de la Grecia antigua, como en aquel del medioevo, como en el de hoy.

Este proyecto quiere mostrar que el ser humano necesita tanto estructuras que expliquen su mundo, como la posibilidad de cuestionarlas e incluso romperlas, creando así una tensión permanente entre ambos aspectos de la realidad. Estas rupturas permiten al hombre proyectarse hacia el porvenir, advertir el peso del presente y las posibilidades que nacen con él.

Pascal Quignard enfatiza las cualidades transgresoras del relato mítico: el mito quiere apropiarse de lo Otro para hacerlo parte de un contexto específico, y esta acción tiene como consecuencia fraccionar la realidad, reducirla a un lenguaje que no acaba de ser

adecuado, que no es definitivo. Sin embargo, así como el mito transgrede, también conserva y el hombre del siglo XXI sigue siendo un ser ávido de trascendencia, es decir, necesita dejar testimonio de sus búsquedas y crear su propio mito, su propio camino.

Capítulo I

Butes como símbolo: recepción y reescrituras del mito en el pensamiento

quignardiano

Ce n'était pas orienter sa vie, c'était la déchirer.
Si un contemplatif se jette à l'eau, il n'essaiera pas de nager,
il essaiera d'abord de comprendre l'eau.
Et il se noiera.

Henri Michaux
Lointain intérieur

1.1. El concepto de *jadis* en Quignard: una aproximación a su noción de lo sagrado.

Pascal Quignard consagra todo un volumen de su colección *Dernier Royaume* a la reflexión sobre el tiempo, titulado *Sur le jadis* (2002b). *Jadis* es una palabra que suele traducirse como “antaño”, “antiguamente”, “lo anterior”. Su uso detona una percepción temporal muy diferente a la que puede sugerir *il y a*, que se traduce como “hace” y remite a una realidad pasada y cronológica, que no se impone sola, sino que necesita de un complemento que expanda el tiempo: *Il y a cinq ans*. *Jadis*, al contrario, sugiere una lejanía marcada no sólo por la idea de “pasado”, sino por una pertenencia a otra realidad con un peso específico. En *Une journée de bonheur* (2017c), Quignard estudia la etimología de la palabra para explicar esta diferencia:

Le mot français « jadis » se décompose en « jà a dies » (déjà il y a eu un jour) c'est-à-dire le jadis définit le jour qui est toujours d'avant le jour –le jour qui a déjà eu lieu avant hodie, en sorte que ce jour-ci (le « hoc dies » au sein de « hodie ») soit possible à l'intérieur du temps solaire à la surface de la terre.

Un « Déjà il y a eu un jour » règne dans le jour comme une antécédence qui fait retour. Comme un virtuel qui promet le jour au temps qui passe, et qui le lui désigne comme le seul référent du réel. « Jadis » signifie qu'il y a un temps qui dure au fond du temps qui passe. « Déjà il y a eu un Dies » règne dans le Dieu. (130-131).

Detrás del tiempo solar y del calendario hay algo que ha permanecido siempre y, como consecuencia, *es lo real*. Cuando Quignard afirma “« Déjà il y a eu un Dies » règne dans le Dieu”, establece una diferencia entre pasado y *jadis*. Para él: “On change de passé alors qu’on ne change pas de Jadis. Derrière le siècle, la nation, la communauté, la famille, la morphologie, le hasard, ce qui conditionne, sans finir, conditionne. Matière, ciel, terre, vie constituant sans périr” (Quignard, 2002b : 17). Para el autor, el pasado nace con nuestra inserción en lo que llamamos Historia, a través del aprendizaje de las lenguas nacionales y de la escritura como testimonio del paso del hombre sobre la tierra, como pertenencia y como deseo de perennidad –algo de un individuo, algo de una cultura, vencerá al tiempo humano. *Jadis*, por su parte, se encuentra en la tierra y en el cielo, es decir, en lo que no desaparece, en lo que se renueva y, por lo tanto, no tiene que esforzarse por ser, porque ya es. En este sentido, *jadis* habla de una concepción cíclica del tiempo y es la manifestación de la sacralidad.

Estas reflexiones encuentran un eco en la obra de Mircea Eliade. En *Lo sagrado y lo profano* (1957), el escritor rumano explica con claridad que la vida del *Homo religiosus*² está ordenada por su experiencia del tiempo profano y el tiempo sagrado. El primero es aquel de lo cotidiano, del presente histórico y de lo finito, mientras que la cualidad esencial del segundo reside en su reversibilidad: “[...] es, propiamente hablando, un *Tiempo mítico primordial hecho presente*. Toda fiesta religiosa, todo Tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, ‘en el comienzo’” (63). La fiesta y el rito sumergen al hombre religioso “en una especie de eterno

² La denominación de *Homo religiosus*, en la obra de Eliade y en la de otros estudiosos del fenómeno religioso, está estrechamente ligada a las culturas llamadas primitivas o arcaicas, así como a las culturas clásicas, cuya existencia estaba orientada por la fiesta religiosa. Por eso, muchas veces se usa de forma indistinta: hombre religioso es hombre primitivo.

presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio³ de los ritos” (64). En este sentido, lo que ocurre dentro del presente mítico equivale a lo real⁴, mientras que lo que ocurre fuera de él es lo perecedero. En *El mito del eterno retorno* (1949), Eliade afirma: “Los innumerables actos de consagración –de los espacios, de los objetos, de los hombres, etc.–revelan la obsesión de lo real, la sed del primitivo por el *ser*” (Eliade, 2015 : 24).

Eliade apunta que estos actos de consagración suponen no sólo una ruptura temporal, sino también espacial. El historiador de las religiones recurre a ejemplos muy claros como el templo, cuya puerta o umbral indica al *Homo religiosus* que está cruzando hacia un espacio extraordinario. Aunado a lo anterior, una de las paradojas de la experiencia de lo sagrado tiene que ver con la presencia de la potencia divina en los objetos cotidianos: la montaña, el árbol, la piedra, son sagrados cuando participan de lo que el también novelista llamó *hierofanía* o “la manifestación de algo ‘completamente diferente’, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo ‘natural’, ‘profano’” (Eliade, 1973 : 19). La hierofanía, entonces, es la gran irrupción de lo inexplicable, de la fuerza divina y terrible, que rompe con lo profano e indica que, mientras lo sagrado esté presente, la montaña o el árbol ya no son una montaña

³ La idea de artificio será muy importante dentro del análisis del mito en la obra quignardiana, porque refiere a la capacidad del hombre para imaginar y crear, como veremos en el tercer capítulo. Asimismo, este concepto permite señalar que la fiesta, el rito, el mito, y la idea misma de divinidad son respuestas que el hombre se ha ofrecido a sí mismo frente a las grandes preguntas que han atravesado su paso por esta tierra. Para Mircea Eliade, el *Homo Religiosus* es una parte constituyente del ser humano, es una forma de vivir y de explicar el misterio de la existencia, mientras que, para el hombre no religioso, el misterio puede explicarse mediante la razón. Hay, por supuesto, diferencias entre el tiempo dedicado al trabajo y aquel que se dedica al ocio, por ejemplo, pero todo ello ocurre dentro de la misma experiencia del tiempo histórico. Por este motivo, cuando en las sociedades modernas se habla de conmemoración, de aniversario, se recuerda un evento considerado importante dentro de un contexto específico, pero no puede decirse que se vuelve al presente de ese evento.

⁴ Lo real (o el ser) dentro del pensamiento del hombre religioso equivale a lo que está impregnado de la potencia divina. Las obras de la divinidad son lo que permanece, porque están consagradas. Así, el hombre de las culturas primitivas trataba de estar siempre en contacto con la realidad, porque, dentro de ella, él también participaba de lo duradero, de lo eterno. (Eliade, 1973, 64-65).

o un árbol cualquiera, son los vehículos a través de los cuales lo sagrado se manifiesta. Así, la hierofanía muestra la coexistencia de “dos esencias opuestas: sagrado y profano, espíritu y materia, eterno y no-eterno. [...] lo que es paradójico, lo que es ininteligible, no es el hecho de la manifestación de lo sagrado en las piedras o en los árboles, sino el hecho mismo de que se *manifieste* y, por consiguiente, se *limite* y se haga *relativo*”. (Eliade, 1992b : 52). Así, la hierofanía se vuelve algo que no puede fijarse, sino que está potencialmente vivo en una infinidad de objetos, de seres, de personas, que se convierten en los vehículos concretos de esta manifestación⁵, de este aliento vivificador, cuya presencia aparece ante el hombre de manera concreta y deviene, por esta razón, asequible para el entendimiento humano.

La hierofanía se revela como una acción sagrada detonadora de nociones de lo sagrado como el rito y el mito. Es significativo señalar esto porque, dentro de las festividades en las sociedades religiosas, el rito en sí era la reactualización o el retorno al momento en que las fuerzas sagradas o hierofanías –no siempre dioses, y mucho menos dioses antropomorfos–, fundaban un cosmos. Estos acontecimientos, ocurridos *in illo tempore*, se transmitían en forma de relato, es decir, de mito, otro vehículo concreto de la manifestación sagrada.

⁵ La hierofanía es un hecho extraordinario que ocurre fuera del hombre, y es importante señalarlo. Existe la idea de lo sagrado porque el hombre es capaz de percibirlo, de saberlo separado de él y al mismo tiempo, vinculado con él. Por esta razón, los objetos son vehículos de estas irrupciones. Y, cuando un hombre es este vehículo, es porque ha sido consagrado, como un sacerdote o un chamán. Eliade recurre a un ejemplo que nos parece por demás esclarecedor: Moisés frente a la zarza ardiente. La zarza es un arbusto cualquiera en el mundo profano, pero al manifestarse el Dios del Antiguo Testamento por medio de ella, ya no es una zarza, es la divinidad. Asimismo, Moisés como hombre consagrado, ya no va a ser percibido por su pueblo como un hombre cualquiera, sino como la voz de la divinidad sobre la tierra. El resto del pueblo va a participar de lo extraordinario de la presencia divina, pero sólo en determinados momentos y lugares, mediante la guía y la presencia del hombre consagrado.

Con el fin de esclarecer estos conceptos y, sobre todo, de ofrecer un panorama del pensamiento de Mircea Eliade que puede dar más luces sobre la concepción quignardiana de *jadis*, es importante detenerse en la noción de mito del escritor rumano, en *Mito y realidad* (1973):

[...] el mito cuenta una historia sagrada: relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta una realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es pues, siempre el relato de una “creación”: narra cómo algo ha sido producido, ha llegado a *ser*. El mito nos habla de lo que ha sucedido *realmente*, de lo que se ha manifestado plenamente. (18).

Así, puede afirmarse que, en el momento en que se fundaba una forma de estar en el mundo, también lo hacía una forma de narrarlo. El mito se revela, entonces, una narración concreta de la hierofanía, un relato ejemplar que otorga al *Homo religiosus* conocimientos sobre su mundo y la forma de sostenerlo. Le indica que su participación en los ritos, en la narración de los mitos y en los actos vinculados a la sacralidad es aquello que le va a permitir vivir unido a la realidad, a su comunidad y al sentido que permite la existencia misma.

En este mismo orden de ideas, Paul Ricœur —estudioso de la obra de Eliade—, considera que el mito es un relato tradicional que se sitúa en el origen del tiempo y funda ritualmente las acciones y las formas de pensar del hombre en el presente, mismas que le permiten entenderse dentro del mundo. En este proceso, el mito revela “son pouvoir de découvrir, de dévoiler le lien de l'homme à son sacré” (Ricœur, 13), y permite que la experiencia humana sea parte de un todo trascendente. Ricœur lo expresa así:

[...] en racontant comment ces choses ont commencé et comment elles finiront le mythe replace l'expérience de l'homme dans un tout qui reçoit du récit orientation et sens. Ainsi

s'exerce à travers le mythe une compréhension de la réalité humaine en totalité par le moyen d'une réminiscence et d'une expectation. (13)

El mito, entonces, estructura la experiencia humana y permite que el hombre se vincule con su tiempo y su espacio, a través del rito como acto paradigmático que lo vuelve a situar *ab origine, in illo tempore*, mientras le otorga la certeza de una unión futura con lo sagrado, con un *ser y hacer* para algo. Como puede apreciarse, tanto para Eliade como para Ricoeur, el mito conlleva una suerte de promesa paradójica que, situada en el devenir, hace ocurrir el pasado.

Quignard comparte la visión de estos estudiosos del fenómeno religioso, afirmando que el relato mítico explica cómo llegaron a ser todos los elementos que configuran la realidad humana dentro de una cultura específica: “Les mythes sont les témoins de cette appartenance qui exige sans cesse des hommes d’être réorganisée à des fins sociales, productrices, fondatrices, reproductrices, circulaires, calendaires, saisonnières” (Quignard, 2002b : 40). El mito restaura una pertenencia, es la fuerza que permite que una comunidad siga reconociéndose como ella misma. Sin embargo, el escritor francés señala también que el relato mítico está estrechamente relacionado con el misterio de la naturaleza: “Ce que nous appelons la nature [...], nous ignorons le nom dont les premiers hommes usaient pour le définir, mais ils l’éprouvaient comme cette force effarante derrière tout” (40). Al igual que Eliade y Ricoeur, Quignard encuentra en el pensamiento del hombre primitivo la necesidad de responder las interrogantes que su experiencia le presenta: ¿Por qué vuelven las estaciones? ¿Por qué hay vida y muerte? ¿Por qué el ser humano arriesga su vida al querer saber lo que hay más allá? Eliade y Quignard ven en el mito un relato fundador, pero también una ontología: el mito revela el ser del mundo, y del hombre en el mundo. Cada

relato mítico reafirma en el hombre una certeza: él *es* en tanto que su lazo con lo sagrado se renueve, él *es* en tanto que se siga vinculando, en tanto que pueda *ir en busca de respuestas y ser sagrado también*.

La relación entre el *jadis* quignardiano y el mito como narración del origen en Eliade es la siguiente: detrás de las nociones de sociedad, de lengua, de familia, hay una pertenencia primordial, la del hombre a la tierra, a lo incomprensible del universo natural que lo contiene, lo nutre, lo precede y le sobrevive, y que existe independientemente de él: *lo que es y lo que es real*, volviendo a la definición de Eliade. Por esta razón, el mito en Quignard puede entenderse desde dos puntos de vista: como aquello que crea y sostiene a las sociedades –como una historia ejemplar según Eliade–, pero también como la experiencia individual del hombre al abandonarse al influjo de la naturaleza. Y esta segunda lectura es la más importante para el escritor francés, porque el mito como elemento de cohesión social –tanto en las sociedades profundamente religiosas como en las que no lo son–, ha devenido, a lo largo de la Historia, el sostén de dogmas e ideologías que han destruido a las sociedades mismas. Por esta razón, Quignard sugiere que el relato mítico debería mostrar que el gesto de abandonarse al eterno presente de *jadis*, es una revuelta contra los relatos míticos que, excesivamente racionalizados en su afán de explicar una contradicción –porque, para el hombre religioso, la vida misma es una contradicción que sólo se vuelve llevadera si existe la posibilidad de participar de lo sagrado–, se convirtieron en armas de negación total de la diferencia. Por esta razón, es relevante que Quignard indague el origen de la palabra literatura, es decir, de la función del arte en la vida humana, mientras ofrece su visión de *jadis*. En *La littérature à son orient* (2015b), Quignard publicó un pequeño texto titulado *Le mot littérature est sans origine*, en el que expone su

investigación sobre la etimología de la palabra literatura, y afirma: “L’écrit dans le livre fait entrer son lecteur dans un passé qui n’a pas été vécu par lui. L’écrit ouvre la porte à un passé au-delà du passé. C’est ainsi que la littérature invente le jadis” (Quignard, 2015 : 121). Uno de los posibles orígenes de la palabra « literatura » vendría del latín *litus*, orilla, litoral. Si bien el escritor cree poco probable que literatura y litoral tengan una raíz común, señala con entusiasmo que la orilla del mar arroja restos, fragmentos, tesoros perdidos *en otro tiempo*. Otra posibilidad se encuentra en la palabra *littera*, un instrumento que se hunde en una materia susceptible de ser marcada (la arena, el barro, el mármol), y deja en ella su impronta. De esta manera, la literatura sería la impresión de una huella en la tierra, sujeta a la acción del tiempo, y, como consecuencia, reminiscencia de algo que el ser humano perdió y que pudo ser descubierto o, mejor dicho, reencontrado. La necesidad de narrar el origen de una palabra habla de una búsqueda del origen mismo del relato, para descifrar su sentido y para reconocerse como un eslabón más en esa cadena de buscadores, en este *continuum* literario en el que cada escritor se inserta y participa de un diálogo (oral o escrito) ajeno a la cronología, tal como ocurre a lo largo de las páginas del *Dernier Royaume* quignardiano. De hecho, el autor lleva a cabo este mismo proceso con la palabra *jadis*. ¿Por qué la literatura “inventaría” este término para referirse a lo sagrado? Para poder acotarlo y decirlo. En este sentido, cada palabra nombra “una historia hallada”, en palabras de Gadamer en *Mito y razón* (27).

El escritor francés señala que el hombre percibe el tiempo como pérdida (la experiencia del tiempo profano para Eliade), mientras que, en la naturaleza, el tiempo se reencuentra: vuelven las estaciones, los ciclos recomienzan y se ve en la muerte un movimiento cíclico que anuncia la regeneración. Este movimiento va construyendo un

espacio con el que el hombre moderno no está en contacto, por lo que Quignard vuelve su mirada al Oriente: “En japonais est temps tout ce qui trace. Le temps dans le lieu est tout ce qui le trace. Et toute trace se renforce et renforce la Force qui laisse la Trace dans l’Être. Cette trace est devenue Site” (Quignard, 2002b : 34). En el antiguo Japón, el tiempo es un dictado de plenitud, y al igual que la serpiente cambia de piel, el hombre puede transformarse. Para ello, debe seguir una línea ya no recta, sino elíptica, y volver a pasar por ciertos lugares, volver a observar el paisaje, volver a escribir sobre el mismo motivo, volver a leer el mismo texto, y, tal vez, encuentre así la puerta para percibir la Fuerza que ha dejado la Huella siempre mutable pero siempre plena de la naturaleza en su ser. Este movimiento repetitivo, ritual, crea una apertura hacia “otro lado”⁶, un espacio perenne.

Quignard evoca, a través del estudio del pensamiento oriental, lo extraordinario de estas rupturas sagradas dentro de un contexto profano, en particular en *Sur le jadis*. El autor señala que hay tránsitos espacio-temporales muy sutiles y aparentemente desprovistos de religiosidad. A través de la figura del poeta Bashō y del haiku como ejercicio escritural que quiere capturar un instante, el escritor sugiere que el hombre puede experimentar lo sagrado en su relación con la naturaleza, sin la mediación de un relato mítico o de un ritual: al dejarse ir en su contemplación y “fundirse” con su entorno, el poeta percibe que el paisaje escapa de la cronología, que es algo más grande que él mismo, anterior y posterior a él, y esto le permite vivir un momento de éxtasis que lo sitúa en un presente expandido. “Tel est le jadis : le passé à l’instant où il s’ajoute à l’origine” (44). Cuando el poeta se abstrae de su contemplación, pone por escrito su experiencia. Si bien el haiku no es un relato, sí es la expresión de un instante en el que ocurre algo, lo que habla de la necesidad de decir un

⁶ Quignard señala que, en japonés, “otro lado se dice *muko*, y que de esta palabra se deriva la fórmula *Mukashi Mukashi*, que se traduce como “había una vez”, misma que forma parte de las narraciones míticas: “había una vez” es la entrada, a través de la lengua, al tiempo del mito. (Quignard, 2002b : 35).

aspecto constituyente de la condición humana, aun fuera de un contexto netamente religioso. Por esta razón, el mito o la escritura de estas fracturas espaciotemporales sigue estando presente en el devenir humano, pero ocurre y tiene sentido al margen de la Historia y de la caída de los grandes metarrelatos, de los mitos vueltos dogma como el progreso o la razón: cuando Quignard habla del placer de degustar los platillos predilectos, de recorrer los lugares amados, del fetichismo, afirma que estas rupturas, que estas hierofanías, también tienen lugar en el siglo XXI. Para el hombre contemporáneo, lo sagrado podría ser el cuestionamiento de ideas, el olvido de sí mismo, el arrojarse al instante más cotidiano. “Franchir l’oubli” (63), dice Quignard. Vivir en el umbral es un ejercicio de olvido continuo, que conduce a una experiencia renovada del mundo: ver por primera vez, degustar por primera vez. Contemplar una realidad que ha cambiado y que sigue siendo la misma, como ocurre con el árbol *siendo* árbol sagrado.

La structure du temps fait que tout ce qui paraît présent est l’obligé de la pulsion originaire. La poussée (*la rhusis*) qui porte la nature (*la phusis*) est une force sans cesse plus récente que toute récence. Cet élan du jadis est non seulement plus actualisant que toute synchronie actuelle mais il est *ce qui la précipite*. Plongeon comme un plongeon. Action de se lancer de haut en bas de façon vertigineuse la tête la première comme un oiseau au plumage gris et aux pattes palmées se jetant au fond de l’eau pointant devant lui son bec vers un poisson qui s’enfuit. Plongeon comme celui d’un oiseau de proie qui fond dans le ciel c’est-à-dire *plongeon où l’irratrapable sans cesse n’est jamais rattrapé*. (Quignard, 2008 : 55)

Quignard señala que el mito ordena el *jadis*, acota su impulso indomesticable y *lo revela* anterior al mito como narración, como intento de atrapar la experiencia del tiempo fuera del tiempo mediante la palabra, es decir, mediante la literatura. Así, el autor parece indicar que el mito como ejercicio narrativo es una apropiación de *jadis*: explica la revelación de lo irracional, y al hacerlo, vuelve “familiar” su extrañeza, la encierra en los términos de la

comprensión humana. Y, si se sigue en esta línea de pensamiento, toda la literatura, y toda manifestación artística, existiría en los límites de la posibilidad de decir.

Figuration énigmatique qui reprend toute sa place dans la tête qui s'ensommeille dès que la nuit tombe, indifférencie et enveloppe. Inaccessible à la langue maternelle faite sienne contre son gré, à la loi culturelle enseignée avec son aval, à la Voix aïeule qui commande le groupe et qui est devenue son Verbum, son Logos, sa Langue, son Dieu et finalement son territoire de chimères. (Quignard, 2018 : 202)

Quignard concluye que lo que está detrás del mito como historia ejemplar es lo que no puede ser dicho ni por el mismo mito, ni por ningún lenguaje que el hombre haya creado para preservar su forma de estar en el mundo. En *La religión antigua* (1999), el filólogo clásico Karl Kerényi afirma que el mito es una actividad intelectual en la que se ordena *una posibilidad del mundo* que se convierte en *imagen del mundo*, es decir, en una forma de pensar. Es una estructura, tal como la lengua. “Sin embargo, una religión nunca se fundamenta exclusivamente en un orden vacío, sin contenido alguno, sino que, al mismo tiempo, se basa en lo ordenado. Nunca es una mera imagen del mundo, sino siempre en la realidad del mundo, esto es, en lo que es para el hombre la realidad del mundo” (37). La religión, como cualquier otra ideología, parte del orden y lo sostiene, a pesar de tropezar con aspectos inexplicables que también deben ser dichos. Por esta razón, Kerényi habla de posibilidad: cada forma estructurada de pensamiento leyó una realidad, la hizo *su* contexto y la fue moldeando gracias al empuje de la colectividad hasta concebirla como *la* realidad.

El mito refiere un hecho por demás extraordinario, si se piensa detenidamente: la conciencia humana que, un día, se vuelca hacia sí misma y comprende, justo como Quignard intuye que lo hizo Bashō, que el hombre es un espécimen vivo más, que transita en una realidad que se sustenta por un aliento vital indestructible e incontrolable del que cada ser sobre este planeta participa, aun sin darse cuenta; aliento vital que tiene un orden

que se manifiesta frente a sus ojos, incluso en los aspectos más cotidianos, y por lo mismo, más olvidados. Por esta razón, cuando el escritor francés habla de *jadis* como una experiencia de la naturaleza, enfatiza que es un elemento de la realidad que se da por hecho, y que muchas veces se teme, porque arroja aspectos terribles de la vida, como la muerte. Incluso podemos ir más allá y afirmar que la ciudad bajo la ciudad de la que habla es aquella de las Otredades: la naturaleza, sí, pero también la pobreza, lo extranjero, la enfermedad, fuerzas de la realidad citadina ante las que se prefiere, muchas veces, dar la vuelta y que “quieren” resolverse con mitos como el del progreso, la ciencia o la justicia.

Il y a une cité divine et violente, derrière la cité humaine, et qui hante toutes les vies, et qui a les traits de l'animalité, qui est toujours nue [...].

Il y a une cité sous le monde. Vieille cité des mangés, des disparus, des morts, des enfants, des absents.

Vieille forêt. Nature. (Quignard, 2007 : 93)

La realidad es coherente, pero el hombre no alcanza a entender su coherencia. En este orden de ideas, la filósofa española María Zambrano, en *El hombre y lo divino* (2011), señala que “la vida humana ha sentido siempre estar ante *algo*, bajo algo, más bien” (48), y que la realidad se presenta ante el ser humano como una “ocultación radical; pues la primera realidad que al hombre se le oculta es él mismo. El hombre –ser escondido– anhela salir de sí y lo teme; aunque la realidad toda no envolviera ningún alguien, nadie que pudiera mirarlo, él proyectaría esta mirada” (48-49). Zambrano, como Quignard, piensa al hombre como un ser que se pregunta de manera radical *qué es* la realidad, y que abre los ojos ante la posible respuesta.

Por otra parte, Kerényi afirma que “La mitología se explica a sí misma, y explica todas las cosas del mundo” (24). El mito es un relato lleno de sentido que busca dar sentido.

La mitología deviene convincente en tanto que es portadora de pertenencia, no sólo a una cultura en su acepción más tradicional, sino a todo lo que alcanzamos a percibir, por más ajeno que parezca. Ortiz-Osés, en este orden de ideas, concibe el mito como “la primera toma de conciencia de esa vivencia mágica cuasi inconsciente o fusional con la realidad [...], implica una cierta des-magización de lo real: es el paso del prelenguaje mágico al relato mítico, del rito a la teoría, de la práctica a la contemplación”. (Ortiz-Osés, 20-21). Una vez más, encontramos un vínculo con el origen de la palabra literatura: el relato oral o escrito es ya una racionalización de un evento excepcional, no es el evento mismo, pero ¿se puede dar cuenta de él de otra manera?, ¿puede explicarse realmente la irrupción de lo sagrado/*jadis* en la vida humana sin despojarlo de su carácter extraño?

Mientras que Kerényi afirma que el mito es un acto, que es una acción directa y firme, en Quignard tenemos dos actos sucesivos: en primer lugar, la irrupción hierofánica o *jadis* que impulsa el viaje chamánico o de iniciación, y, en segundo lugar, la escritura mítica de la hierofanía. El escritor francés se refiere al héroe mítico (en un contexto alejado de la religión), como un nómada y un exiliado, alguien que siente nostalgia de lo *heteros* y que lo encuentra en su viaje por el espacio real, que es la puerta de entrada a un mundo que se está revelando siempre potencialmente. Y aquí es necesario volver a esta precisión: *jadis* como acto en Quignard conduce al mito como síntesis creativa. No es fortuito que se refiera al poeta japonés Bashō. Ortiz-Osés señala, en *La Diosa Madre* (1996), que el pensamiento occidental está marcado por la acción, el Todo y lo plural, y la dialéctica, mientras que el pensamiento oriental es aquel de la acción interior, del vacío y de lo Uno (551). Al estudiar el budismo zen, señala que en Occidente impera el pensamiento racional y como consecuencia, la idea de lo que *funciona* para vivir, mientras que en Oriente está muy

presente la noción de la vivencia por la vivencia, es decir, del abandonarse al instante anulando la diferencia entre el Yo y el Otro⁷.

El pensamiento budista zen, del que Quignard también es un estudioso, tiene como uno de sus pilares la noción del vacío.⁸ Byung-Chul Han, en *Filosofía del budismo zen* (2002), señala que el vacío puede entenderse como la transición de las formas en el paisaje, que se desprenden de sus límites para abrirse a las otras continuamente. El filósofo recurre a poetas como Bashō, del que ya hemos hablado, para mostrar que versos como “el aroma de las flores sigue sonando” (61), o estas palabras del maestro Dōgen, “las montañas azules caminan” (60), son posibles desde el concepto de vacío porque éste es el plano de la in-diferencia, mientras que la razón percibe las formas como aspectos individuales de la realidad (61). Para el budismo zen, lo vacío es lo que no tiene substancia, lo que no está definido y, por lo tanto, permite una compenetración recíproca (63). Esta cualidad también rompe con la idea de sujeto y objeto: dado que el vacío es la in-diferencia, no existe la posibilidad de trascender o de imponer una substancia sobre otra, o de apropiarse de algo.

Han lo explica así:

Se ejercita un ver que en cierto modo es objetivo, que se hace objeto, un ver “amistoso”, que deja ser. Hay que considerar el agua tal como el agua ve agua. Una contemplación perfecta se produciría por el hecho de que quien contempla en cierto modo se hiciera “acuoso”. Esa contemplación ve el agua en su “ser así” (63).

⁷ En este mismo tenor, Paul Ricoeur afirma, en *Finitude et culpabilité. La symbolique du mal*, que el pensamiento filosófico occidental proviene de Grecia y está condicionado por este origen, por lo que Oriente y su cultura es siempre lo otro, lo lejano (30). Cuando Quignard habla del mundo japonés y sus poetas, quiere producir un efecto de *jadis*, una hierofanía: lo diferente irrumpe en un texto de Occidente, cuestiona una forma de entender el mundo, lanza hipótesis.

⁸ En la antigua Grecia, el caos se refiere a un abismo desordenado, oscuro, sin forma, del que surgió el mundo y los dioses que comenzaron a dar forma a la cosmogonía griega. Hesíodo, en la *Teogonía*, dice que lo primero que existió fue el Caos, del cual nació la Noche y de ésta el Éter y el Día (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 116-132, p. 76), lo cual es equivalente al vacío del budismo zen, en tanto que espacios primigenios que, de cierta manera, “dan a luz” las formas y permiten nombrarlas y considerarlas como seres individuales. En el Caos no hay nombres, mientras que, en la luz, sí, porque ya es un espacio diferenciado. Este juego entre lo oscuro y lo luminoso, la noche y el día, es equivalente a la ausencia del lenguaje y el lenguaje, por ejemplo, y habla de la necesidad “civilizadora” de nombrar y separar las cosas del mundo.

La experiencia del vacío es la experiencia del fluir constante, una alternancia en la que, al mismo tiempo, hay presencia y ausencia, y en la que se conserva la forma, desde esta perspectiva: “El vacío impide solamente que el individuo se aferre a sí mismo. Disuelve la rigidez substancial. Los entes fluyen los unos en los otros, sin que ellos se fundan en una ‘unidad’ substancial” (67).⁹ D. T. Suzuki explora, a su vez, esta idea en sus ensayos sobre budismo. Para el filósofo japonés, el vacío es una experiencia en la que no hay límites, centro o fundamento, porque “quand une chose est fondée (*pratishthita*), il y a quelque chose de fixé, de définitivement établi, et cette détermination est le commencement à la fois de l’ordre et de la confusion” (Suzuki, 791). Entonces, la experiencia de “estar en ninguna parte” corresponde a estar vacío, y la posibilidad de entregarse completamente al Otro (792). Así, no nos encontramos frente a una negación del ser, sino ante su afirmación suprema, en la que el ente, como señala Han, “es” el mundo (Han, 68).

La disolución de las preocupaciones y los miedos (es decir, el estado de delirio), propicia, en palabras de Suzuki, que los nudos que nos atan por medio de nuestros deseos se deshagan, posibilitando la experiencia del vacío (Suzuki, 794). En Quignard, el chamán se separa de la comunidad para entregarse a una experiencia que constituye “une intuition religieuse dans laquelle aucun raisonnement n’est employé” (577), La experiencia del vacío, cuyas intuiciones dieron como resultado los haikus de Bashō, participan de la siguiente pregunta: “Comment ce qui passe, le passage de ce qui passe, peut-il être une bonne demeure ?” (Quignard, 2002b : 50) ¿Se puede vivir en el instante, en el umbral,

⁹ Esta misma idea es explorada por María Zambrano, cuando se refiere a las cualidades de Dioniso, mismas que citamos líneas más arriba. Dioniso, dice la filósofa, no desprecia la forma, pero no se detiene en ninguna, porque el delirio y el sueño suponen la transición infinita de experiencias, de imágenes, de sensaciones. Detenerse en una forma, significaría romper el vínculo con lo sagrado.

como Bashō atrapando el motivo de un haiku? ¿Se puede vivir en la incertidumbre? ¿Se puede ser errante? Esta es la hipótesis quignardiana: explorar lo que ocurre en el gesto del abandono, en la acción de despojarse, que no debe confundirse con pasividad, sino que es acción interior, voluntad de ser en y con el Otro.

La errancia quignardiana, el “intento”, puede verse como una experiencia ritual. Ser capaz de vivir en el umbral supone que la presencia del *jadis* colma la existencia humana, con sus ciclos y sus reencuentros. Así, hay una sacralidad individual en Quignard: una forma de estar del mundo, una forma única de sentir placer, una colección privada de gestos. En esta unicidad se encontraría la universalidad, porque cada persona en este mundo viviría así, buscando, aun sin ser consciente de ello. Tal vez su tiempo de errancia es mínimo comparado con el tiempo que pasa sosteniendo a la sociedad que le da nombre y pertenencia. Aun así, estos intentos son valiosos, porque indican que el individuo está cuestionando sus límites, y con ellos, su razón de ser.

Para autores como Kerényi, el hombre primitivo tenía una conciencia menos exclusiva que la del hombre moderno, porque “estaba abierto hacia atrás y absorbía del pasado muchas cosas que repetía en el presente y que con él ‘volvían a estar allí’. [...] Por eso su vida es en cierta medida un ‘animar’ un comportamiento arcaizante. Pero precisamente ese vivir en el sentido de animar es el vivir en el mito”. (Kerényi, 32). En el pasado estaba la respuesta para el problema presente. Cuando el hombre primitivo participaba del mito, perdía su forma, se vaciaba, para adquirir aquella de los héroes y de lo divino, y al volver, al recuperar su forma, ya contaba con el conocimiento necesario para seguir. El aprendizaje, lo sagrado, era (es) el acto mismo de saltar fuera del tiempo cronológico. Ricoeur plantea una idea similar al hablar de un “néo-passé”:

[...] notre mémoire culturelle est sans cesse renouvelée rétroactivement par les découvertes nouvelles, par les retours aux sources, par les réformes et les renaissances, qui sont bien plus que des reviviscences du passé et constituent en arrière de nous ce qu'on pourrait appeler un néo-passé. (28)

Ricœur señala que nuestro conocimiento del pasado está compuesto por lagunas: recibimos fragmentos, ruinas, vestigios de formas de pensar el mundo que fueron erosionadas por discursos como la Historia o la Ciencia (entendiendo el discurso científico como la razón más absoluta). Sin embargo, seguimos aprendiendo de ello y, cuando descubrimos nuevos vestigios, ellos modifican nuestra memoria colectiva, y nuestra cosmovisión, tal como lo señala también Quignard al hablar del origen de la literatura. Así, es necesario aprender de lo incompleto, y mirar al pasado: eso permite la proyección hacia el futuro, porque toda ruptura es posibilidad. La misma idea de posibilidad permite tener la consciencia de estar frente a una realidad que nunca conoceremos en su totalidad: cuando visiones diferentes del mundo llegan a encontrarse, la lectura de lo que se considera la realidad no se vuelve más clara. Al contrario, se vuelve más incierta y compleja, y el hombre recurre a la imaginación para ensayar un relato que organice este caos. De esta manera, la presencia del mito dentro de la literatura contemporánea –como ocurre con Quignard, quien además intenta definirlo mediante el concepto de *jadis*–, cuestiona la noción misma de mito y muestra el proceso por el cual la mitología se explica a sí misma, e incluso se destruye a sí misma como estructura estructurante del mundo. Las diversas interpretaciones del concepto de mito en los autores que se han citado hasta este momento dan fe de ello: mientras que para Eliade el mito está vinculado con la creación de cultura y la necesidad de pertenencia, para Ricœur está más cerca de lenguaje como elemento estructurante de la realidad. En este sentido, cada definición de mito abrevia de las que le preceden, y revela nuevos rasgos de éste.

Decir la experiencia es traicionarla y, sin embargo, el hombre intenta decirla, como se ha mencionado al hablar del arte como ejercicio mediador y sintetizador entre lo sagrado y el hombre. Quignard lleva esta reflexión al proceso escritural y señala esta paradoja mediante la elección del tiempo gramatical del relato, aportando un argumento más a la discusión sobre *jadis*. Afirma, por una parte, que la escritura se creó para orientar el tiempo y marcar la percepción más cotidiana que se tiene de él: el principio y el fin, mediante el uso literario del pasado compuesto. En oposición a esta experiencia temporal, propone otra: el uso del pasado simple o aoristo en la literatura contemporánea¹⁰:

Pourquoi suis-je un homme qui écrit toujours au passé simple ? Parce que j'écris au singulier.

Rien de général ne doit jamais se développer à partir des scènes historiques c'est-à-dire fictives que je veux faire sourdre.

L'aoriste est une mélancolie qui monte aussi lentement que la neige qui tombe et qui transforme tout ce qu'elle touche.

L'aoriste n'enseigne pas. (Quignard, 2002b : 123)

El aoristo, como el *jadis*, no tiene límites.¹¹ Cuando el individuo vive en éxtasis, tampoco los tiene. La narración, es decir, el uso del lenguaje en tiempo pasado compuesto, establece límites que vuelven tangible e incluso soportable el *jadis* que se encuentra detrás de la

¹⁰ La literatura contemporánea francesa, en particular a partir del Nouveau Roman, suele privilegiar el uso del pasado compuesto al relatar en pasado. La elección de este tiempo gramatical constituyó una de las marcas de la renovación del género novelístico, que se separaba así de las grandes novelas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, escritas en pasado simple. Quignard, en muchas de sus novelas, suele escribir en los dos tiempos e incluso alternarlos con el presente del indicativo de un capítulo a otro, o en un mismo párrafo. De esta manera, la lectura de sus textos, particularmente los narrativos, suele ser desconcertante. Al mismo tiempo, esta alternancia temporal genera un efecto que el autor relaciona con *jadis*: cuando en una misma página se pasa del pasado simple al presente, el lector salta junto con el personaje al momento mismo de la acción narrada, y después vuelve a la narración “tradicional”. De esta manera, la lectura no es cronológica, está llena de rupturas.

¹¹ Las raíces griegas de la palabra aoristo refieren a lo indefinido, lo indeterminado, lo sin horizonte. El aoristo se refiere a una acción puntual que ocurrió en el pasado, pero es percibida como si ocurriera en un presente neutro. Así, que Quignard use este término para referirse a *jadis* reenvía a la noción de tiempo sagrado: un tiempo sin límites al que salta, y que puede entenderse como si fuera una verdad general, un modo de estar en el mundo.

palabra, mismo que desnuda al hombre frente a una serie de manifestaciones benéficas o terribles de la realidad. Es importante señalar, entonces, que, si bien Quignard marca una oposición entre estas formas de percibir el tiempo y el espacio, no las considera excluyentes. Ambas son necesarias para revelar la hierofanía, y ambas expresan la paradoja de la existencia. En este contexto, en el trayecto incesante entre lo sagrado y lo profano, entre *jadis* y pasado, Quignard sitúa el mito: una hipótesis, un relato vivo que se lee en el presente en tanto que sigue interpelando al individuo contemporáneo: “Un présent intense est du jadis vivant” (158), concluye el autor.

Jadis y mito construyen vínculos que el hombre moderno o arreligioso, como señala Eliade, vio como un obstáculo para su libertad y para la posibilidad de hacerse a sí mismo. Por esta razón dio muerte a los dioses. Uno tras otro, cayeron los mitos, pasaron de ser formas de conocimiento a expresiones de superstición, ignorancia, o meros relatos asociados al folclor de un pueblo. Asimismo, surgieron otros dioses que sustituyeron a los anteriores, como se ha señalado. Sin embargo, por más que el hombre arreligioso busque respuestas en la razón, lo irracional sigue presente. El *Homo Religiosus* sabía que su posibilidad de trascender se encontraba en la experiencia de lo sagrado, y la trascendencia era el sentido mismo de su existencia, era lo que lo unía a su comunidad y a su cosmos. El hombre arreligioso, producto de un largo proceso de desacralización, se enfrenta ahora a un hecho trágico, según el historiador de las religiones: la misma existencia humana ha sido desacralizada, el hombre ya no participa de lo divino, el Cosmos se volvió naturaleza y no sólo naturaleza, sino materia prima (Eliade, 1973 : 171). Y en este contexto, su lucha sigue siendo la misma: encontrar sentido, encontrar el equilibrio entre saberse “uno mismo” y sentirse separado de todo cuando intuye que necesita lo contrario, en palabras de Ricoeur.

Por esta razón y de manera inconsciente, sigue cultivando mitologías individuales, como señalan Eliade y el mismo Quignard: las fiestas de Año Nuevo, o la lectura misma, que “proyecta al hombre moderno fuera de su duración personal y le integra en otros ritmos, le hace vivir en otra ‘historia’” (173)¹². La lectura, específicamente, le muestra otras posibilidades vitales que se experimentan en primer grado y llegan a percibirse como parte de la propia realidad, al abrir el mundo por unos instantes. Por esta razón, terminan siendo integradas a la historia individual.

La necesidad de superar límites sigue ahí, en cada acto humano. Eliade afirma que toda la existencia es iniciación: lo fue para el hombre primitivo y religioso, lo es para el hombre contemporáneo. El obstáculo quiere franquearse, se necesita una brújula, un aliento, sobre todo en los momentos de crisis. Por estos motivos, asevera Manuel Lavaniegos, la necesidad de vincularse –la sed de religión como *relegere, religare*¹³–, permite que el individuo lea, traduzca e interprete su realidad para explorar otros horizontes.¹⁴ Este proceso hermenéutico propicia, entonces, que el cosmos se instale en el caos de cada vida individual, así como ocurre en la vida social, nacional, etc.

El mito como ruptura instauradora, como hierofanía, como lectura, muestra en los intentos quignardianos por definirlo un proceso hermenéutico. Tanto las propuestas del escritor francés como aquellas de los diversos estudiosos del fenómeno religioso que han dialogado en estas páginas ponen en evidencia que no hay un concepto único de mito, sino una experiencia. Asimismo, se puede decir que el mito, en su apertura y su ambigüedad,

¹² Por esta razón, podría decirse que el uso del pasado compuesto y del pasado simple que Quignard señala como entrada y salida del tiempo sagrado, es también un ensayo, un juego, una propuesta de lectura.

¹³ Acepciones de la palabra religión: *relegere* viene del pensamiento de Cicerón y hace referencia a las diversas construcciones y lecturas de la realidad, y *religare* fue propuesta por Lactancio y San Agustín: abrirse y ligarse a la alteridad (Lavaniegos, 177), alcanzando así una condición más digna.

¹⁴ En este sentido, podemos ver que el hombre religioso se sabe incompleto, y va en busca de aquello que llenará sus huecos y que permite la expansión de sus límites cotidianos, de sus límites profanos.

exige asumir una postura, porque es una afirmación ante la Otredad, como afirma Lavaniegos: religa, relee, re-elige (178). Estas tres palabras van a señalar el camino del héroe mítico que Quignard eligió para instaurar su cosmos: Butes.

1.2. El salto de Butes como reestructuración continua del mundo.

El concepto de *jadis* vinculado al mito puede leerse desde dos puntos de vista: como impulso dador de sentido –pertenencia, cultura, lenguaje–, y como revelación de la estructura misma del cosmos, que se encuentra por encima de cualquier búsqueda de sentido, porque en ella ocurre la existencia del hombre, tanto del hombre religioso como del arreligioso, tanto de aquel que perpetúa el mito como del que lo desdeña porque no le dice nada.¹⁵ En varios de los estudiosos del fenómeno religioso pueden advertirse las dos posturas: el mito estructura la vida humana en tanto que le da sentido a sus esfuerzos por comprender su entorno, al mismo tiempo que contiene las revelaciones de lo Otro en forma narrativa. Sin embargo, es necesario destacar que, en Quignard, la experiencia de *jadis* es anterior al uso del lenguaje, aunque inevitablemente se desplace después hacia él. Por esta razón, *jadis* como punto de partida de la narración mítica, como experiencia hierofánica, no tendría, en principio, más sentido que su existencia misma, y no estaría relacionado en modo alguno con una visión religiosa sino hasta mucho después, gracias al lenguaje. Es por esta razón que resulta tan complejo definir esta experiencia dentro de la poética quignardiana. Sin embargo, pueden encontrarse vínculos –y posibles diálogos–, entre la obra de Quignard y la de Claude Lévi-Strauss, quien propuso estudiar el mito no como un

¹⁵ Estrictamente hablando, un individuo arreligioso correspondería a aquel completamente ajeno al dogma religioso. Sin embargo, entendemos que toda ideología está fundada en un pensamiento dogmático del que el individuo puede o no participar, y que esta decisión moldea sus creencias y su identidad. Pensamos, por ejemplo, en el pensamiento científico y sus leyes, o en los principios de igualdad y justicia, entre muchos otros, que rigen las constituciones nacionales. En este sentido, la arreligiosidad sería imposible, pues el hombre busca darle sentido a su vida mediante ciertas creencias.

relato que busca sentido o un relato fundador (lo que sí busca Eliade), sino como un relato que obedece, en primera instancia, a una lógica ajena a la razón (al lenguaje), que después *es puesta* en lenguaje. Esta lógica, entonces, permite aproximarse a la presencia del mito en la obra quignardiana –en particular del mito de Butes– como algo más que una referencia erudita: el mito deviene un tejido narrativo cuya estructura existe antes que el sentido mismo.

Claude Lévi-Strauss estudió durante muchos años mitos pertenecientes a muy diversas culturas alrededor del planeta, con el fin de entender por qué esta forma de pensar el mundo es recurrente en diversos contextos, coincide en temas y responde a las mismas interrogantes sobre el estar del hombre en la tierra. El fruto de este trabajo se encuentra en algunos textos fundamentales, como *Antropología estructural* (1974) y *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido* (1964) en los que el antropólogo francés analiza el paso del pensamiento silvestre o primitivo al pensamiento que ha sido culturizado, si podemos decirlo así, por medio de la adquisición de la escritura y el desarrollo de una idea de pertenencia a una sociedad.

Lévi-Strauss afirma que el pensamiento silvestre, como la naturaleza, tiene una teleología que se manifiesta a pesar de las convenciones sociales, por lo que existe de manera autónoma. Su lógica es, entonces, más una psicología que una ideología. La autonomía de la naturaleza la revela como un conjunto de elementos activos que el hombre contempla y trata de entender mediante la lógica de su pensamiento, sabedor de la imposibilidad de interferir en su mecanismo. El mito ordena y da forma, entonces, a los intentos del pensamiento silvestre por expresar la lógica de la naturaleza. Por esta razón, Lévi-Strauss concluye que el mito enseña cómo funciona la mente en el mismo mito, cómo

se suceden las asociaciones que permiten elaborar una respuesta, o una hipótesis en todo caso.

Nous ne prétendons donc pas montrer comment les hommes pensent dans les mythes, mais comment les mythes se pensent dans les hommes, et à leur insu.

Et peut-être, ainsi que nous l'avons suggéré, convient-il d'aller encore plus loin, en faisant abstraction de tout sujet pour considérer que, d'une certaine manière, les mythes se pensent entre eux. (Lévi-Strauss, 2014 : 22).

Así, el mito constituye también una ruptura en el *continuum* de la existencia humana. El tiempo que se necesita para contemplar los eventos del entorno, organizarlos y decirlos mediante la narración mítica crea una pausa que desgarrar la cotidianidad del ser humano.

Por las razones antes expuestas, el antropólogo francés sugiere que el rito es una reacción al mito, que sus gestos, palabras y objetos tienen como finalidad restaurar el *continuum* de la vida y responder contra la lógica del pensamiento silvestre, a través del uso del lenguaje, que deviene inevitablemente la herramienta que el ser humano posee para trasladar los eventos extraordinarios que atestigua, de un espacio incomprensible, a un terreno que le resulte familiar, y que le proporcione la seguridad necesaria para seguir desarrollando su vida cotidiana. El mito, entonces, opera en dos campos que se suceden continuamente: surge en el pensamiento silvestre, ligado a la naturaleza, pero se “plasma” o “expresa” mediante el lenguaje, marca por excelencia de la “arquitectura” cultural, según palabras de Julieta Lizaola¹⁶ (2011) quien apunta con gran intuición que Lévi-Strauss, al reconocer su deuda para con el estructuralismo, el marxismo y el psicoanálisis, comprende muy bien que “los tres demuestran que comprender consiste en reducir un tipo de realidad a otro; que la realidad verdadera no es nunca la más manifiesta’, sino que estriba en la

¹⁶ El artículo de Julieta Lizaola es parte de un homenaje a Lévi-Strauss. La autora explora al autor al mismo tiempo que comenta la lectura que Octavio Paz hizo del concepto de mito en el trabajo del antropólogo francés.

estructura subyacente” (155), en la ciudad bajo la ciudad como dice Quignard. En este sentido, el rito ya puede decirse ideológico, religioso, civilizado, y, siendo posterior al mito, no lo fundamenta ni lo escenifica, sino que desvía su influjo en aras de la preservación de la sociedad, es decir, establece un límite entre una lógica que se basta a sí misma, pero que no resulta ni clara ni manejable para la existencia diaria del hombre, y una lógica que sí le permite relacionarse con su entorno y su comunidad (Lévi-Strauss, 2014 : 42). Así, puede afirmarse que el tema de muchos mitos, como bien apunta Lizaola, es la lucha entre la naturaleza y la cultura: “La cultura como la edificación protectora, significada, metafórica y la naturaleza. Tal como se expresa en la creación humana por excelencia: la cocción de los alimentos por el fuego domesticado. La diferencia entre lo crudo y lo cocido” (161). Lo crudo, la naturaleza y su lógica; lo cocido, la cultura, el lenguaje. El planteamiento de Lévi-Strauss es por demás sugerente: el lenguaje nos separa de la naturaleza, como concluyen Lizaola y Paz, pero también nos vincula con ella.

El lenguaje significa la *distancia*, advierte Paz, entre el hombre y las cosas, tanto como el deseo de anularla, el deseo de que desaparezca esta distancia. Paradoja insalvable. Somos en distancia con la naturaleza. “La cocina y el tabú del incesto, son homólogos del lenguaje”. Ambas son mediaciones: la primera entre lo crudo y lo cocido, la segunda entre la endogamia y la exogamia. El modelo de ambas mediaciones es la palabra. Puente entre el grito y el silencio. Mediaciones, palabras, signos que cambian el torrente amorfo de la vida por la aparición de familias de símbolos. (161-162)

Esta misma idea está presente en el pensamiento quignardiano, cuando afirma que la lengua se opone al cuerpo, es decir, a los impulsos de la naturaleza, y ambos crean una tensión que vive en el interior de cada ser humano, “entre horizon et aoriste, entre Thanatos et Logos” (Quignard, 2002b :166). La palabra permite enfrentar la finitud y la muerte, permite conservar. El mito conserva, porque al decir una cultura, va construyendo una posibilidad

de trascendencia: el individuo desaparece, pero algo de lo que él es parte se queda, gracias al lenguaje.

El mito se revela, entonces, un ejercicio lógico de mediación entre lo prelingüístico (desde la perspectiva humana) y el lenguaje que será rito, ideología y comunidad. El acto de significar, de nombrar en un primer momento, vincula al hombre con una acción lógica que lo rebasa, y que lo incluye, porque él forma parte de este flujo incesante de vida y muerte, y busca su lugar en ese movimiento. El acto de nombrar es, entonces, inherente al hombre, pero no es un acto definitivo: denominar no limita del todo la experiencia, un objeto no es el mismo de una cultura a otra, la geografía cambia, el clima, etc. “Écrire invente l'écart. Il disjoint le dialogue jusque-là indistinct et continu” (Quignard, 2002 : 119). Así, el mismo fenómeno se dice, con otras palabras y constantemente, lo que muestra que, a pesar de las diferencias culturales, hay estructuras mentales propias del ser humano que le permiten, como especie, elaborar respuestas parecidas a preguntas esenciales que participen del diálogo continuo y anterior al lenguaje que también menciona Lévi-Strauss (2014 : 40).¹⁷

De la misma forma que la naturaleza es dinámica, el mito lo es. ¿Por qué? Porque no hay una primera versión del mito, o una versión original. Para Lévi-Strauss, el mito es en realidad una relación de mitos que se comunican entre sí gracias a la acción humana, es decir, es una historia contada con palabras que viajan con los hombres en un sistema de fórmulas o frases cortas, que él llama mitemas. Así, un mitema es la unidad mínima

¹⁷ Para Lévi-Strauss, la música y el lenguaje se articulan de la misma manera. Por esta razón, en el primer tomo de *Mitológicas, Lo crudo y lo cocido*, habla de la música como otra forma de acercarnos a la lógica de la naturaleza. Así, el autor señala “Baudelaire a profondément remarqué que si chaque auditeur ressent une œuvre d'une manière qui lui est propre, on constate cependant que « la musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents » ” (Lévi-Strauss, 2014 : 40).

constitutiva del mito, es la variación de un tema, como hay versiones de una misma melodía, ejecutadas por diversos instrumentos que, tocándose al mismo tiempo, revelan la complejidad de la composición (Lévi-Strauss, 1995 : 233).¹⁸ Un mitema puede estar presente en muchos mitos, de tal manera que entre ellos surge una relación. En este sentido, todo lo que se diga de un mito del conjunto también es válido para el resto de éste. Como consecuencia, un mito no se termina: lo que se dice de él pasa a formar parte de su entramado, y todas las versiones merecen el mismo crédito, tanto las más antiguas como las modernas, mientras sean percibidas como pertenecientes al mismo mitema (240). Por lo anterior, el mito no tiene autor: surge dentro de un proceso narrativo colectivo, aunque cada individuo de esa colectividad lo haga suyo de forma particular. Y es esa colectividad la que nutre, en mayor o menor medida, la proyección del mito, su dinamismo.

Dans le cas du mythe, nous devinons le pourquoi de cette situation paradoxale : celle-ci tient au rapport irrationnel qui prévaut entre les circonstances de la création, qui sont collectives, et le régime individuel de la consommation. Les mythes n'ont pas d'auteur : dès l'instant qu'ils sont perçus comme mythes, et quelle qu'ait été leur origine réelle, ils n'existent qu'incarnés dans une tradition. Quand un mythe est raconté, des auditeurs individuels reçoivent un message qui ne vient, à proprement parler, de nulle part ; c'est la raison pour laquelle on lui assigne une origine surnaturelle. (Lévi-Strauss, 2014 : 29-30).

El mito, entonces, sucede en primera instancia en un contexto que podemos llamar secular, antes de desarrollar su carácter religioso: es mediante la narración en comunidad y la necesidad de encontrar respuestas, que el mito va adquiriendo las cualidades que lo vinculan con la experiencia de lo sagrado que se ha estudiado en autores como Mircea Eliade. Es necesario entender que Lévi-Strauss intenta mostrar la lógica de un pensamiento

¹⁸ En *Le Cru et le cuit*, lo explica de esta manera : “Sa justification lui vient du projet que nous avons formé de traiter les séquences de chaque mythe, et les mythes eux-mêmes dans leurs relations réciproques, comme les parties instrumentales d'une œuvre musicale, et d'assimiler leur étude à celle d'une symphonie” (40). Así, cada movimiento de una sinfonía, para esa sinfonía en particular, se articula de cierta manera, pero la estructura del movimiento en sí puede estar presente en muchas otras obras de muy diversos compositores, como un mitema en muchos mitos.

tan primordial, que se encuentra incluso antes de la posibilidad de hablar de sentido y, como consecuencia, de una ideología religiosa, aunque ambos estén separados apenas por un paso. Y en los hechos, es el mito el que origina y desarrolla el concepto de cultura.

En *Boutès* (2008)¹⁹, Pascal Quignard da cuenta de una concepción del mito que sigue el mismo camino que el trabajo de Lévi-Strauss: un tejido de mitos a partir de un mitema común: el acto de saltar. Para introducir al lector a esta red de relaciones, el autor decide empezar por el relato del pasaje de *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (ca. 250-240 a.C.), en el que Butes salta: el encuentro del navío Argo con la Isla de las Sirenas después de haber conquistado el vellocino de oro. Este es el texto de Apolonio:

Cuando la Aurora que trae la luz alcanzó el extremo del cielo, ya entonces con la caída del Céfiro veloz subieron desde tierra a sus bancos. De lo hondo sacaron las anclas, gozosos, y enrollaron, cual se debe, todos los demás aparejos; en lo alto izaron la vela, tensándola con las cuerdas de la verga. Un viento moderado llevaba la nave. Y prontamente tuvieron a la vista la hermosa isla Antemóesa, donde las armoniosas Sirenas, hijas de Aqueloo, destruían con el hechizo de sus dulces cánticos a quienquiera que echase allí las amarras. Las engendró, luego de estar en el lecho de Aqueloo, la bella Terpsícore, una de las Musas. En tiempos cuidaron de la poderosa hija de Deo, cuando aún era virgen, acompañándola en sus juegos. Pero en este tiempo en su aspecto se asemejaban a pájaros en parte, y en parte a doncellas. Siempre acechantes desde la atalaya de un puerto excelente, muchas veces ya en verdad arrebataron a muchos el dulce regreso con mortal consunción. Y sin más miramientos también a estos les lanzaron de sus bocas sus voces de lirio. Y ellos ya iban a arrojar las amarras desde la nave a la orilla, si entonces el Tracio Orfeo, hijo de Eagro, tensando entre sus manos su lira de Bistonía, no hubiese hecho resonar la presurosa melodía de un ágil canto, para que a la vez sus oídos se llenaran del son que él tumultuosamente producía con los golpes de su plectro. La lira derrotó a la voz de las doncellas. Y al mismo tiempo el Céfiro y la ola sonora, que se alzaba por la popa, empujaron la nave, y aquéllas lanzaban su voz, que era ya confusa. Mas aún así el noble hijo de Teleonte, Butes, entre los camaradas el único había ya saltado al mar desde el banco pulido, con el alma hechizada por la armoniosa voz de las Sirenas, y nadaba por entre el revuelto oleaje para llegar a la orilla, el infeliz: ellas al instante le quitaron el retorno, pero Cipris, la diosa que vela por Érice y que tuvo lástima de él, lo arrebató por lo alto aun en los propios remolinos y, acudiendo benévola, lo salvó para que fuera a morar en el cabo Lilibeo. (IV, vv. 886-920 : 206-207)

¹⁹ Para hacer más clara la lectura de este trabajo, al referirnos al libro de Quignard usaremos el nombre en francés, *Boutès*, y cuando nombremos al héroe, su versión española, Butes.

Las ediciones críticas de los textos clásicos, como en este caso *Las Argonáuticas*, son ricas en notas que informan al lector curioso sobre las referencias y variantes que cada pasaje del mito contiene. Así, el editor y traductor de la versión que citamos, Máximo Brioso, advierte, por ejemplo, que la localización de la isla de las Sirenas varía en las fuentes antiguas, por lo que Apolonio decide situar este lugar cerca de Nápoles. También señala que las Sirenas están asociadas a “Cora, hija de Deméter (Deo), al menos antes de su rapto, y luego fueron metamorfoseadas en aves” (207). Carlos García Gual, en *Sirenas* (2014), traza brevemente la genealogía de estos seres, enfatizando sus variantes: eran hijas del río Aqueloo y de una de las Musas –Melpómene, Calíope o Terpsícore según el autor. Para Apolonio de Rodas, por ejemplo, la madre es Terpsícore–, de las que heredaron sus facultades para el canto. García Gual comenta también, que, para el orador Libanio, las Sirenas surgieron de la sangre del Aqueloo, muerto por Heracles. Según Plutarco, eran hijas de Forco, un gigante, hijo de Ponto y Gea, el mar y la tierra (19).²⁰ El investigador, por su parte, prefiere quedarse con la primera versión, por los vínculos evidentes con el agua y el canto. Sobre Butes y volviendo a las notas de *Las Argonáuticas*, Brioso apunta que el héroe es mencionado dos veces en el texto: en el Canto I durante la enumeración de los héroes que forman parte de la expedición, y en el pasaje antes citado, perteneciente al Canto IV. Gracias a estos detalles, se puede deducir que Apolonio de Rodas conoce el mito, y elabora su versión de éste: *pone en lenguaje* un mito anterior y al hacerlo, lo asimila con su cultura y su época.

²⁰ Carlos García Gual cita un fragmento de un texto de Jorge Luis Borges, “El arte narrativo y la magia”, para dar cuenta de la curiosidad que las Sirenas han despertado a lo largo de la historia de la literatura y el arte. Borges comenta: “[...] para Ovidio, son pájaros de plumaje rojizo y cara de virgen; para Apolonio de Rodas, de medio cuerpo para arriba son mujeres, y en lo restante, pájaros; para el maestro Tirso de Molina (y para la heráldica), ‘la mitad mujeres, peces la mitad’; el diccionario clásico de Lamprière entiende que son ninfas, el de Quicherat que son monstruos y el de Grimal que son demonios” (García Gual, 2014 : 11-12). Así, el mitema del encuentro con una figura femenina extraordinaria, seductora pero monstruosa, no pierde su fuerza, sólo se transforma según el contexto.

Pascal Quignard menciona claramente que gracias a la épica de Apolonio encontró a este personaje, pero va más allá: desde las primeras páginas de *Boutès* establece un diálogo con el autor clásico para comentar su texto y ofrecer su interpretación de un momento crucial: el salto de Butes mientras Orfeo toca la lira para contrarrestar las voces de las Sirenas. El autor francés traduce el texto de Apolonio y concluye: “Ce que je traduis par chant animal [el canto de las Sirenas], Apollonios l’appelle ἄκριτον ἀύδήν. Voix « acritique » c’est-à-dire non séparée, indistincte, continue” (Quignard, 2008 : 17). Esta cita es reveladora porque alude a la visión del mito de Lévi-Strauss: es una respuesta al desgarramiento del hombre entre la cultura y la naturaleza. La voz acrítica de las Sirenas sería esta naturaleza continua a la que se opone el hombre-Orfeo por medio de una de sus invenciones: el instrumento musical, que le permite “ordenar” el desorden creado por las Sirenas. En este breve comentario, Quignard opone la lógica de la naturaleza o pensamiento salvaje a una lógica marcada por la cultura; la vida cotidiana de los marineros partícipes de esta aventura, que buscan volver a casa y se encuentran atravesando un umbral entre dos mundos.

El salto de Butes constituye el mitema que Quignard va a transitar, primero desde sus relaciones con otros mitos griegos, después con personajes históricos y, finalmente, consigo mismo. El primer capítulo de *Boutès* sigue, entonces, la figura de este héroe que rompe el orden, que salta, y Quignard lo opone abiertamente a la figura de Orfeo como aquel que no sólo ayuda a salvar la vida de los marinos, sino que enarbola la virilidad, el poder masculino, violando el canto de las Sirenas, la fuerza femenina.

Francis Vian traduit ainsi le vers 969 du chant IV des *Argonautiques* : *Orphée triompha du chant des Sirènes*. Si l’on suit le grec mot à mot : La cithare a violé le chant des vierges. En

violant la sidération Orphée viole le féminin marqué par leur voix. Bref Orphée contraint avec une violence *exclusivement virile* le chant acritique. (18)²¹

Quignard va revelando la estructura del mito, y, gracias a su diálogo con Vian, empieza a desarrollar uno de sus argumentos: la naturaleza es lo femenino, tiene sus ciclos y la capacidad de renovarse; a esta fuerza se opone la cultura masculina, la violencia que irrumpe en algo que no comprende y que le provoca miedo: la lógica o el funcionamiento de lo Otro. El autor afirma que la música órfica teme, lo mismo que el razonamiento filosófico: ambos son un esfuerzo por domesticar lo silvestre, porque arrojarse a ello sería encontrarse frente a frente con lo desconocido y, en última instancia, con la pérdida de poder y la desaparición. La muerte nos condena a la cultura, afirma Lizaola (12), porque la certeza de la muerte nos lleva a elegir formas de vida alejadas del peligro. El navío de los Argonautas deviene, entonces, un elemento civilizatorio en medio del caos del mar, al que Butes se arrojó. Así, la traducción de Francis Vian, y la traducción y la interpretación de Quignard, pasan a formar parte del mito de Butes que, a su vez, se vincula con el de Orfeo y los Argonautas.²²

²¹ Es importante señalar el carácter misógino del mito órfico. Lo exclusivamente viril puede asimilarse a la *polis* griega a la que la expedición de los Argonautas desea volver, por ejemplo. Lo salvaje es lo femenino, lo civilizado es lo masculino.

²² Verónica Galíndez tradujo *Boutès* al portugués, y señala en su artículo *Traduire le vivant d'un texte: Boutès en portugais*, que la traducción es un ejercicio de equivalencias, de cruces entre sonidos que se articulan en busca de sentido, pero que no pueden reproducir el sonido original (105). Así, cada traducción aporta al texto sin ser el texto original, sino una variante. Así, la autora señala que la traducción se convierte en una forma de resistencia que permite las relecturas del texto, el acto físico de leer (115). Tal como ocurre con las variantes del mitema, la traducción permite que el texto se siga narrando y difundiendo, que el texto resista a la imposibilidad, por parte del lector, de su decodificación.

En las páginas finales del Capítulo 1, Quignard menciona que el mito de los Argonautas es anterior al mito de Ulises²³, conocido sobre todo por *La Ilíada* y *La Odisea* de Homero, pero entre ambos se teje una relación por la presencia de las Sirenas:

Homère disait que les Sirènes emplissaient l'âme d'Ulysse d'un *désir d'écouter* à l'état pur.

Apollonios dit, avec plus de radicalité encore, que les Sirènes emplissent l'âme plus archaïque de Boutès d'un *désir d'approcher* à l'état pur.

Elles envoûtent le jeune Argonaute dans une attirance qui le *projette* vers elles.

Was ist Musik ? Tanz.

Qu'est-ce que la musique ? La danse. (Quignard, 2008 : 25)

Butes es un eslabón entre lo cultural y lo silvestre, mientras que Ulises ejemplifica la cultura: su ingenio y el auxilio divino –de figuras divinas completamente antropomorfas y solares que viven como los seres humanos, en palacios con sirvientes, haciendo uso de su poder cuando se requiere– le permitieron escuchar a las Sirenas sin el riesgo de arrojar al mar o de perder a su tripulación. Quignard indica, entonces, que el mito explora dos inteligencias, dos formas de relacionarse con el mundo, y que el paso del tiempo entre el mito de Butes y el de Ulises ha permitido que la ideología (la sociedad, el rito, la misma concepción de los dioses), ofrezca medios para delimitar la injerencia de la naturaleza en el ámbito humano. El mito de Ulises, entonces, habla de un estadio de la cultura más marcado por la preservación de la comunidad y sus formas de gobierno y de vida, y de un acercamiento a lo sagrado que puede explicarse de forma más cabal y elaborada a través de la razón y de la medida de lo humano: los dioses de Homero son tan poderosos como las

²³ El encuentro entre Ulises [preferimos ocupar el nombre de Ulises en lugar del de Odiseo, porque Quignard lo hace así] y las Sirenas está marcado por el ingenio del héroe griego, auxiliado por fuerzas divinas. La hechicera Circe, hija de Helios, le indica cómo escucharlas sin dejarse llevar por su poder: Ulises tapa con cera los oídos de sus marineros, y se hace atar al mástil del barco, de manera que puede escuchar el canto sin arrojar al mar, y sus hombres, sordos al encanto de las Sirenas, reman sin peligro hasta alejarse del lugar.

fuerzas de la naturaleza, pero están revestidos de características y pasiones con las que el hombre puede identificarse.

Sobre la cita anterior, además, es importante señalar la importancia de las palabras elegidas por el escritor galo para construir su análisis del mitema del salto. Al referirse a Butes, escribe “une attirance qui le *projette*”, que viene del verbo *jeter*, arrojar, lanzar, y que también se relaciona con el verbo *approcher*, aproximarse. De esta manera, gracias al lenguaje, Quignard comienza a enlistar las acciones que pueden sintetizarse en el salto: el arrojamiento, el acercamiento, la libertad de decidir, la expresión individual, el vuelo, el descenso, la desobediencia, el desorden.

Boutès avait quitté la compagnie des autres Argonautes. Il avait répondu oui à l'appel des Sirènes. Il n'avait pas suivi ni l'exemple ni l'ordre d'Orphée. Il ne s'était fait si singulièrement entraver comme Ulysse demandant à Eurylokhos et à Pèrimèdès qu'ils le ligotent avec des cordes autour du mât. Il n'avait pas eu peur des joues gonflées et de la voix absente. Il avait dit oui à la musique d'origine. Il faut savoir répondre imprévisiblement à *l'appel plus ancien que celui qu'adresse la voix*. (30)

Butes, Orfeo, Ulises: tres formas de hacer frente a la Otredad, tres mitos relacionados por un mitema, el salto hacia el encuentro con las Sirenas o las fuerzas de la naturaleza. A través de estos héroes, Quignard se refiere, como Lévi-Strauss, a la distancia entre lo natural y lo humano, y señala la importancia del lenguaje como límite y vínculo: la voz humana ordenada por el lenguaje, la voz del instrumento, son posteriores a aquellas voces incomprensible del entorno natural, que seducen tanto como aterran, en parte porque, como afirma Carlos García Gual en *Sirenas* (2014), hay versiones del mito que señalan que en realidad los marineros nunca las llegaban a ver, sino que eran atrapados por su voz, por lo que no se sabía si eran seres visualmente atractivos o terribles (40). Hay, en este sentido, una metamorfosis que se opera en el individuo que ingresa a lo salvaje, pues la revelación

de tal mundo sólo puede ser posible en el marco de la ensoñación, del éxtasis. El hombre “razonable” nunca saltaría al vacío, al caos, a lo salvaje. Asimismo, la sirena, al no tener una forma definida, es un ser en metamorfosis. Podríamos decir, entonces, que ambos, hombre y sirena, están en crisis, están rotos, y ese estado conduce al análisis, a la reflexión sobre los hechos, que se condensa, en este caso particular, en el mito.

Lévi-Strauss señala, sobre esta oposición entre lenguaje y canto, que el mito apunta a esta tensión entre contrarios: pensamiento salvaje /cultura, canto /lenguaje hablado, sagrado/profano, discontinuo/continuo, y que todo ello responde a los mecanismos gracias a los cuales se va articulando no sólo una cultura, sino al proceso mismo de pensamiento que permite que el ser humano se adapte a su entorno.

On peut donc tirer argument, à l'appui de notre thèse, du fait que d'innombrables sociétés, passées et présentes, conçoivent le rapport entre la langue parlée et le chant sur le modèle de celui entre le continu et le discontinu. Cela revient à dire, en effet, qu'au sein de la culture, le chant diffère de la langue parlée comme la culture diffère de la nature ; chanté ou non, le discours sacré du mythe s'oppose de la même façon au discours profane. (Lévi-Strauss, 2014 : 43)

Esta afirmación es importante porque el hombre se mueve y existe en esta tensión. No puede permanecer todo el tiempo vinculado con lo sagrado, ni obtiene todas las respuestas que necesita del mundo profano. Este ir y venir es lo que permite que la cultura se desarrolle, que haya cohesión social, y que el individuo estructure su mundo.

Los capítulos restantes de *Boutès* constituyen una suerte de genealogía del mitema del salto, desde dos perspectivas que Quignard va ensayando: el diálogo mítico entre Oriente y Occidente, y el recuento de personajes históricos que, desde la perspectiva del autor, saltaron fuera del orden establecido por sus contextos culturales.

Quignard asocia el mitema del salto a la identificación con el vacío. En el Capítulo XIII, hace una referencia a *La Odisea*, y señala:

Dans Homère *Odyssee* XII 183 les deux Sirènes chantent à Ulysse ligoté à son mât : « *Λεῖρ' ἄγ' ἰών*, viens *ici*, ici dans la douceur de la *voix-miel*, *μελί-γηρὸν*, car nous, nous savons les souffrances. Nous savons toutes les souffrances que les dieux envoient sur la terre des hommes. »²⁴

Je pense qu'on peut appeler « désindividuation » à le « là » devenu « ici ».

La « désindividuation » c'est l'identification au contenant. (Quignard, 2008 : 67)²⁵

El autor concluye, entonces, que el salto puede estar precedido del sufrimiento. ¿Cuál? En cada mito se explica de distinta manera. En el caso de Ulises, el estar lejos de casa. ¿En el caso de Butes? ¿Hay alguna duda en él? Aunque no se mencione claramente, Quignard sugiere que este malestar hace evidente la distancia entre el individuo y su cultura, entre el individuo y su pérdida, entre él y lo que concibe como la vida. Así, la posibilidad de disolución, el *allá* que deviene *aquí*, es una promesa de consuelo, una voz seductora. En este momento, el temor a la muerte ya no ata al hombre a su contexto, al contrario, la muerte mediante el salto se convierte en salida del laberinto.

²⁴ En *Sirenas* (2014), García Gual cita *Memorables II* de Jenofonte como un autor de una de las variantes del mito de las Sirenas, en lo que corresponde a su canto. En este texto, Sócrates afirma que las Sirenas cantaban “¡Ven aquí, ea, ilustre Odiseo, gran gloria de los aqueos!” porque esas eran las palabras que debía escuchar alguien afanado en la virtud. De esta manera, se deduce que las Sirenas tenían el canto apropiado para cada marinero que se acercara a sus islas. Así, los sufrimientos, o los deseos, de Odiseo, no eran aquellos de Butes (39-40). Por esta razón, también se dice que Homero, al escribir *La Odisea*, pudo haber concebido esta idea: la tentación perfecta para el héroe griego sería la promesa de adquirir mayores conocimientos. La versión de Jenofonte es interesante porque hace de las Sirenas seres con una astucia nada silvestre, lo que cuestiona la distinción natural/cultural. Si bien las Sirenas son parte de lo “extranjero” dentro del contexto griego, la versión del mito de este autor revela el esfuerzo por explicar, desde una cultura, al otro, y de llevarlo a un terreno que dé razón del porqué de sus actos: Jenofonte hace de las Sirenas parte de lo cultural, sin despojarlas del todo de su aspecto salvaje.

²⁵ La voz-miel capaz de enajenar al hombre es una constante en la épica griega. Por ejemplo, en el Canto XIV de *La Odisea*, Homero refiere el encuentro entre Ulises, quien ha regresado a Ítaca pero se presenta disfrazado de vagabundo, y Eumeo, el porquero, quien le ofrece hospitalidad y le pide que cuente su historia. Al final del relato, Eumeo exclama: “Vagabundo infeliz entre todos, conmueves mi alma al contar todo eso, tus penas, tu largo extravío [...]” (XIV, 361-362, p. 325). El relato de Ulises endulza el oído de Eumeo, como la voz de las Sirenas endulza el de Ulises, siendo ambos ejemplos de la enajenación poética, en el que la miel es el medio del éxtasis.

Para ejemplificar lo anterior, el escritor francés recurre a dos mitos: el mito shinto de Izanagi descendiendo al inframundo japonés en busca de su esposa fallecida, Izanami, y el mito griego de Orfeo descendiendo al Hades para pedir a su soberano el retorno de Eurídice, también fallecida. El paralelismo entre los mitos es evidente, pero hay una variante: mientras que Orfeo logra su cometido y recibe el permiso de salir del Hades con su esposa, con la condición de no voltear a verla (como es sabido, Orfeo gira hacia ella antes de salir del abismo y la pierde para siempre²⁶), Izanagi se encuentra frente a frente con el horror de la putrefacción del cuerpo de su esposa, y huye de ella. Será Izanami quien lo perseguirá hasta el mismísimo umbral del inframundo, en compañía de ochenta muertas. Izanagi tendrá apenas tiempo de cubrir la entrada y purificarse de lo que sus ojos han visto. Izanagi vuelve así a la cultura, a la vida, al rito que permitirá la fundación del cosmos japonés. Orfeo, al contrario, se hunde en un abismo que ya no tiene que ver con el inframundo, sino con el dolor, y este nuevo descenso lo conduce a un encuentro con una fuerza femenina, tal como ocurre con Izanagi, y con Butes.

Je ne prétends pas que le mythe shintô de l'origine du Japon ait un lien direct avec le conte d'Orphée. Je veux juste montrer que la mort d'Orphée dans le chant XI d'Ovide est la scène symétrique de la mort de Boutès dans le chant IV d'Apollonios. Les bacchantes sont à mi-chemin des quatre-vingt mortes et des trois sirènes. Les bacchantes échevelées « tournent leurs mains » contre Orphée. La flûte (*tibia*) de Bérécynthe au pavillon recourbé, les tambourins, les claquements des mains, les hurlements (*ululatus*) des bacchantes parviennent peu à peu à couvrir le son de la cithare (*obstrepuere sono citharae*)²⁷. Soudain

²⁶ La película francesa *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, Francia, 2019), propone una interpretación muy sugerente del mito de Orfeo y Eurídice. En ella, las tres mujeres protagonistas –Marianne es una pintora a la que le pidieron hacer el retrato de Héloïse, quien va a tener un matrimonio arreglado. Ambas conviven con Sophie, la criada de la casa–, leen las *Metamorfosis* de Ovidio, y se preguntan por qué Orfeo desobedeció el mandato de la divinidad y volteó a ver a Eurídice. Mientras que una de las jóvenes afirma que tal acto fue una estupidez, estando tan cerca de la salida, otra concluye que Orfeo decidió conservar el recuerdo de su esposa muerta: “Il a fait le choix du poète”, dice, porque será la pérdida la que propiciará su arte. Como se puede apreciar, este discurso abona al mito del héroe tracio, siguiendo el pensamiento de Lévi-Strauss.

²⁷ En la película antes citada, *Portrait de la jeune fille au feu*, hay una escena que refiere a esta parte del mito. Las tres protagonistas van a una fiesta del pueblo, para ver a una partera que ayude a abortar a una de ellas. Mientras la joven embarazada va en busca de dicha mujer, las dos jóvenes restantes se quedan junto a una gran fogata rodeada de un coro femenino. En esta escena, Marianne comprende que está enamorada de

toutes les femmes dénudées, échevelées, ensanglantées s’assemblent en un seul mouvement comme des oiseaux –*ut aves*– et marchent sur Orphée ; elles le frappent avec leurs thyrses ; elles le lapident avec des morceaux de rochers ; elles déchirent ses bras ; elles arrachent ses jambes ; elles déboîtent et disloquent sa tête qui se met à rouler sur l’herbe de la colline ; elle roule sur la prairie ; elle arrive sur la rive ; elle roule encore en longeant l’eau de l’Hèbre, soudain, de la rive, la tête d’Orphée²⁸ tombe dans l’eau ; les vagues la portent au milieu du courant ; les lèvres de la bouche de la tête décapitée du musicien mis à mort par les femmes murmurent encore le nom de la Perdue avant qu’elle sombre dans l’eau noire de l’Hèbre. (69-70)

El relato quignardiano de la muerte de Orfeo a manos de las Bacantes, tiene, por supuesto, numerosos paralelismos con la figura de Butes: el encuentro con estas fuerzas otras, femeninas, naturales –un mitema–, lanza a los héroes de cabeza a su disolución en el mar. Estas potencias logran vencer dos veces el artificio de Orfeo–primero en la travesía de los Argonautas (porque Butes sí saltó), después en el momento del despedazamiento del héroe tracio–; Orfeo y Butes, en este trance, encuentran la muerte, o encuentran otra existencia, según las versiones de los mitos: Butes, por su parte, se convierte en el amante de Afrodita, tiene un hijo con ella y va a vivir al cabo Lilibeo, del que su hijo Érix será rey.²⁹ Orfeo, a su

Héloïse, y que no podrá pasar su vida junto a ella. Mientras las mujeres cantan, aplauden, golpean el suelo, Marianne observa a Héloïse y advierte que su vestido se está incendiando. Sin embargo, las dos mujeres se observan fijamente. Dicha escena se convertirá después en un cuadro y, por supuesto, da título a la película.

²⁸ Filóstrato de Atenas, en el siglo III, escribió que la cabeza de Orfeo comenzó a dar oráculos, por lo que Apolo mismo la hizo callar (García Gual, 2015 : 29). Este aspecto del mito encuentra su eco en un relato titulado “Les fêtes des chants de Marais”, que aparece en *La barque silencieuse* (2009). Dicho relato, situado en el París del siglo XVI, cuenta como Marcellin, un niño cantor que atraviesa la adolescencia y el cambio de voz, mata a Bernon, un niño que lo ha vencido en un concurso de canto. Marcellin corta y desuella la cabeza del niño para ocultar su crimen, la oculta en la orilla de un río, entre las piedras, y no vuelve a pensar en ella hasta el año siguiente, cuando llega la fecha del concurso de canto y escucha el canto de Bernon. Marcellin desentierra el cráneo y viaja con él, ganándose la vida gracias al canto de la cabeza decapitada. Así, llega con un gran señor que le ofrece su peso en oro si observa el prodigio, pero llegado el momento de la prueba, no surge voz alguna del cráneo. Los guardias del gran señor atan a Marcellin por esta afrenta, y justo en ese momento, la cabeza comienza a cantar un solo canto, *Heur de vengeance*, del que todos se terminan cansando. Finalmente, la cabeza queda olvidada en una torre. (142-148). Este relato de una cabeza lamentando su pérdida coincide con el mito de la cabeza de Orfeo flotando en un río mientras repite sin cesar el nombre de Eurídice. De esta manera, se establece un vínculo entre el canto / la Sirena / la pérdida.

²⁹ Hacia el final de *Boutès*, Quignard hace una reflexión sobre lo que se sabe de este héroe: “Qui était Boutès? On sait peu de chose de Boutès. Le nom très commun de Boutès ou de Boutès en grec signifie le bouvier. Son père s’appelaît Teleôn. Son château était situé en Attique. Une fois qu’il eut été lancé par la déesse au cap Lilybée, il fonda la ville de Marsala. Boutès eut d’elle un fils ; ce fut le jour où elle l’arracha aux serres des Sirènes ; elle le conçut pendant qu’elle le saisissait dans les eaux et qu’elle l’enlevait dans les airs. La déesse appela ce fils Éryx. Il devint le maître de la montagne sicilienne à laquelle les Siciliens ont donné son nom. À

vez, canta mientras lanza su último aliento: canto de dolor por la muerte de Eurídice, pero canto también como aquel de las Sirenas. Ya no representa al arte creado por sus manos y su razón, sino lo que hay en él de salvaje, de negado por la civilización.³⁰

Quignard no siempre intenta dar razones para el acto de saltar. Señala, simplemente, que hay seres que se arrojan al vacío, que renuncian, que deciden morir.³¹ Así, nombra a personajes como el político romano Marco Porcio Catón, llamado Catón el Joven, en el libro sobre biografías *Vidas Paralelas* de Plutarco (36), a Egeo, el padre de Teseo (48), o a la poeta Safo (56). En los tres casos se trata de suicidios. Quignard, siguiendo a Plutarco, describe detalladamente el suicidio de Catón como lo hace con la muerte de Orfeo a manos de las Bacantes. Hay dos momentos interesantes en su narración: a) los sirvientes del político esconden su espada para evitar que se mate, porque perciben esta acción como algo terrible; b) Catón escucha cantar a los pájaros mientras muere. Ante el horror de sus

son sommet, le fils fait bâtir pour sa mère un temple, le temple d'Aphrodite Érycine." (Quignard, 2008 : 73). La información proporcionada por el escritor coincide, en parte, con la de un personaje histórico, el rey Butes de Sicilia, cuyo hijo sería Érice, también rey de Sicilia.

³⁰ El mito de Orfeo también ofrece numerosas variantes y no hay espacio en esta investigación para citarlas todas. Carlos García Gual, en *El mito de Orfeo* (2008), hace un recorrido muy completo de la presencia de este héroe tanto en la literatura clásica como en la literatura de la modernidad, así como en el arte. Lo que nos interesa destacar en este momento, es el linaje divino y humano de Orfeo: García Gual cita a Apolodoro, Hesíodo, Diodoro de Sicilia (13) como algunos de los escritores del mundo clásico que hablaron de los padres de Orfeo: Apolo, el rey Tracio, Eagro, la musa Calíope, musa de la poesía épica. Así, Orfeo sería un semidios, como Heracles, y, además, habría heredado sus dotes musicales de sus progenitores. Por otra parte, García Gual cita, entre otras, *Las metamorfosis* de Ovidio y las *Geórgicas* de Virgilio como versiones del viaje órfico al Hades y su desenlace (20-23). Mientras que Virgilio termina su texto con el héroe lamentando con infinito dolor la pérdida de la mujer amada, Ovidio describe el dramático descuartizamiento de Orfeo a manos de las Bacantes y su feliz encuentro en el inframundo (131-117). Así, estas variantes se suman al mito, y enfatizan diversos aspectos de este.

Entre las variantes del mito que están presentes fuera del ámbito literario, podríamos mencionar la ópera La fábula de Orfeo, de Claudio Monteverdi (1607), el *Orphée* de Jean Cocteau (1950), las pinturas de Gustave Moreau (1826-1898), en las que el héroe aparece repetidas veces, o incluso publicidad vinculada a la moda, como *Gucci Stories: The Myth of Orpheus and Eurydice*, vídeo dirigido por Gia Coppola en 2016.

³¹ Estos "actos ajenos a la razón" nos hacen pensar en el "acto gratuito" preconizado por André Gide en su poética, en el que el personaje, excepcional como un héroe, decide llevar a cabo actos sin objetivo, ejerciendo así la más absoluta libertad. Esta noción es contradictoria, tomando en cuenta que querer llevar a cabo un acto gratuito es ya un ejercicio de la razón. Sin embargo, es interesante mencionarlo en tanto que, desde el exterior, el acto gratuito, como el salto, aparecen como acciones irracionales. Podría decirse que, para Gide, el acto gratuito surge de una motivación interna, mientras que, en el caso de Quignard, el salto ocurre como consecuencia de un deseo del individuo, que es revelado por su contacto con la Otredad, es decir, es un salto motivado, aunque no se pueda explicar racionalmente.

servientes, Catón no muere al clavarse la espada por primera vez, sino hasta la segunda, y él mismo debe desgarrarse el vientre que el médico había cosido. “Les oiseaux chantent de plus en plus fort. Le soleil progressivement se lève dans le ciel” (39). Los pájaros, las Sirenas, las Bacantes... El momento de la muerte –o el del tránsito de un estado a otro– es, entonces, el de la revelación de lo sagrado. Es evidente que la música resulta primordial en el pensamiento quignardiano y que su elección de estas narraciones para componer su ensayo no es gratuita, ya que este recorrido genealógico del que se han dado algunas muestras concluye con un relato autobiográfico que sitúa a la voz ensayística como parte de este grupo de saltadores: el joven Quignard dividido entre una carrera académica, una vida como escritor o una como músico.

Quignard *debía* heredar el puesto de organista de una de sus tías, Marthe Quignard. Debía hacerlo como Butes debía seguir en el navío o como Orfeo debía salir del inframundo sin mirar atrás. Fue a la universidad y estudió filosofía, pero decidió no continuar con su proyecto de tesis y abandonar el plan de ser profesor. Durante el verano de 1968, retomó el órgano en la ciudad de Ancenis y empezó a escribir el ensayo sobre *La Délie* de Maurice Scève que lo conduciría a su trabajo como lector en Gallimard y a la escritura. La voz ensayística intenta explicar cómo se sentía respecto a esta decisión, y señala, una vez más, la idea de sufrimiento.

Ce n’était pas un opprobre. Ce n’était même pas une culpabilité. C’était comme une faute qui traîne. En écrivant je n’avais pas accompli mon destin.

Je ressentis que j’avais laissé la musique en souffrance. (84).

¿Cuál era el destino al que Butes y Orfeo renunciaron? ¿Ser rey en el caso de Butes, una vida con Eurídice en el de Orfeo? ¿Por qué estos héroes no pudieron hacer lo que Ulises sí

logró: hacerle frente a lo desconocido y regresar sanos y salvos? Quignard lanza estas preguntas al lector, a lo largo de su texto. ¿Por qué se elige seguir la voz de la fuerza de la naturaleza –de lo enigmático–, a pesar del sufrimiento que esto provoca?

El ensayista señala que la música puede leer el sufrimiento de las almas, según su interpretación de Aristóteles (84). El arte –la cabeza de Orfeo cantando en el agua–, deviene una suerte de punto medio entre el pensamiento salvaje y la cultura, porque expresa la nostalgia de la Otredad. Por esta razón, sea Butes, Orfeo, o Quignard mismo, cada variante del saltador se relaciona con la otra mediante una pregunta que no se formula con las palabras, sino con el acto: ¿volveré a reunirme con lo perdido si saltó hacia el “*ici*” de las Sirenas? Tal vez por esta razón no es relevante *saber* qué dice el canto de las Sirenas, sino vislumbrar la posibilidad de escuchar un *ici* y encontrar ahí un consuelo que no se expresa mediante la palabra ni se entiende mediante la razón, sino a través de un acto carente de lógica.

Así, *Boutès* termina con el salto de Quignard a un recuerdo musical: su infancia en Verneuil de la mano de su niñera de origen alemán, en una iglesia en donde él tocaba el órgano con el deseo de ser escuchado por ella, y el temor de fallar.

Bien sûr qu'on est où on est, où on est on se trouve, on n'est pas ailleurs que là où on se tient mais, parfois, on s'enfonce soudain un peu plus sur la terre. On est bien. On est un peu plus là que là. On parvient enfin tout à fait « là où on n'aurait pas pu ne pas aller ». On n'a plus de visage. (87-88).

La muerte, el suicidio, el dejar de ser lo que es para convertirse en otro, para adquirir nuevos conocimientos, para explorar el mundo o renacer: esto es lo que ocurre al saltar. El autor retoma en este texto la experiencia de *jadis* que, según su interpretación, vivía el poeta Bashō: estar a la mitad del salto y tener la conciencia de lo extraordinario de la

situación que se está experimentando, encontrar su lógica sin lógica para el lenguaje cotidiano y marcado por la cultura. El salto es un tránsito: el hombre está y no está, comprende que no hay vuelta atrás, pero todavía no llega a donde debe llegar (Orfeo no está muerto mientras canta, pero va a morir³², Catón no está muerto mientras desgarrar su vientre, pero sabe que lo estará, Butes no ha tocado el agua, pero lo hará). Quignard está tocando el órgano en 1968, en Ancenis, y está tocando el órgano también en Verneuil, años atrás. Todo confluye en unos instantes, como en el pasaje de la magdalena de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, en el que el narrador ve surgir su infancia en una taza de té en el instante mismo en el que prueba el pan. Y no existe lenguaje capaz de decir con exactitud esta experiencia, salvo, posiblemente, el arte, como se ha mencionado. Por esta razón, la lógica del mito anunciada por Lévi-Strauss antecede al rito y a la palabra: lo que cada narración cuenta es una respuesta dentro de una serie compleja de narraciones que, esencialmente, buscan responder a esta pregunta: ¿Cuál es el lugar del hombre respecto a su entorno? Esta irrupción del pensamiento salvaje, convertida inevitablemente en mito por las necesidades expresivas del hombre, encuentra en el aoristo, en el pasado simple, una herramienta lingüística susceptible de poder transmitir algo ajeno a la cultura, como se mencionó en las últimas páginas del apartado anterior.

On raconte que bien avant l'Antiquité, jadis, un homme abandonna subitement, imprévisiblement, involontairement, tous ses compagnons. Il courut et sauta tout à coup du pont d'un navire qui était parti à la recherche d'une vieille toison dorée. Il nagea, nagea. Il gagna une côte où vivait une femme dont la tête ressemblait à celle d'un oiseau. Curieusement elle avait des seins. Il aima qu'elle eût des seins. Il aima se glisser dans la gorge de cette femme et profiter de son chant au point de s'y confondre. (82)

³² Hay una versión del mito, la de Ovidio en las *Metamorfosis*, en la que Orfeo y Eurídice viven eternamente en el campo de los bienaventurados en el Hades, y otras en las que está en el Olimpo como músico de los dioses. Así, el destino final del héroe tracio es tan variado como las versiones mismas del mito. (García Gual, (2015).

Quignard propone esta versión del mitema del salto, sin nombres, sin lugares, sin referencias culturales: un hombre saltó al mar llevado por un impulso incomprensible, por la curiosidad, por el hastío, por el miedo... Tropezó con un ser extraño, con el que sació su pulsión sexual, que es, finalmente, pulsión de vida, y, por unos instantes, se olvidó de sí mismo. Olvidó quién era y adquirió otro conocimiento, que no hubiera podido obtener en donde estaba, en el navío. De un relato como éste pudo surgir, mucho después, un héroe llamado Butes.

¿Dónde termina el mito de Butes? ¿Cuál es su versión original? Los espacios vacíos en su relato, como lo que sucedió antes o después del episodio de *Las Argonáuticas*, o lo que pudo oír al acercarse a las Sirenas, alientan el ejercicio de una imaginación deseosa de respuestas.

On pourrait donc dire que la science des mythes est une *anaclastique*, en prenant ce vieux terme au sens large autorisé par l'étymologie, et qui admet dans sa définition l'étude des rayons réfléchis avec celle des rayons rompus. Mais, à la différence de la réflexion philosophique, qui prétend monter jusqu'à la source, les réflexions dont il s'agit ici intéressent des rayons privés de tout foyer autre que virtuel. La divergence des séquences et des thèmes est un attribut fondamental de la pensée mythique. Celle-ci se manifeste sous l'aspect d'une irradiation [...]. (Lévi-Strauss, 2014 : 14)

Esta irradiación, dentro del universo del mito griego, nos permite pensar en héroes como Ícaro, quien, desde nuestra perspectiva, salta a la inversa de Butes: las alas lo llevarán directo al sol y a la muerte, en una especie de fascinación nacida de la contemplación del astro y la experiencia de la libertad, producto de la ruptura del orden. Y, en el caso de la obra quignardiana, la irradiación del mitema del salto está presente en la genealogía de personajes que el autor vincula (Butes, Orfeo, Ulises, Catón, Safo, Quignard mismo), en muchos de sus textos, a veces de forma muy elaborada como ocurre con la novela que se estudiará en el tercer capítulo de este estudio, o como pequeñas narraciones dentro de sus

ensayos³³, como la ya citada historia de los niños cantores del Marais. Sirenas, pájaros, música. Butes, gracias a Apolonio de Rodas y a Quignard, vive también, renace, vuelve a encontrarse, como la huella o el vestigio que da origen a la literatura.

La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans *l'histoire* qui y est racontée. Le mythe est langage ; mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à *décoller* du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler. (Lévi-Strauss, 1958 : 232).

Como apunta Lizaola siguiendo el pensamiento de Lévi-Strauss, el mito funciona de la misma forma que el lenguaje: es una “selección y combinación de signos verbales” (157). Por esta razón, cada mitema o frase mítica, al combinarse de forma particular en la red de relaciones míticas, tiene en el lenguaje la base que permite su expresión, pero no su sentido, tal como ocurre con la palabra cuando está aislada. Así como una palabra puede estar presente en una infinidad de frases y adquirir sentido gracias a su combinación con otras palabras, mismas que formarán textos, el mitema adquiere su sentido mediante su combinación con otros mitemas, que darán origen a muy diversos mitos. Por esta razón, Lévi-Strauss encuentra el sentido del mito en el acto mismo de narrar, y no sólo ahí, sino en la imposibilidad de dejar de narrar, de detener la narración y considerar un mitema ya completamente dicho, fijo. “El mito engendra mitos que forman una espiral: la nueva versión lo modifica y, al mismo tiempo, lo repite” (Lizaola, 159). Aquí, es necesario señalar la importancia del contexto: en esta espiral, cada versión del mito surge en un momento determinado y responde a ciertos valores, porque se funda en una estructura capaz de asumir tanto la repetición como la variación de la narración. Y, si se sigue atentamente el camino trazado por Quignard en *Boutès*, parece que toda versión es

³³ Asimismo, puede decirse que hay una irradiación del mitema del salto que corresponde a la literatura crítica que se ha escrito en torno a estos héroes griegos y a la obra de Pascal Quignard. Los artículos especializados y esta investigación formarían también parte de esta red mítica.

aceptada, que forma parte de la red de relaciones, que el sentido va de una a otra. Esta repetición, ¿tiene sentido para quien va siguiendo su estela? ¿O lo más importante es volver a narrar un mitema para darle continuidad, sin importar de dónde viene y qué consecuencias tendrá? Lévi-Strauss lo explica de esta manera: las variantes del mito pueden leerse de dos formas: diacrónica y sincrónica. Si lo que se quiere es *contar* una variante de un mito, se lee en su forma diacrónica, evento por evento, de principio a fin. Pero, si se quiere *entender* la estructura del mito, se lee de forma sincrónica: las diversas variantes se organizan en columnas encabezadas por un mitema (el del salto, por ejemplo), y se leen las versiones del salto (el salto de Butes, el descenso de Orfeo, etc.). (Lévi-Strauss, 1958 : 237). De esta forma, el sentido del mito se revela: en un contexto específico, el mito leído diacrónicamente significa para sus oyentes y cumple funciones culturales propias de dicho contexto; en casos como el de Quignard, es la lectura sincrónica la que permite *entender* la estructura mítica detrás de las variantes: la revelación del impulso primario detonante del salto, es decir, *la revelación de la sinrazón*, de la explosión de las formas.

El mito necesita renovarse mediante la narración continua, pues sólo mientras acontece (como ocurre con el canto de las Sirenas, que es decodificado mientras se escucha) el hombre puede comprender, *como si fuera la primera vez*, la lógica del universo (Lévi-Strauss, 272), en una pausa en el tiempo en la que su existencia está colmada de ser. Esta renovación del mito permite, asimismo, la renovación del hombre a lo largo de su trayecto vital: el individuo se reencuentra con sus aspectos fundacionales, con la ideología que lo sostiene, con el espacio que lo protege. O, al contrario, la renovación mítica le permite cuestionar sus vínculos y romperlos, porque su mismo ser contingente ha perdido el sentido dentro de su contexto.

Maria Concetta La Rocca afirma que Quignard no reescribe o moderniza el mito, sino que lo cuenta tal como lo recibió, con la finalidad de desarrollar sus reflexiones sobre el ser humano. (La Rocca, 2016 : 128). Tal vez Quignard no reescribe cabalmente el mito de Butes, pero al trasladarlo a otros contextos o ahondar en sus variantes, sí lleva a cabo un ejercicio de repetición que va de la lectura a *la reescritura del mitema*. Cada nudo de esta red podría considerarse una reescritura y, mediante esta acción, Quignard establece la estructura sobre la que va a fundar su reflexión y la creación de buena parte de su obra literaria³⁴: la coexistencia de estas inteligencias que, de una forma u otra, ilustran el trayecto humano: Butes o el arrojamiento total, Orfeo o el arte como respuesta, Ulises o la conservación del vínculo con la cultura. No puede decirse que una posición tenga más valía que otra. Las tres permiten la manifestación tanto las pulsiones humanas más básicas, como sus necesidades creativas y de pertenencia.

La Rocca entrevistó a Pascal Quignard en 2013. Durante la entrevista, ella cita una afirmación de Irena Kristeva que propone esta idea: la presencia del mito en la obra del autor francés puede entenderse como una regresión, en el sentido de un retorno erudito a los clásicos como un reconocimiento de su valor literario y una reflexión inspirada en ellos. Quignard responde:

³⁴ Analizar y ejemplificar esta estructura que permite a Quignard fundamentar su producción literaria es la razón por la cual no se menciona la teoría del mito de Lévi-Strauss en la primera parte de este capítulo. Si bien desde ese momento se encuentran similitudes en las formas de pensar de ambos autores (como el proceso de domesticación de lo salvaje/la naturaleza en favor de la cultura), era importante indicar, en un primer momento, que la obra quignardiana puede leerse desde una perspectiva, si no religiosa, sí sagrada, en el sentido de re-ligarse con la otredad, y que esta posibilidad permite acercarse a su visión del mito como ruptura espacio-temporal, y posteriormente como narración estructurante del mundo que existe a pesar de la cultura. En este sentido, tanto Quignard como Lévi-Strauss comprenden que el analizar un mito supone aceptar su ambigüedad: desde un punto de vista histórico, el mito va a indicar pertenencia, pero, desde el punto de vista en que estos autores se acercan a él, la pertenencia no borra la estructura de pensamiento subyacente, sino que la oculta de cierta manera. Así, el mito tiene una doble lectura: aquella que se difunde para crear cohesión social, y aquella que revela los mecanismos del pensamiento humano. Y, en el acto de narrar el mito, ambas ocurren simultáneamente.

Vous voyez, moi je ne m'accuserais pas de ça. Je m'accuserais plutôt d'être beaucoup plus « mythographe ». Je ne critique pas Kristeva, je dis juste que j'aime plutôt écrire sur de petits mythes –vous voyez par exemple *Dernier Royaume*– parce que le mythe est un récit, un arrière-plan pour essayer de donner une explication à quelque chose qui soit une cause à l'état actuel. C'est forcément régressif, quel que soit le mythe. (295).

Quignard reconoce el influjo del mito en su obra, pero no lo considera únicamente una influencia, sino un eje de investigación que permite revelar el funcionamiento del mundo desde la experiencia humana, si podemos decirlo así. Mediante el trabajo con el mito, el autor se erige como un buscador de respuestas incansable. Tal vez aquí se encuentre uno de los aspectos más valiosos de su obra: el autor no esconde los hilos que la configuran, al contrario, los desnuda de tal manera que resultan fascinantes, tal como lo hace el mito: Butes escuchó a las Sirenas y se arrojó al mar. ¿Por qué este acto es fascinante? Porque no sabemos qué lo orilló a hacerlo, por qué no sabemos qué escuchó, y no lo sabremos, pero necesitamos, al menos, una intuición de la respuesta, porque probablemente hemos tenido la misma tentación.

Esta necesidad del hombre de *decir lo ya dicho* parece explicar, en el caso de Quignard, su fuerte vínculo con lo que la teoría literaria ha llamado recepción de la tradición clásica, o el “proceso por el que los valores del mundo antiguo pasan a las generaciones posteriores y, por otro, a la moderna disciplina académica que se dedica a estudiar este proceso” (García Jurado, 31). Este proceso permite aproximarse a la obra quignardiana como un diálogo enriquecedor con la herencia grecorromana propia de Occidente –constantemente presente en su producción literaria–, y como un ejemplo del carácter lúdico de la escritura de este autor. El influjo clásico, en Quignard, pasa por diferentes momentos: si bien puede percibirse como erudición en un primer acercamiento a su obra (una suerte de recuento de lecturas o una cita), también puede concebirse como un

estímulo que permite al autor (y al lector) apreciar cuánto hay por decir sobre la literatura de civilizaciones aparentemente alejadas de la contemporaneidad, tanto en temas como en valores (79). Como bien apunta García Jurado, el autor moderno o contemporáneo no es un mero receptor, sino un reinterprete que, desde su contexto, transforma la materia clásica para volver a decirla, señalando así su pertenencia a una suerte de “continuidad cultural” y de “ascendencia genética”, como hemos podido apreciar en el tratamiento del mitema del salto que Quignard va tejiendo no sólo en *Boutès*, sino en otros de sus textos. El escritor francés decide participar de unos ideales determinados, que han atravesado todas las épocas, hasta el día de hoy, hasta el momento en que cada lector se acerque a *Boutès*. Al inscribirse en esta tradición, también establece una relación con ciertos autores, y con algunos aspectos de sus obras, como ocurre cuando enfatiza las cualidades del encuentro de Butes con las Sirenas por encima de aquellas que se desprenden del encuentro de Orfeo y Ulises con ellas. El autor no muestra cómo se presenta el texto clásico, en este caso *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, en otros autores o en el suyo, o la influencia del texto de Apolonio en su obra, sino que da cuenta de su diálogo con el autor: *Las Argonáuticas* no es un modelo, es un eslabón en una cadena que empezó en algún momento marginal en la historia. ¿Y por qué decimos marginal? Porque Butes no es Orfeo ni Ulises, Butes es un héroe situado en las orillas de un mito, apenas un episodio. Y, sin embargo, es un nudo en el tejido mítico.

El lector lee, entonces, un proceso intertextual, definido así por Gérard Genette en *Palimpsestos* (1962):

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa): en una forma menos

explícita y menos canónica, *el plagio* (en Lautréamont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo [...]. (10)

Boutès deviene así, en primera instancia, un espacio en el que ocurre el diálogo entre el texto de Apolonio y el que Quignard escribe, al que se agregan muy diversos textos míticos, históricos, autobiográficos, etc., cuya copresencia, como afirma Genette, pone en movimiento ideologías que, al interpelarse, interpelan al lector y lo llevan a formular preguntas como las que hemos mencionado más arriba: ¿por qué el mito?, ¿para qué? En cuanto a la forma en que la intertextualidad actúa, tenemos la traducción, la cita, la nota o el paratexto, el comentario o metatexto, que analizaremos con mayor profundidad en el segundo capítulo de esta investigación. Existe, entonces, una relación genealógica en cuanto a la presencia del mitema del salto, pero también una relación intertextual en cuanto a la posibilidad de expresar su complejidad mediante la presencia simultánea de un conjunto de textos. Es importante enfatizar la importancia de la palabra *relación*, porque el ensayo quignardiano, particularmente erudito, exige una lectura atenta y curiosa: lo que en primera instancia parece una serie de datos inconexos, revela su verdadero carácter dialógico al seguir las pistas que el autor propone.

García Jurado apunta que la teoría de la recepción clásica también ha permitido un acercamiento a la producción literaria oriental, que va más allá de la concepción europea, construida durante la modernidad, de lo que llamamos Oriente. Lo que ocurrió con Oriente es lo mismo que ocurrió con lo grecorromano: ambos son más una visión de lo que creemos que fueron, que lo que realmente fueron (238). De estas construcciones surgen, inevitablemente, ciertas interrogantes: ¿Qué necesitamos que sean Oriente, o Grecia, en

este momento? ¿Es posible saber cómo fueron realmente? Y, ¿cómo dialoga Pascal Quignard con el mundo oriental, presente en *Boutès* y en otros de sus textos?

David García Pérez reflexiona sobre estos aspectos de la recepción y de la traducción cultural mediante el motivo del viaje y la figura del héroe Odiseo³⁵. Así, el investigador se refiere a Odiseo como un traductor cultural, que usó sus cualidades para “llevar de un espacio (oriental) a otro (occidental) la visión del otro que ayuda para definir al sujeto y su contexto, en este caso el ‘griego’ de la épica homérica” (García Pérez, 99). Mediante el lenguaje y auxiliándose de “las categorías que se construyen en el sujeto mismo” (100), Odiseo nombra lo que está descubriendo y, como enfatiza el autor, este hecho lo pone a prueba constantemente. Odiseo está ensayando un mundo nuevo, para sí mismo, y para su interlocutor, y mientras lo ensaya, construye una cultura. “Odiseo es un traductor cultural porque lo que lleva como carga simbólica en su barco son componentes culturales plenos de sentido que transitan de un espacio a otro gracias a la palabra” (100). Este tránsito, este encuentro entre dos discursos o, si se quiere, entre dos textos, permite que Odiseo haga con esos *mundos otros con los que tropieza durante su viaje*³⁶ lo mismo que hace el lector moderno con todos los textos que no pertenecen a su época o a su contexto: nombrarlos para intentar comprenderlos.

Entonces, lo que hallamos en ese proceso es una cadena de selecciones, encuentros, desencuentros, movilidad, inacción, secuencias y rupturas que definen, en efecto, la tradición de una cultura. Odiseo, al actuar como traductor cultural, es parte del engranaje que identifica la pervivencia de los elementos que conforman la identidad cultural de su

³⁵ A lo largo de las siguientes líneas se usará el nombre de Odiseo, para respetar el texto de García Pérez.

³⁶ Theodor Adorno y Max Horkheimer, en *Dialéctica de la Ilustración* (1998) señalan que el acto de nombrar permite su control racional (100). Así, Odiseo, mediante su traducción, delimita el mundo conocido y permite que sus oyentes lo hagan suyo. Este nombrar no deja de ser una ruptura con los vínculos que el hombre tiene con la naturaleza: este espacio vasto y multiforme se reduce a una palabra en aras de la civilización y de un proceso que los autores llaman capitalista (107): vender un lugar, vender una idea, crear un mundo a la medida de una ideología.

pueblo. Es puente entre culturas y es signo de la tradición de una y modificación de la otra al interactuar mediante su relato. (100-101)

Odiseo, continúa García Pérez, afirma su pertenencia a una tradición mediante la comparación de dos contextos. El autor señala que la etimología de tradición es “transmitir conocimiento de generación en generación” (101), por lo que la visión de lo Otro, surgida de los labios de Odiseo, va a pervivir dentro de su cultura. Odiseo, *polytropos*, fecundo en ardid, hace algo que Butes no podrá: dar cuenta de lo que vio, de lo que escuchó. El héroe vuelve de Oriente con riquezas y conocimiento porque tuvo el valor de embarcarse, como afirman Adorno y Horkheimer (111), y además, porque su deseo de volver a Ítaca no desapareció. Por esta razón, en el texto de Quignard, Odiseo y Butes son los dos lados de una misma moneda en lo que se refiere a su encuentro con las Sirenas: Butes se arrojó completamente a la Otredad en busca de una respuesta que se quedó en el margen, y Odiseo usó su inteligencia para poder regresar de este salto y anunciarlo, convirtiéndose, como señala García Pérez, en el primer traductor cultural de Occidente.

García Pérez refiere el encuentro de Odiseo con el Cíclope para analizar un hecho por demás extraordinario, y relacionado también con el mitema del salto: la ausencia de sentido para obtener sentido.

Comentábamos al inicio que Odiseo pone en juego su inteligencia al autonombrarse Outis frente al Cíclope. Esta definición es el punto culminante del uno frente al otro: él comprende que es Nada/Nadie en un mundo ajeno, pues no hay con quién confrontar el ser para comprender lo que se es. Odiseo no puede hacer esta operación ontológica con seres no humanos, no adecuados a las costumbres y a los usos culturales de donde él procede. Es un personaje solitario que, sabiendo que además puede perder su esencia, se asila a la definición de lo último que se halla en su periplo: *Nada/Nadie*. (104)

El salto como búsqueda de conocimiento participa de esta ausencia de lenguaje, de este silencio frente a la Otredad, del que Butes, Orfeo, Odiseo e Izanagi son partícipes de

diversas maneras. Según el diálogo que Quignard establece con ellos, Butes asume este silencio hasta sus últimas consecuencias, dejando apenas vestigios dentro del relato mítico. Orfeo e Izanagi logran salir del inframundo, pero, por lo menos en el caso de Orfeo, la pérdida será tan grande que sólo la música (otro lenguaje) podrá intentar decirla, así que sustituye la palabra por el sonido. Odiseo, por su parte, se convierte en un traductor cultural y hace del viaje, y del retorno del viaje, un principio de conocimiento del Otro, porque no puede decirse que los demás héroes no lo hayan conocido, pero no pudieron narrarlo mediante los códigos de su contexto, y este aspecto es primordial dentro de la obra de Quignard: el silencio, Nada/Nadie, también es una forma de estar en el mundo.

Oriente está presente en *Boutès*, entonces, de dos formas: en el diálogo del mitema occidental del salto con su variación japonesa, y en la presencia, en cada una de estas variaciones míticas, de la Otredad (las Sirenas, las Bacantes, la Muerte-Izanami) como fuerza que guía la búsqueda, el viaje mismo.

Tanto el análisis del mito desde la perspectiva de Lévi-Strauss como las reflexiones en torno a la recepción de la tradición clásica en literatura contemporánea, en particular en el caso de Quignard, permiten concebir el acto mismo de escribir –de decir– como un salto, como un viaje, como una disolución del texto para encontrar nuevos textos. Y este acto, a su vez, arroja nuevas luces sobre las formas en que la literatura quiere responder sus propias interrogantes: tanto aquella que se pregunta, como el mito, cuál es el lugar del hombre dentro del cosmos en el que se sabe existente, como la que dialoga con los textos y con los autores que han rastreado la posible respuesta. Quignard es también un traductor de visiones de la Otredad, y crea comunidad mediante el acto de decir lo Otro/decirse en y a través del Otro. “Al hablar en libre expresión, el individuo se descubre y se enfrenta con los

otros: habla desde su soledad o desde su aislamiento, por cuenta propia y haciéndose él solo responsable. Es la condición fundamental de un orden ‘profano’ o meramente humano” (Zambrano, 2011 : 259). Quignard, en su búsqueda, ennoblece la búsqueda humana, inminentemente profana en nuestra época, pero no por ello menos sedienta de una sacralidad presente alrededor del hombre, aunque oculta al mismo tiempo. *Boutès*, como diálogo, da cuenta de los momentos en los que el individuo, frente al misterio, guarda silencio maravillado y se toma el tiempo necesario para poder decir algo.

1.3. Butes como un símbolo: el mitema del salto y la pérdida como espacio creativo.

Tanto la concepción de *jadis* de Quignard como la lógica mítica de Lévi-Strauss y la hierofanía de Eliade plantean que el mito conlleva una ruptura en la experiencia del espacio-tiempo cotidianos, mediante el encuentro con aspectos incomprensibles de la realidad a los que se responde de muy diversas maneras: con arrojo, con precaución, con estratagemas que aseguran el retorno a lo que concebimos como realidad, todas ellas formas de entender el trayecto del ser humano por el mundo. Estas respuestas, asimismo, suponen la elaboración de un lenguaje que permita su expresión y que sea susceptible de ser comprendido, difundido, recreado, como ocurre con el relato mítico y con el arte. El entrecruzamiento de los mitos de Butes, Orfeo y Ulises aparece así como un ejemplo de intertextualidad, como un entramado que señala la complejidad y ambigüedad de la experiencia de la Otredad/las Sirenas, y también como una necesidad de comunicación que extiende los horizontes del relato.

Pascal Quignard destaca el misterio de las Sirenas en su diálogo con el mito de Butes y, al igual que Carlos García Gual, ve en ellas una invitación que, de ser aceptada por los marineros, suponía “un quebranto de la ardua travesía, pérdida del regreso al hogar,

trampa letal, mortífera” (13)³⁷. Así, su presencia era un riesgo para el cumplimiento del deber. Ahora bien, ¿cuál era el deber del héroe griego? Ulises ejemplifica esa posición. Al ser ayudado por la divinidad y lograr escuchar el canto de las Sirenas sin riesgos, el héroe evita olvidar su hogar y garantiza el retorno a Ítaca, restableciendo el orden. En interpretaciones cristianas del mito, Ulises se presenta como “el ejemplo virtuoso que sabe escapar de la tentación” (118-119). Ulises tiene un deber para con su comunidad, y logra cumplirlo, si bien es cierto que vive su desorden al hallarse en la barbarie durante su viaje. Butes, al contrario, se entrega a un desorden sin retorno y ejerce su libertad (su salto del navío no deja de ser una desobediencia a las órdenes de Orfeo, que en ese momento sirve a los intereses de Jasón y de su pueblo). El mismo Orfeo, más tarde, se entregará también al desorden, de tal manera que, en las variantes del mito que aluden a su capacidad de vaticinar el futuro, el dios Apolo tendrá que hacerlo callar, es decir, *tendrá que restablecer el orden*. Butes y Orfeo, entonces, quieren olvidar y, al hacerlo, cometen un acto de *hybris*.³⁸

En estos héroes convergen aspectos de lo apolíneo y lo dionisiaco, tal como María Zambrano entiende estas cualidades en *El hombre y lo divino*. Su pasión por alcanzar la luz y su camino hacia la participación con lo sagrado dan como resultado una metamorfosis del individuo mismo, que se libera de la inercia y del orden.

Así, el mismo Dionisos contribuyó, sin duda, a crear la imagen de Apolo y todavía más a encontrar el medio de hacerse audible en sus oráculos, pues sólo embriagados se puede servir de instrumento a un dios. Dionisos es la pasión, sin la cual no trascendería el nivel inicial, no andaría persiguiendo y logrando, en parte, una ascensión a formas superiores. Si

³⁷ García Gual señala que el hechizo de las Sirenas pasó de ser auditivo para concebirse como una imagen, por lo que estos seres adquirieron, poco a poco, cualidades eróticas y sexuales, percibidas como tentación, corrupción, pecado, y fueron asimiladas, en la Edad Media y en la Modernidad, con prostitutas y cortesanas que amenazaban la moral y las buenas costumbres. (13)

³⁸ El concepto de *hybris* está relacionado con la desmesura, el exceso y la transgresión del orden dentro del pensamiento griego. (Chantraine, 1150).

la luz es el medio en el cual la vida y las cosas se hacen visibles, la pasión es la apetencia misma de alcanzar manifestación, de llegar a ser algo digno de alcanzar esta luz: desde el anhelo elemental en el que la más humilde vida se manifiesta, hasta la pasión que sufre el ser humano por lograr la integración de su ser, atravesando la muerte. No es Dionisos el dios despreciador de la forma, sino el que, buscándola, no puede detenerse en ninguna, porque la forma última, total, habría de lograrse más allá de la muerte. Es la divinidad que manifiesta, entre todas, que la vida y dentro de ella el ser que más padece, el hombre, es trascendente, anda en vía, en tránsito. Que muestra también que la vida y la muerte son momentos de un eterno proceso de resurrección. (75-76)

Apolo, como dios que da forma y orden, inspira al hombre los medios para conservarse y conservar las cosas tal y como se aprecian bajo la luz, en el día, en el uso de la razón, mientras que Dionisos embriaga al individuo de una necesidad de acercarse al abismo, de vislumbrar lo oculto. El mito de Orfeo es particularmente fértil al revelar cómo conviven estas dos formas de estar en el mundo, que no son excluyentes, sino complementarias y transitorias. Después de la pérdida de Eurídice, Orfeo decide “lanzarse a su viaje y apurar su padecer del tiempo” (Zambrano, 133), “recorrerlo sin ahorrar abismo alguno: la muerte y aun algo peor, este andar pedido, andar errante, como todos los poetas genuinos lo andarán un poco siempre, como todo lo que padece” (134). Orfeo deja de contrarrestar el misterio con su arte, para fundirse con el dolor mediante la música, pero todavía mediante los límites del tiempo y del número (137).³⁹ Es poeta más por lo que hace que por lo que dice, señala maravillosamente Zambrano, y la acción de buscar hacerse uno con su pérdida es tan genuina, que su despedazamiento por parte de las Bacantes sólo lo acercará más al abismo, pues le permitirá emitir oráculos. Y cuando Apolo llega a silenciar la cabeza decapitada del

³⁹ Zambrano anota que la música surge cuando el dolor se somete al tiempo y al número, cuando “en lugar de irrumpir en el tiempo se adentra en él y alcanza continuidad a través de la discontinuidad de todo lo sensible. [...] El lamento de Orfeo debió sonar en las notas fundamentales de la voz humana en la más pura y simple forma de la matemática de la voz humana, en los números “sagrados” del canto.” (136) Así, Orfeo se encuentra en un umbral mediante la música, ni en la vida ni en la muerte, sino en el tránsito mismo, como Butes en el aire.

vate y lo despoja del último vínculo con la civilización que el héroe llegó a tener, Orfeo tendrá su voz, y su canto delirante, su último salto y su disolución definitiva en la Otredad.

Quignard anota que aquellos que saltan, lo hacen porque “leur désir est plus vaste que la reproduction sociale. C’est ainsi qu’ils oublient Vénus. Leur quête est périphérique et nettement solitaire” (Quignard, 2008 : 13). Son individuos que se arrojan a la marginalidad y a la muerte, transgrediendo lo que se esperaría de ellos: el *continuum* de la vida. El canto de las Sirenas es tan poderoso, que el héroe olvida incluso el temor de perderse por completo. “Le chant qui se tient avant la langue articulée plonge –simplement plonge, plonge comme Boutès plonge– dans le deuil de la Perdue” (19). *El lamento de la Perdida* podría ser la idea misma de perder, una suerte de dolor primordial que Quignard asocia con el nacimiento y con el recuerdo olvidado de la primera voz escuchada, antes de nacer: la voz de la Madre, una suerte de Madre primordial, una pertenencia absoluta que, en última instancia, no puede rechazarse una vez que se ha vislumbrado. Butes y Orfeo no pueden no arrojarse a la muerte, porque no pueden estar más muertos: ya lo han perdido todo, ya no encuentran sentido en la cultura, sino en sus márgenes. Así, tanto para Quignard como para Zambrano, el poeta, el que crea o el que se transforma, es aquel que no se pone a salvo (Zambrano, 2011 : 91)

“Où va-t-il ? Il va où il entend que se prononcent des sons beaucoup plus pressants que les prénoms eux-mêmes” (22). El escritor francés ofrece esta hipótesis a la pregunta sobre cómo es el canto de las Sirenas. Para cada ser humano hay ciertos nombres que son más valiosos que cualquier otra cosa, no por la palabra en sí, sino por lo que evocan. Esto es lo que cada marino escucha, la razón del salto de Butes y el motivo del descenso de Orfeo al Hades, que lo transformó en un cantor, en un emisor del misterio: el sonido

primero, que resuena para cada individuo, y que no tiene que ver con una sensación de gozo, como afirma Zambrano, sino de reencuentro. La filósofa señala que la música ha sido esencial en la liturgia porque es obedecida, y es mediante el acto de seguirla que el reencuentro puede consumarse. Así, los que se reencuentran son los que “obedecieron a la misma música” (Zambrano, 2011 : 139), los que obedecieron la llamada de lo sagrado.

Cuando Quignard pregunta y responde “Pourquoi Boutès périt-il noyé ? Parce que nous ne venons pas du sec” (22), su reflexión lo lleva a concebir el elemento acuático, como el útero materno, como lágrima, y como transformación que da origen, elemento catalizador que detona la fundación del cosmos. Útero, líquido amniótico, lugar en el que vivimos y del que no conservamos ningún recuerdo, lugar y tiempo en el que éramos uno con la Madre y que inevitablemente hemos perdido; lágrima, sufrimiento vital, pérdidas a lo largo del trayecto; metamorfosis, espacio del tránsito entre la vida y la muerte, ilusión del retorno al útero y disolución del yo. En el agua ya no importan los nombres. En la muerte, tampoco. Quien quiera conservar su nombre, como Ulises, no puede arrojarse al mar.

Las Sirenas, entonces, constituyen la puerta de entrada a este espacio primordial. Tanto García Gual como Quignard mencionan el origen etimológico de la palabra Sirena: “el nombre *seirén* parece relacionarse con el de la “soga” (*seirá*), y las sirenas serían algo así como “las que atan” (García Gual, 2014 : 20). ¿A qué atan las Sirenas a cada marino? Al deseo de reencuentro con la voz de la Madre –lo anterior al lenguaje, lo carente de lógica fuera de su propia lógica, lo que se “entiende” una vez que se encuentra y le da sentido al salto. ¿El héroe recupera lo que perdió? Parece que sí, al menos por unos instantes. Esta idea no está tan lejos de la noción de centro que mencionan especialistas en

el fenómeno religioso como Eliade: lo Real a lo que se vuelve mediante el rito, el centro del que surge todo y que en el que se disuelve la individualidad en la sacralidad, no es otro que el abismo acuático quignardiano.

Ese afán de recuperar es lo que hace del salto de Butes un símbolo, en el sentido que Gilbert Durand da a ese término. En *La imaginación simbólica* (1964), Durand explica que la capacidad de simbolizar ocurre cuando el ser humano se encuentra frente a un significado inaccesible. Es una representación, una fuente de ideas, pero no es convencional ni arbitrario como el signo⁴⁰, no es captado por el pensamiento de forma directa, sino que se comprende dentro del acto mismo de simbolizar, es decir, se vale por sí mismo y revela un misterio que debe experimentarse (14-15), y que se manifiesta dentro de un *contexto específico*. Así, la imagen concreta de símbolo, como el agua, “remite por ‘extensión’ a todo tipo de ‘cualidades’ no representables, hasta llegar a la antinomia” (16): puede referirse a la purificación, la fecundidad, la vida y la muerte, etc. Por esta razón, el significante y el significado, los dos componentes del símbolo, son infinitamente abiertos, lo que Durand llama “flexibilidad del símbolo”. Según el momento y el lugar en el que ocurra, el símbolo revelará un misterio específico, comprensible para aquellos que pertenecen a ese momento, a ese lugar. Desde este punto de vista, el gesto de descender o de saltar de Butes y de Orfeo, si los estudiamos como símbolos, sintetizan una experiencia llena de sentido dentro de su contexto de origen y dentro del contexto que Quignard advierte en ellos: el anhelo de algo que está más allá de lo que llamamos realidad y que en cada uno es distinto, que es tan deseado como temido, porque a pesar de esta necesidad de

⁴⁰ Durand explica que, en un signo, el significado es limitado porque es único, y su significante es arbitrario porque puede ser cualquier cosa aceptada por convenciones culturales. Así, por ejemplo, una cruz con un cráneo es el signo del veneno, y es así porque se aceptó convencionalmente que ésa fuera su representación, por lo que el significante es infinito. Podría representarte de muchas otras formas, y éstas serían aceptadas, por convención social, dentro de la cultura. (Durand, 16).

reencuentro, es importante señalar que el acto de arrojarse al vacío o de descender al inframundo lleva en sí aspectos terribles de la realidad: lo desconocido, la muerte, el poder de los dioses, etc. La experiencia simbólica es tan fascinante como aterradora, por ello los estudiosos del pensamiento religioso hablan de los límites espaciotemporales en los que transcurren los rituales, por ejemplo, o señalan los peligros por los que atraviesan héroes como Ulises al contar sus aventuras. Si bien es cierto que el reencuentro con lo perdido, en mitos como el de Orfeo y Eurídice, parece ser el punto culminante de la narración, no puede dejarse de lado que Orfeo debió entrevistarse con las divinidades del inframundo para obtener el consentimiento de recuperar a su esposa, que debió llegar hasta ellos y ver cara a cara al dios de la muerte.

En *La symbolique du mal*, Paul Ricoeur afirma que el auténtico símbolo tiene tres dimensiones que se entrecruzan: la cósmica, la onírica y la poética. La dimensión cósmica tiene que ver con la manifestación de hierofanías o lenguajes que revelan aspectos de lo sagrado y ordenan el macrocosmos, es decir, el mundo en el que se desenvuelve el microcosmos o ser humano. Ambas estructuras, la macrocósmica y la microcósmica, se entrelazan en esta experiencia “dans un fragment du cosmos qui en retour perd ses limites concrètes, se charge de significations innombrables, intègre et unifie le plus grand nombre possible de secteurs de l'expérience anthropocosmique” (18). Mediante su relación con lo que considera sagrado, el hombre se va constituyendo ontológicamente. La dimensión onírica, por su parte, permite que la relación antes mencionada se impregne en el inconsciente humano y aparezca en sus sueños. El hombre explora su propia sacralidad mientras hace lo mismo con aquella del mundo, porque la dimensión onírica le permite estructurar e interpretar su pensamiento (20). En este mismo tenor, María Zambrano habla

de la importancia de los sueños en el estudio de lo sagrado refiriéndose a ellos como momentos de delirio en los que el hombre puede sobrepasar los límites de su conciencia y dar cabida a la ambigüedad, a lo indecible (Zambrano, 2011 : 137), enfatizando así lo transgresor de la experiencia de lo sagrado. Finalmente, la dimensión poética (que para Ricoeur es *logos*⁴¹, y se refiere a la intención de significar o decir la dimensión cósmica del símbolo anidada en el subconsciente gracias a la dimensión onírica), muestra el momento justo en el que el símbolo surge gracias a un proceso de la razón, es decir, es una elaboración del lenguaje (el mito, el arte, el gesto). La dimensión poética del símbolo incluye a las dos anteriores, como el autor lo señala: “Il faudrait comprendre qu'il n'y a pas trois formes incommunicables de symboles; la structure de l'image poétique est aussi celle du rêve lorsque celui-ci tire des lambeaux de notre passé une prophétie de notre devenir et celle des hiérophanies qui rendent manifeste le sacré dans le ciel et les eaux, la végétation et les pierres” (Ricoeur, 20). Así, el gesto de saltar, presente en forma de un mitema que Quignard toma de cuatro mitos (Butes, Orfeo, Ulises, Izanagi), deviene un símbolo que genera una realidad y contiene las tres dimensiones citadas: es en primera instancia manifestación de lo sagrado (es una estructura revelándose y al mismo tiempo una síntesis de sentidos que estallan en ella); en un segundo momento, dicha manifestación late en el inconsciente y busca ser expresada y, finalmente, aparece en el mundo como lenguaje, como verbo, es decir, como acto comunicativo que significa la revelación.

⁴¹ Aquí podemos apreciar un vínculo entre Lévi-Strauss, Durand y Ricoeur: para los tres, el mito y el símbolo son estructuras del lenguaje que organizan la realidad humana, porque están presentes en la realidad, independientemente de la presencia del hombre. Podemos decir que símbolo y mito hablan no sólo de traducir lo intraducible desde el punto de vista de la experiencia humana, sino que, como elaboraciones de la razón, significan lo más próximo al hombre, que es su realidad contextual. Es necesario señalar que, para ellos, el mito y el símbolo tienen cualidades organizadoras, no fundadoras, como sí ocurre en Eliade. A partir de estas precisiones, podríamos decir que, si estudiamos el mito de Butes desde la perspectiva de Eliade, el salto de Butes da origen a una forma de estar en el mundo. Si lo estudiamos desde el punto de vista de Lévi-Strauss, Durand y Ricoeur, el mito revela estructuras de la realidad que anteceden el raciocinio del hombre: el gesto de saltar de Butes sería una de esas estructuras.

Para Ricoeur y para Durand, el símbolo está sobrecargado de sentido, de ahí que el hombre busque experimentarlo repetidamente y que el mito tuviera una gran importancia en la configuración de las sociedades religiosas de la antigüedad, en su relación con el rito o como narración estructurante de un contexto que no es dado de manera definitiva, sino que debe reconstruirse continuamente. En este orden de ideas, Durand acuñó un concepto clave para entender su teoría simbólica, mismo que permite explicar la obra de Pascal Quignard: la redundancia (Durand, 17). Al intentar decir un misterio, el símbolo no logra revelarlo de una vez y para siempre, no logra limitarlo y hacerlo tangible, convencional y permanente. Por esta razón, Durand dice que el símbolo es “inadecuado” y, como consecuencia, redundante: es necesario que ocurra una y otra vez para ser comprendido, y esta comprensión es efímera, porque alude a una realidad compleja, saturada de sentido y que sucede en condiciones muy particulares: una ruptura de lo profano. Así, la redundancia permite el perfeccionamiento simbólico, la comprensión cada vez más profunda del misterio. No es necesario decir que este perfeccionamiento no tiene límites, que siempre será necesario descifrar lo que ocurre en él.

Durand distingue varios tipos de redundancias simbólicas: los ritos, los mitos (y aquí se acerca al trabajo de Lévi-Strauss, en lo que se refiere al mito como una repetición de ciertas relaciones lógicas que se expresan verbalmente), y el arte (18-19), que es donde podemos situar la obra de Quignard y su necesidad de seguir expresando el salto, porque el arte, como el rito y el mito, “instauran un sentido” y “completan inagotablemente la inadecuación” que se ha mencionado (21). A estas características, es necesario agregar la ambigüedad. ¿Qué tanto ocurre en un símbolo, y qué tanto de eso puede explicarse? ¿Cuántos sentidos caben en esa manifestación? ¿Cómo son percibidos en diversos

contextos? Cuando se habla del agua como purificación, ¿cuántas formas de purificación a través del agua existen y cuántas veces es necesario purificarse? Y ¿qué es la purificación? Como puede apreciarse, estas interrogantes no tienen una única respuesta, y revelan, en muchas ocasiones, la contradicción inherente al símbolo, es decir, su ya citada ambigüedad. ¿Qué significó el descenso de Orfeo en el contexto griego? ¿Y el de Butes? ¿Qué significan ahora? Por esta razón Quignard enfatiza la imposibilidad de decir lo que ocurre en el acto de simbolizar, es decir, lo que ocurrió entre el primer movimiento del salto de Butes y su rescate por parte de Afrodita. El mito de Orfeo ofrece más detalles sobre su trayecto y nos permite entender mejor las razones de su salto, pero en Butes encontramos un significativo silencio.

El símbolo es mediador y al mismo tiempo constituye al individuo en su contexto (76), acto que, en retrospectiva, podrá leerse como una visión del mundo. Por este motivo, el símbolo es dinámico y su ejercicio crea el trayecto antropológico, o el ir y venir entre la capacidad humana de simbolizar que constituye cultura, y la realidad como detonante del ejercicio simbólico como imagen y sentido (99). El símbolo contribuye entonces con la estructuración transitoria de lo real al revelar su fragilidad. Desde este punto de vista, los diferentes descensos del héroe griego (Butes, Orfeo, y también Ulises), ofrecen diferentes lecturas de un evento capaz de articular y desarticular la vida de una comunidad: la comunidad existe mientras haya orden, los que saltan fuera de los límites perecen. Paradójicamente, el mito estructura la cultura (la sociedad) desde su base, y aquí hay un caso de desestructuración. En las últimas páginas de *La imaginación simbólica*, Durand lleva su reflexión a un terreno que busca develar lo que nos hace profundamente iguales, a pesar de las diferencias culturales que han configurado nuestra geografía a lo largo de la

Historia: las imágenes simbólicas son un bálsamo en tanto que la facultad de simbolizar “mejora la situación del hombre en el mundo” (127). El autor enfatiza la importancia de encontrar un balance, y en el arte, por ejemplo, no ve una forma de disfrazar la realidad, sino una reestructuración de ésta en términos comprensibles para los seres humanos. Como afirma Lévi-Strauss, el símbolo ayuda al ser humano a hacer frente a la certeza de la muerte y el sinsentido, y va más allá: el símbolo rompe los sinsentidos impuestos y muestra otros caminos, otras posibilidades de sentido. La experiencia simbólica puede ser un acto de rebeldía.

Así, tanto para Durand como para Lévi-Strauss, el “pensamiento primitivo” o pensamiento salvaje no es ajeno a la modernidad ni al mundo contemporáneo, pero es posible que esté oculto detrás de lo que se ha llamado razón: ciencia, progreso, sociedad, estado, etc., que han generado estructuras más rígidas, en las que la palabra ha perdido su potencial sobrecarga de sentidos. La obra de Quignard está situada en el umbral entre ambas lecturas del mundo. Tanto en la época del mito, tanto en *jadis* como en el siglo XXI, han existido personas que, *sin razón*, saltan fuera del orden en busca de algo que sólo tiene sentido para ellos⁴². Esta imagen del salto mismo, del cuerpo en el aire, es el símbolo que configura la poética del escritor francés: la figura humana en el vacío y la intuición de

⁴² Gilbert Durand y otros estudiosos del mito, como Mircea Eliade, resaltan su capacidad para crear cohesión social. Así, por ejemplo, la cruz unifica a todos los pertenecientes a la cristiandad y habla de la certeza de una pertenencia. Como se ejemplificó en el apartado anterior al ofrecer una genealogía de aquellos que saltan en *Boutès*, para Quignard el mitema del salto está vinculado con la disidencia. Así, este mitema introduce el desorden dentro del contexto del personaje, y sus consecuencias podrían crear un nuevo orden. Sin embargo, es importante enfatizar que, de esta manera, y en concordancia con Durand, Quignard cuestiona que ciertos mitos se hayan convertido en formas de colonización del otro, como la cruz en tierras asiáticas o americanas, o la música de Wagner asociada al nazismo. El mito, como el símbolo, pueden devenir ideología dentro del contexto social y estos autores denuncian estos hechos. Quignard, en particular, lo hace mediante la figura de Butes.

aquello con lo que va a encontrarse constituyen las dos partes del *symbolon*⁴³, y no tienen sentido una sin la otra. ¿Por qué se arrojaría alguien a la muerte, si no es porque ahí va a encontrar vida? Butes, al convertirse en la narración del acto de saltar, deviene un intermediario entre el tiempo cronológico y *jadis*, entre la vida cotidiana y la experiencia sagrada. Butes tropezó con una experiencia hierofánica que transgredió sus creencias sobre su mundo, y llevó a cabo un acto irracional pero saturado de sentido. Este proceso contradictorio, según explica Zambrano, habla de la renuncia a lo humano estructurante, constituyente, anterior a la hierofanía, en aras de una vinculación con lo sagrado, que conlleva la destrucción de un modo de existencia, y a veces de la vida misma (39). Se gana vida divina al mismo tiempo que se pierden aspectos de la vida humana.

Quignard suele enfatizar la incapacidad de aquel que salta de volver atrás, aludiendo sin duda al inevitable paso del tiempo cronológico, pero también a la fugacidad de la experiencia de lo sagrado que, como se ha mencionado, necesita volver a vivirse para realizarse con plenitud. Butes no puede dejar de saltar. Orfeo no puede dejar de descender al inframundo. Y este retorno de la experiencia queda plasmado en el arte, como lo pueden constatar las innumerables manifestaciones artísticas en las que se encuentra la figura de Orfeo.⁴⁴ El ejercicio del arte revela, entonces, la redundancia del mito. “En el irremediable

⁴³ Nicole Malinconi, en *Le plongeur de Paestum*, entrevista a Pascal Quignard y señala que en el libro *L'image qui manque à nos jours*, el autor escribe: “il est plongeant” e “il est tombant”. Malinconi enfatiza que el salto sitúa al saltador en el tiempo en el que ocurre el salto, en el suspenso y el vértigo de la caída. Así, el acto de saltar reúne las dos partes del símbolo, el suspenso entre lo que se deja y lo que se gana, todo en unos instantes (Malinconi, 84), y no se expresa como: él saltó, o él cayó. No es un estado, es un trayecto, como el símbolo: para que ocurra, requiere de un dinamismo.

⁴⁴ María Zambrano refiere que el proceso de secularización –o de paganización o ateísmo, como ella lo llama–, no eliminó del todo la presencia de lo divino en la vida del hombre moderno y contemporáneo, sino que la transformó en arte (286). Para ella, el hombre ayuda a lo divino a manifestarse mediante la creación artística, porque el arte (en ciertos momentos ella se refiere específicamente a la literatura), refleja la ambigüedad de lo humano y el carácter hermético de la realidad (287). “Es la creación, el crear sin tregua lo que sostiene a este que quiere ser frente a –no necesariamente contra– lo divino inescrutable: la creación humana que desde entonces toma conciencia de su fondo inescrutable también” (213-214). Zambrano señala

desgarramiento entre la fugacidad de la imagen y la perennidad del sentido, que constituye el símbolo, se refugia la totalidad de la experiencia humana, como una mediación perpetua entre la Esperanza de los hombres y su condición temporal” (Durand, 140). La fugacidad de la imagen, del salto, de la hierofanía, por una parte, y la necesidad de vincularse, por otra, explican el porqué de la permanencia del símbolo del salto en la obra de Quignard: el autor se pregunta si, la próxima vez, encontrará la respuesta.

En *Boutès*, el escritor francés ilustra esta característica del símbolo –querer atrapar lo inatrapable, descender a lo terrible– recurriendo a Orfeo, quien extendió los brazos para atrapar a Eurídice y sólo rodeó el aire (68). Tal es una de las cualidades del símbolo, probablemente la más difícil de aprehender: el sentido de la pérdida. ¿Por qué no es suficiente con vivir la experiencia simbólica una sola vez? Porque el ser humano es un ser dinámico que vive en un entorno que también lo es, razón por la cual no puede dejar de interpretar la realidad, y de decirla a través del mito, del sueño o del arte. En *Pascal Quignard ou Les leçons de ténèbres dans la littérature* (2018), Mireille Calle-Gruber habla de la necesidad, en la obra quignardiana, de amar la pérdida:

Accident, chute, rupture, c’est une épiphanie qui advient : au même titre que le manque et la faim, l’éblouissement donne accès au monde. Dès lors, la perte est aimable. [...] Manque, faim, éblouissement deviennent le ressort d’une dynamique : la relation aux choses et surgissement : le lien, s’il y en a, est explosif. (103)

así un aspecto de la creación especialmente necesario para hablar de su carácter sagrado: así como el arte revela lo indecible/lo indecible de lo sagrado, revela también lo indecible/lo indecible del hombre. Después de tantos siglos de trayecto humano sobre la tierra, ¿ya podemos decir qué es ser “ser humano”? ¿Es posible quedarnos sólo con una definición? El “indecidible” derridiano, sus posibilidades infinitas, se unen así a un “indecible” primordial, que creemos presente en el pensamiento quignardiano, del que surgen, precisamente, todas las posibilidades creativas, toda la fuerza de la imaginación.

El hombre, ser explosivo, sólo puede realizarse como tal en la pérdida, en el desbalance y en la nada.⁴⁵ Zambrano coincide con esta idea: lo sagrado lo incluye todo, aún la nada (213). Entonces, ¿cómo no hacer desde la nada? Así, la redundancia del símbolo no es un acto gratuito, no es una simple repetición o un lugar común: es el acto mismo de reconstrucción del ser, la certeza provisional de estar en el espacio-tiempo correctos, incluso si ese espacio-tiempo implica recomenzar. Y aquí es necesario volver a mencionar las cualidades del vacío dentro del budismo: la nada o vacío no es la ausencia de forma, sino la posibilidad de diálogo y compenetración entre las formas en las que el sentido viene precisamente del encuentro. El vacío no es la ausencia de sentido, sino el aglutinamiento de sentido, revelación del ser en tránsito, tal como ocurre, como mencionamos líneas más arriba, con el texto, que también transita.

La redundancia simbólica también puede leerse como una experiencia de la pérdida, que hemos mencionado frecuentemente a lo largo de estas páginas y con la que deseamos concluir este capítulo. Al romperse el vínculo con lo Otro, el ser humano, experimenta un sentimiento de privación, que puede leerse como una *privación de la pérdida*, término que acuña la escritora francesa Tiphaine Samoyault en *L'aujourd'hui du roman* (2005), para explicar que el acto de escribir supone renunciar, porque mediante la renuncia se recupera lo perdido. Samoyault afirma que la forma (el texto) viene después de la experiencia de la privación y que revela la necesidad interior de decir (93). Aquí podemos encontrar un vínculo tanto con Ricoeur como con Quignard: para ambos escritores, el mito es una forma

⁴⁵ Calle-Gruber menciona, páginas más adelante, que tampoco es gratuito que Pascal Quignard estudie profundamente algunos conceptos de la cultura japonesa como el “ma” o el punto que permite una transición. En este intervalo vacío, que Quignard encuentra en diversas expresiones artísticas –la hoja en blanco, el oscuro en el teatro, el maquillaje blanco en el rostro del bailarín de butoh, la máscara–, ocurre el tránsito necesario para el acto creador (106). Así, el autor comprende que el arte se realiza en el olvido del arte, si puede expresarse así, como el símbolo se realiza en el olvido del símbolo.

racionalizada de una experiencia paradigmática, es una forma que limita la experiencia, que la clasifica. Samoyault concluye lo mismo al referirse a la novela: el exceso de lo “sin forma”, “lo Otro”, exige de aquel que lo vive *une mise en forme*. Y esta *mise en forme* posibilita el nacimiento “d’une pensée propre, qui n’aurait pas pu se développer autrement (88), es decir, conlleva la aparición de nuevas formas de simbolizar, de nuevos mitemas, de nuevas lecturas, como ocurre con las diferentes visiones del salto que explora Quignard (no sólo las míticas, sino las históricas, las literarias, las artísticas y las personales)

La pérdida como detonante de la creación supone una desestabilización de las ideas, de las formas establecidas, del fundamento para el budismo zen. En el caso de Quignard y su lectura del mito de Butes, podemos decir que la pérdida que abre el camino de la creación puede llegar incluso a la muerte, y que la redundancia del símbolo del salto sugiere la necesidad de volver a pasar por un estado de duelo (*le deuil de la Perdue* en Quignard) en el que la melancolía tiene algo de ideal (Freud, 6). Para Freud, el melancólico puede saber a quién/qué perdió, pero no lo que perdió, lo que nos conduce al terreno de lo inconsciente, de lo Otro, como ocurre en el caso de Butes, que “saltó sin razón”. Así, parece que el melancólico ve algo que los demás no ven, algo que debe descubrirse mediante una revuelta (6). Una vez más, nos encontramos frente a un abandono de lo fijo, en el que el individuo se sabe carente de algo y va en busca de ello, sembrando el desorden.

Por último, tiene que resultarnos llamativo que el melancólico no se comporte en un todo como alguien que hace contrición de arrepentimiento y de autorreproche. Le falta (o al menos no es notable en él) la vergüenza en presencia de los otros, que sería la principal característica de este último estado. En el melancólico podría casi destacarse el rasgo opuesto, el de una acuciente franqueza que se complace en el desnudamiento de sí mismo. (5)

En el caso de la lectura quignardiana de los mitos que nos han acompañado, en especial el de Orfeo, creemos que la visión del melancólico de Freud sirve para enfatizar este “desnudamiento de sí”, pero que puede haber un dejo de arrepentimiento que pretendemos explorar durante el tercer capítulo de este estudio, al vincular la lectura que hemos hecho del mito y del símbolo con su redundancia en la novela del escritor galo, y que mencionamos brevemente en el apartado anterior al citar la anécdota de la juventud de Quignard, quien siente “una faute qui traîne”, una culpa que se prolonga en el tiempo, por no haberse convertido en organista como se esperaba de él.

Horkheimer y Adorno señalan que la historia de la civilización es la historia de renuncia (107). Cuando Quignard decidió no ser organista, perdió parte de lo que él consideraba valioso, en tanto que legado familiar. Cuando Ulises regresó a Ítaca, dejó atrás no sólo los peligros, sino también algunos placeres, algunas fuentes de conocimiento. Ulises, según la lectura de estos filósofos, asumió su pequeñez y su debilidad ante la naturaleza y aceptó “desencantarse” y “desencantar” todo lo que lo rodeaba, en aras de la conservación (109), es decir, de una decisión: ¿Qué es lo que vale la pena conservar y cómo lo voy a conservar? Así, tanto la lectura mítica de Quignard como la de Adorno y Horkheimer converge en un punto crucial: el mundo humano, si podemos decirlo así, pasa por procesos de encantamiento y desencantamiento, de desorden y de orden, de vinculación con lo sagrado y de absoluta cotidianidad, en los que el hombre no sólo está desnudo ante el mundo, sino solo. El individuo percibe tanto con el cuerpo como con la mente esta orfandad y actúa en consecuencia, recuperando y renunciando, desplazándose de un lado a otro de una cuerda que no se romperá hasta su muerte.

En *Critique du jugement* (2015), Quignard escribe algunas reflexiones sobre la danza que pueden servir para ilustrar esta tensión permanente en su obra, fruto de la redundancia del símbolo, de esta privación de la pérdida convertida en arte.

Le but de la montagne est une tension comme le but de l'abîme est le vertige. Le but de l'art est la plus grande tension possible. C'est le principe de l'art baroque. Tension du style tendu entre les deux pôles du temps désirant.

Cette émotion tourne sur elle-même ; va tomber ; c'est un vertige.

Dieu *ne comprend pas* ce qu'il est.

Quant à la hauteur : torrent et foudre.

Jadis comme nouveauté pure dans le vide antérieur qu'il réinvente à sa propre cause remaniant sa matière.

Liu Xie a écrit : Les répétitions peuvent être nécessaires pour préparer l'élan. Il faut savoir compter au moins jusqu'à trois. C'est tout. (193)

Mediante el ejercicio de la danza, el bailarín experimenta el vértigo del salto y de la caída, la tensión entre despegar los pies del suelo y la gravedad. El bailarín tiene una certeza: mientras más repita un salto, más lo perfeccionara, pero debe vivir la pérdida del balance. Quignard anota, además, que *jadis*, como la fuerza que el hombre llama dios, se hace presente en este proceso repetitivo y creativo: crear tensión para reencontrar la experiencia. Como el bailarín no sabe que puede saltar hasta que salta, dios no es dios hasta que su revelación se atestigua. Así, el bailarín reúne sus fuerzas para reconfigurarse y poder saltar de nuevo, como el arte del pintor se manifiesta en múltiples cuadros, o el del músico en diversas sinfonías. Como el símbolo volviendo a ocurrir, volviendo a encantar el mundo.

El mito de Butes, entonces, habla de un símbolo que se ha articulado y desarrollado en forma de narración y que responde a la necesidad humana de expresar sus experiencias. El símbolo es, según Ricoeur, el núcleo que sostiene la narración mítica, y que sustenta la vida humana desde un punto de vista antropológico. Pero también es un momento de

éxtasis que se produce por la pérdida. Zambrano señala que el primer momento de liberación del hombre ocurre en la embriaguez, en la furia y el olvido inspiradas por la fuerza dionisiaca (77), y, como consecuencia, en lo ambiguo y lo terrible, en la muerte incluso. Quignard se inscribe en esta línea de pensamiento, revelando que el arte también surge de una experiencia trágica: el símbolo esclarece tanto los aspectos luminosos de la vida humana, como aquellos cargados de desolación. Y, sin embargo, de la desolación surge la luz en forma de arte.

Capítulo II

***Boutès*: puesta en escritura de una experiencia vital.**

Aproximaciones al “ensayo” quignardiano

**El que salta al vacío
no le debe ninguna explicación
a los que se paran a ver.**

Jean-Luc Godard

2.1. La música entre civilización y barbarie

El tema de la música atraviesa la obra de Pascal Quignard a lo largo de toda su creación. Se encuentra claramente presente desde sus primeros textos, como *La leçon de musique* (1987), hasta los más recientes, como *Dans ce jardin qu'on aimait* (2017a) o *L'amour la mer* (2022). De manera velada, también se menciona en *Petits Traités* (1981) o *L'origine de la danse* (2013). ¿Por qué la música? En primer lugar, y de manera ineludible, porque el autor es músico y descende de una familia de organistas, razón por la cual el lenguaje musical también participa en su forma de ver el mundo. En segundo lugar, porque el ejercicio de la música está profundamente vinculado a la voz y a la escucha, y estos aspectos de la vida humana determinan y permiten la adquisición de conocimientos, mismos que configuran la forma de percibir la realidad de los individuos y las sociedades.

En *La haine de la musique* (1996), Quignard sumerge al lector en una profunda reflexión sobre el potencial y los límites del lenguaje humano como un medio para definir las realidades que lo rodean, en particular la música y lo que ocurre durante su audición o interpretación. “Au sein de la nature les langues humaines sont les seuls sons qui sont prétentieux. Ce sont les seuls sons, dans la nature, qui prétendent donner un sens à ce monde. Ce sont les seuls sons qui ont l'arrogance de prétendre procurer un sens en retour à

ceux qui les produisent” (31). Para el autor, el lenguaje humano dice las experiencias y configura sus sentidos porque el hombre necesita esos límites tanto para subsistir como para crear, como lo mencionamos en el capítulo anterior al hablar del salto de Butes como un símbolo. Sin embargo, el autor señala que la palabra es sólo uno de los muchos lenguajes actuantes en lo que el ser humano tiene a bien llamar realidad. Quignard sitúa entre éstos la música y busca aprehenderla como un intermediario entre los auditores y las manifestaciones de lo sagrado, entre las que se cuenta el mito. Asimismo, asevera que el lenguaje literario en su forma más pura, que es la poesía, es música, en consonancia con Nietzsche, quien afirma que la “melodía es, pues, lo primero y universal, por ello puede padecer en sí múltiples objetivaciones, en múltiples textos” (Nietzsche, 2001 : 71). La narración mítica, continúa el filósofo alemán, transmitida de forma oral a lo largo del tiempo, fue puesta en escritura como poesía, e intentaba reproducir la cadencia de la voz en la canción popular, en la canción de la voluntad de la comunidad. Sin embargo, el mito fue alejándose paulatinamente de su origen musical, llegando así a la modernidad como un ejercicio lingüístico que intenta transmitir, con mayor o menor éxito, las pulsaciones que lo originaron.⁴⁶ En *Boutès*, Quignard vuelve sus ojos hacia el origen musical de la literatura y lo vincula con tres mitos que señalan el poder de la música dentro de la Grecia Antigua: los héroes Butes, Orfeo y Ulises y su encuentro con las Sirenas. Quignard, como hemos visto, señala que la respuesta ante la música es distinta, que hay quien se arroja a ella, quien la ejecuta y quien la escucha desde una orilla que le permite estar a salvo de su influjo. Así, la

⁴⁶ La épica arcaica es un claro ejemplo en el que el poeta no distingue, como ahora, entre música y verso. Para Homero, por ejemplo, ambos constituyen una unidad, y tal poesía sólo es posible por la inspiración divina, esto es, por la presencia de las Musas en el poeta, quien se convierte en un mediador entre el mundo divino y el humano. Quignard, en consonancia con esta idea, pone de manifiesto la “musicalidad de los lenguajes”: el ritmo, el movimiento, la sonoridad, todos ellos elementos constitutivos de los mitemas del salto que hemos mencionado.

música revela su ambigüedad: destruye y conserva, ahoga o salva, y detona, gracias a su complejidad, la narración de sus efectos en el corazón humano.

En *La leçon de musique*, Quignard propone una breve definición de música: “quelque chose de moins sonore que le sonore” (24). ¿Qué es la música, sino sonido? Para explicar esta contradicción, el autor explora la respuesta de Butes ante el sonido. El Argonauta deja su remo y salta al mar. Butes es el único “que se ofrece en cuerpo y alma a la música (“Las nueve caídas”, 1), porque sentía tal deseo de escuchar a las Sirenas que fue capaz de sustraerse de la influencia de la música de Orfeo, de dejar de lado todo lo que hasta ese momento había sido su realidad, para sumergirse en lo sonoro. ¿Qué escuchó Butes? Lo que es menos sonoro que lo sonoro, lo anterior a lo que llamamos música, que Quignard vincula con un conocimiento previo al nacimiento, adquirido durante la gestación, como señalamos al referirnos a la voz materna y al llamado de la Otredad sintetizada en el símbolo como un acto de recuperación.

Les Sons précèdent notre naissance. Ils précèdent notre âge. Ces sons précèdent même le son du nom que nous ne portons pas encore et que nous ne portons jamais que bien après qu’il a retenti autour de notre absence dans l’air et dans le jour qui ne contiennent pas encore notre visage et qui ignorent encore la nature de notre sexe. (28)

El conocimiento sonoro viene de nuestra vida uterina, misma que no llamamos “vida” porque estamos acostumbrados a concebirnos como individuos a partir del momento de nuestro nacimiento. En oposición a esta idea, el autor considera que el uso del lenguaje es una adquisición que sucede en “el aire”, es decir, fuera del agua y dentro de esta pretensión humana: otorgar sentido. El individuo significa porque tiene un nombre, los objetos existen porque son nombrados. El mundo existe porque está hecho a la medida del lenguaje del hombre. Sin embargo, esos conocimientos anteriores permanecen ocultos en nosotros y

pueden recuperarse en ciertos momentos de nuestra existencia. “Toujours ces noms –et non leurs significations– vont nous faire nous dresser et nous diriger vers ceux qui nous appellent” (Quignard, 2008 : 21). El sonido llama, por encima del significado, porque tiene una carga emotiva que atraviesa el espacio hasta nosotros, carga que, según el autor, marca nuestra pertenencia primordial y nuestros afectos desde antes de nacer, vinculados a la Madre como primer hogar, a una madre sagrada: la naturaleza. La mayor parte del tiempo, al ser nombrado, el individuo no se pregunta qué significa su nombre o por qué se llama así, sino que responde a la síntesis de experiencias y sentimientos que, por medio de una palabra emitida por una voz que emplea cierta entonación, lo vinculan con sus semejantes. Al contrario, la palabra decodificada ata al hombre a una cultura y a un objetivo dentro de la civilización. Así, Quignard habla de dos músicas, según su lectura del pasaje de Butes en Apolonio de Rodas:

La pensée d’Apollonios est claire. À ses yeux il y a deux musiques. L’une de perdition (qu’il définit admirablement en disant qu’elle *ôte le retour*), l’autre orphique, salvifique, articulée, collective, qui est celle qui procure son unanimité et qui de ce fait assure la rapidité aux rames des rameurs. Exclusivement humaine, ordonnée, ordonnante, elle *ordonne le retour*. (Quignard, 2008 : 18).

Este pasaje alude a las respuestas que ofrecen Butes y Orfeo/Ulises a sus respectivos encuentros con las Sirenas. Mientras que Butes se perdió, Orfeo y Ulises lograron regresar a sus respectivos lugares de origen. Quignard va más allá y afirma que “la musique orphique comme la pensée philosophique ont peur. Elles ne veulent pas de la haute mer. Elles redoutent de s’égarer, de plonger, de quitter le groupe, de mourir” (18). María Zambrano afirma que el poeta es el que no se pone a salvo, como mencionamos en el capítulo anterior. Así, Quignard enfatiza que lo que ocurre en el ámbito de lo salvaje provoca miedo, naturalmente, pero sólo quien se acerca es capaz de crear. Butes se

convierte así en un poeta: pierde y gana, renuncia y funda, dice y no dice, y vence el terror de ir más allá de los límites espaciotemporales, y de los límites de la razón misma. Butes es poeta porque, en el pensamiento quignardiano, vive en la búsqueda.

Charles Segal, en *La musique du sphinx* (1987), señala que la tragedia como manifestación artística ponía en escena la fragilidad de las estructuras que configuraban la vida en la *polis* (125). El hombre que se perdía, como Butes, era aquel que, por temeridad, negaba la vida civilizada y se convertía en un ser *apolis* o sin ciudad (131). “Pour les Grecs, la civilisation consiste pour une part à établir la médiation humaine convenable entre bête et dieu” (133). En el mito de los Argonautas, los elementos civilizatorios son el barco y la lira de Orfeo, que permiten el regreso y han sido bendecidos con el auxilio divino. Las Sirenas, por su parte, corresponden a las bestias. Esta oposición corresponde también a la diferencia entre lo masculino y lo femenino dentro de esta cultura, como señalamos al hablar de la música de Orfeo como aquella que violó la voz de las Sirenas. Segal, en su análisis de *Antígona* de Sófocles, afirma que la defensa que Creón hace de las leyes de su ciudad ejemplifica la tensión entre ambos aspectos, mismos que corresponden a los espacios propios de cada sexo.

[...] l'allégeance de Créon à la polis est une allégeance aux liens créés et maintenus par le monde masculin. Les lieux publics de la polis : l'assemblée, l'agora, le théâtre, pour s'y rendre les hommes quittent l'espace dominé par le femme de la maison. Ce sont des lieux où les hommes se sentent assurés dans leur virilité. C'est pourquoi le conflit entre la cité et la maison est aussi un conflit qui oppose création masculine et création féminine, la création politique et civique et les créations primaires de la matrice. (140).

En las *Argonáuticas*, esta confrontación espacial se encuentra entre el barco y el mar, y permite vincular el mar con la matriz como espacios netamente femeninos. Así, la música es, en su origen, potencia femenina:

Le chant acritique [indistinct, continu] est nécessairement soprano puisqu'il vient du monde où la vie se développe.

Le monde où la vie se développe est le monde uniquement féminin qui ne connaît pas la mue comme le monde des hommes la connaît.

Voici ce vers quoi s'élançait Boutès.

Apollonios oppose au vieux registre oral akritos soprano du premier monde le rythme rapide et bruyant de plectre qui frappe les cordes très tendues d'un instrument en train de marquer la cadence pour un groupe composé uniquement d'hommes qui rament, qui rament, qui rament. (Quignard, 2008 : 17).

El espacio femenino corresponde al vacío en el budismo zen, en el que las formas se disuelven. Asimismo, es el espacio de la renovación perpetua, de la redundancia simbólica. No se destruye como las estructuras sociales masculinas, no se pierde, no necesita ser creado o construido: es. Por esta razón, es desconocido y temido, y llamado bárbaro. En el horizonte de lo humano no es concebible que algo no perezca, que algo pueda contenerlo todo. Además, Quignard señala que la música órfica o producida por el hombre es rápida, ruidosa, tal como los remos de los marineros. En el mundo masculino es necesario mostrarse, conquistar, edificar. El mundo femenino es aquel del silencio. ¿Cuándo cantan la Sirenas? Cuando el mundo masculino se acerca lo suficiente para descubrirlas.

Segal señala que la Esfinge como oráculo, es decir, como manifestación de lo sagrado, se sitúa en los márgenes de la civilización en tanto que mediadora entre lo humano y lo divino. Además, en su calidad de bestia y humano, la Esfinge se vincula con lo misterioso, lo monstruoso y lo subterráneo, tal como ocurre con las Sirenas. Ambas creaturas son aspectos de la realidad que violan los códigos de la civilización (Segal, 111), porque poseen rasgos humanos sin dejar de ser monstruos e irrumpen en el devenir de los héroes, como una hierofanía. Sin embargo, es pertinente preguntarse si es el hombre quien irrumpe en el espacio de la barbarie y entonces estos seres monstruosos ya no son

hierofanías, sino los habitantes de esa realidad. Podría decirse que su presencia puede leerse como hierofanía porque “aparecen” en un entorno civilizado, cuyas fronteras han sido trazadas únicamente por el hombre.

La Esfinge comparte con las Sirenas aspectos musicales. Eurípides describe su canto como “[...] un horrible sifflement aigu. Le chant du Sphinx est tout le contraire d’un art civilisé : il le rende capable de piller et détruire une communauté humaine” (112). Tanto la Esfinge como las Sirenas ilustran la música de perdición, que ocasionó la ruina de la Tebas de Edipo, por una parte, y pudo haber hecho zozobrar la misión de Jasón y el retorno de Ulises a Ítaca, por otra. Su canto, percibido como un silbido “poco musical” habla una vez más de la tensión entre la civilización y lo bárbaro. La música como concepto es una construcción de la razón humana, obedece a las normas del hombre. Por eso llamamos canto, ruido, murmullo, chillido, a lo que Quignard llama música de la naturaleza. El canto de las Sirenas es lo menos sonoro de lo sonoro porque no corresponde a las sonoridades humanas, a la eufonía o armonía de sonidos o palabras que crean un efecto agradable para el auditor.

La música de la naturaleza se revela como una presencia abismal. Eugenio Trías, en *La imaginación sonora* (2014), reflexiona en torno a esta idea y sitúa en el vientre materno el origen de la música, como fruto de la audición de la voz de la madre que se desgrana en formas protomusicales: ritmo y melodía.

En el inframundo intrauterino, que en mi propuesta filosófica denomino lo matricial, es quizá donde se produce la emergencia del protofenómeno que da lugar a la *foné* musical, y que abre la posibilidad de una escucha que no podrá nunca confundirse con lo que acoge la palabra. Hay que remontar hasta primerizas jornadas del embrión-feto para descubrir el surgimiento del primer registro de la voz materna (por la vía del líquido amniótico). (37)

La hipótesis de Trías encuentra eco con aquella de Quignard: es necesario lanzarse al agua (el mar, el líquido amniótico) para encontrar, en la oscuridad del fondo del lecho marino o del vientre materno, lo que la música nos quiere transmitir. Es necesario descender –la mención del inframundo no es gratuita–, para hallar conocimiento, y enfrentarse a la oscuridad, a la ausencia de anclajes o puntos de referencia. Quignard concibe el salto como la acción inversa al nacimiento: sumergirse en la música de perdición implica ir a buscar el margen mediante la renuncia a ser sujeto del lenguaje y la razón. Es una acción que no conlleva una simple renuncia o una derrota, sino una aceptación de lo que está detrás de la música, como Julio Cortázar lo escribe en *El perseguidor*: En el salto asistimos a la ruptura de los límites del cuerpo mismo, que también es un espacio civilizado, y contemplamos su inmersión o su disolución en la barbarie, en la animalidad, en el símbolo, que es abstracto al explicarse, no al vivirse (16).

En *Fedón*, Platón explora esta necesidad de recuperar lo que se ha olvidado. Para él, el cuerpo no nos permite conocer la realidad de manera cabal, porque aprisiona el alma. “[...] cuando nos desprendamos de la insensatez del cuerpo, según lo probable estaremos en compañía de lo semejante y conoceremos por nosotros mismos todo lo puro, que eso es seguramente lo verdadero” (Platón, *Fedón*, 67a, p.591). El pensamiento platónico, al separar el alma del cuerpo, hace una distinción entre lo inteligible y lo sensible, siendo lo sensible (el cuerpo), lo que es susceptible de corrupción, mientras que lo inteligible es la idea, la razón. Desde este punto de vista, la muerte posibilita el conocimiento, que se convierte así en la alteridad absoluta, en motivo de gozo. Esta dicotomía está presente en la lectura del salto de Butes que hace Quignard y por eso la rescatamos: El acto de escuchar la música de perdición de las Sirenas sería, entonces, un acto tanto gozoso como terrible,

porque implica la destrucción del cuerpo.⁴⁷ Sin embargo, es importante hacer una aclaración: al contrario de Platón, Quignard señala que el conocimiento adquirido en el salto no acerca al hombre a la idea o a la razón, sino a la disolución final, si podemos decirlo así. Es un conocimiento profundamente silente, que exige un pago, un sacrificio en términos rituales y míticos.

Platón señala que la realidad humana es inestable, mientras que la realidad verdadera, de la que participan las almas, es eterna, de ahí que sea la fuente del conocimiento y el lugar divino hacia el que las almas tienden, aun durante su tránsito terrestre. Así, dado que el alma participa de lo divino, es anterior al cuerpo y guarda conocimientos que se olvidan al nacer y que se recuperan en un proceso de anamnesis o el saber como acto de recordar. A la anamnesis puede sumarse el amor como vehículo del conocimiento. En *El Banquete*, Sócrates habla de los amantes que se buscan porque fueron separados al ser creados por Apolo y guardan vestigios en su cuerpo de la antigua unidad.

Pero dejó unas pocas en torno al vientre mismo y al ombligo, para que fueran un recuerdo del antiguo estado. Así pues, una vez que fue seccionada en dos la forma original, añorando cada uno su propia mitad se juntaba con ella y rodeándose con las manos y entrelazándose unos con otros, deseosos de unirse en una sola naturaleza, morían de hambre y de absoluta inacción, por no [b] querer hacer nada separados unos de otros. (Platón, *El banquete*, 191a, pp.665-666)

El pensamiento griego coloca a la música junto a la anamnesis y al amor como intuiciones de otra realidad, en la interpretación platónica. Tanto las Sirenas como la Esfinge revelan

⁴⁷ Para Platón, la liberación del alma mediante la muerte supone la purificación de las pasiones del cuerpo. Por esta razón el pensamiento griego buscaba la virtud, que no era otra cosa que la moderación de las pasiones. La virtud era un rol social: ser hombre o ser mujer dentro de la *polis*, ocuparse de los asuntos del Estado y ser capaz de discernir (Platón, *Menón*, 88e, p.483). Si bien ver en la muerte el camino hacia el verdadero conocimiento, Platón tampoco hablaba de arrojarse “temerariamente” a la muerte, es decir, de ir voluntariamente hacia el margen. Por esta razón, Butes y Orfeo se oponen a Ulises, quien dejó en el mar todo lo que tenía que ver con las pasiones, como el canto de las Sirenas, antes de restablecer el orden en Ítaca. Aquellos, al contrario, se dejaron llevar por la pasión y, como hemos dicho, se convirtieron en seres apolíticos.

un origen musical anterior a la civilización, una presencia sonora latente en sus bordes. Quignard expone esta misma idea por medio del carácter afectivo del sonido, que mueve al hombre, que resuena en su interior: “Il ne faut consulter au fond de soi que l’immédiate tendresse que quelques sons qui se suivent lèvent à nouveau. Ces rythmes sont liés au cœur avant même que le corps connaisse le souffle. Ces liens ne se dénouent pas” (Quignard, 2008 : 20). Además, el conocimiento adquirido por el alma antes de nacer es un conocimiento no pedido, por decirlo de cierta manera, es un conocimiento innato al ser. En este mismo orden de ideas, Quignard señala que el acto de oír es involuntario, a menos que este sentido sea bloqueado de manera deliberada (como Orfeo tocando la lira, o Ulises tapando con cera los oídos de sus compañeros cuando se acercaba a la isla de Sirenas, prevenido por Circe). Por esta razón, los sonidos que se perciben durante la vida intrauterina constituyen una suerte de certeza primordial: si el hombre está atado a algo, es a lo que ocurrió antes de su nacimiento, es decir, a su pertenencia sagrada. Así, el hombre participó de lo sagrado, pero lo olvidó al nacer, y ese lazo late en él y es domesticado al mismo tiempo, durante toda su existencia, creando una tensión que Quignard advierte en la vida humana y que ilustra míticamente, por medio de las fuerzas que alientan o desmotivan el salto.⁴⁸

Platón señala que el camino hacia el conocimiento no es una senda sencilla. El universo masculino y civilizatorio que busca tanto la virtud como el conocimiento divino convive muy estrechamente con el desenfreno amoroso y la seducción destructiva de lo bárbaro, y encuentra difícil conciliar ambos aspectos de manera permanente, sobre todo

⁴⁸ Es interesante observar que el individuo no se tapa los ojos ante la realidad, sino que lo que se tapa son los oídos, como ocurre en el encuentro entre Ulises y las Sirenas. En este sentido, los ojos serían el equivalente a la razón, a la posibilidad de explicar lo que se vio (como, efectivamente, lo hace Ulises al referir sus aventuras durante el viaje de regreso a Ítaca, por ejemplo), mientras que los oídos permiten percibir lo alterno a la realidad.

porque requieren la intervención del cuerpo y el alma, de la medida y el desenfreno. Quignard advierte el mismo conflicto. Los dos tipos de música (la de la naturaleza/perdición y la artificial/órfica/humana) coexisten en la realidad del hombre y son incapaces de anularse definitivamente uno a la otro, y parece que también son incapaces de dialogar: “la musique de la cithare fabriquée de main d’homme fait obstacle à la puissance sidérante du chant animal” (16). En el pasaje mítico de Butes, su coexistencia sonora es imposible, una debe forzosamente prevalecer sobre la otra, y esto obliga al individuo a abandonarse o seguir el orden. Por eso, Quignard es enfático al escribir que sólo Butes saltó, que sólo él se arrojó a pesar de las consecuencias que dicho acto supone. Lo que no dice, pero es importante señalar, es que Orfeo y Ulises también eligieron, y que, dentro del pensamiento quignardiano, no hay elección sencilla. Si bien es cierto que el autor enaltece el arrojamiento de Butes, como historia ejemplar de acuerdo con estilo de Eliade, cuando se refiere a las elecciones de personajes históricos, o a sus propias elecciones, señala que la realidad humana, al contrario de la realidad mítica, florece principalmente dentro del espacio civilizado de los que todos participamos.

Là où la pensée a peur, la musique pense.

La musique qui est avant la musique, la musique qui sait se « perdre » n’a pas peur de la douleur. La musique experte en « perdition » n’a pas besoin de se protéger avec des images ou des propositions, ni de s’abuser avec des hallucinations ou des rêves. (19)⁴⁹

El autor, mediante un juego de palabras entre “peur” y “perdre”, establece la oposición entre la razón y el instinto (ojo/oído), y permite saber que la música de perdición es una

⁴⁹ Eugenio Trías habla del *melisma* o la insubordinación del sonido al texto en música. Relacionar este concepto con la afirmación quignardiana nos parece pertinente porque el autor, al poner a las Sirenas como el vehículo por el que fluye la música, pone en evidencia que ésta, efectivamente, se revela ante su auditor sin velos, en toda su extrañeza e indecibilidad. El texto sería uno de los velos que limitan la elocuencia de la música, porque ésta es una expresión metaverbal. (Trías, 2014 : 54-55)

experiencia desnuda de artificios, es hierofanía pura. Líneas más adelante, Quignard nos conduce lejos del tiempo mítico y de las Sirenas para llevarnos a la experiencia musical del hombre contemporáneo, que tiene a su disposición diversas expresiones musicales, como aquellas vinculadas al espectáculo y la música llamada “clásica” o “cultura” que se escucha con solemnidad en salas de concierto concebidas para ese fin. En el primer caso, la música y el espectáculo tienen objetivos claros: enardecer a un auditorio numeroso y saturar sus sentidos por medio de luces y sonidos para que la participación sensorial sea lo más completa posible. Quignard asocia el espectáculo al consumismo, a un placer momentáneo que no permite la adquisición de conocimientos. En el segundo caso, la audición de una orquesta, de un violinista o de un cuarteto de cuerdas obliga al espectador a estar sentado y a limitar sus movimientos en aras de un comportamiento socialmente aceptado. Sin embargo, para el autor este tipo de audición está más cerca de la música como vehículo de conocimiento, porque no desvía la atención del oyente: todos sus sentidos están concentrados en el sonido y eso propicia la aparición de recuerdos y sensaciones olvidados: “Elle l’appelle bien plus que par son nom: par la battue de son coeur” (22). Así, nos encontramos frente a auditores que no pueden evitar tararear, llorar, llevar el ritmo de la música con un ligero movimiento de los pies o de las manos. Auditores que, por el lapso de un concierto, de una canción o de una nota, se permiten perderse, se arrojan a la música y al ritmo animal de la vida, sin preguntarse o explicarse el porqué. La filósofa Sonia Rangel menciona que John Cage pretendía componer “flujos sonoros sin intencionalidad, construir sonidos liberados de las intenciones” que hacían necesaria una nueva forma de escuchar, el “paso de una escucha pasiva a una desintelectualizada” (Rangel, 149). La transformación del individuo al entrar en contacto con la música tiene más que ver con la experimentación

de fuerzas vitales que con el análisis del fenómeno acústico. No se trata de entregarse pasivamente a la música, sino de vivir una experiencia en la que no intervenga la razón⁵⁰.

John Cage afirmaba que todo sonido es música, incluyendo aquello que no estamos acostumbrados a denominar así. “No sólo las músicas que juzgamos hermosas, sino la música hecha por la vida misma. Gracias a la música la vida tendrá cada vez más sentido” (150). Una vez más, tropezamos con este punto nodal en la obra de músicos como Cage, o como Quignard: la música tiene como sentido ser escuchada, porque existe, pero no tendría que ser un acontecimiento racionalizado, definido, limitado. Las Sirenas, ¿tenían como objetivo seducir a los marineros, o eran los marineros los que otorgaban este objetivo a un fenómeno que no podían entender? La afirmación anterior de Cage podría decirse así: la música enriquece la experiencia vital, mostrando sus aspectos fastos y nefastos, lo feo y lo bello, y la existencia de lenguajes que no comprendemos.

A pesar de la tremenda fuerza concentrada en la audición de una pieza musical y de su impacto en el individuo, la música ha perdido, a través de los siglos, algo esencial para el escritor francés: su conexión con el cuerpo, es decir, con el movimiento.

La musique grecque puis romaine puis chrétienne puis occidentale se fit de plus en plus orphique et conjuratoire. Elle devint extraordinairement instrumentale. La musique occidentale sacrifie la danse originaire qui appartient néanmoins au noyau archaïque. C'est d'abord le délaissement de la transe puis c'est le renoncement à quitter le rang des rameurs qui autorisent son écriture. Qui expliquent son *exécution assise* mais surtout son inexplicable et pour ainsi dire « onirique » inhibition musculaire –sa prodigieuse *audition assise*. (Quignard, 2008 : 30-31)

⁵⁰ En este sentido, creemos que la auténtica experiencia musical, por ser individual, no tendría por qué suscribirse a la audición de un determinado tipo de música. En Quignard, es evidente que la música llamada culta es su parámetro para medir la experiencia musical, porque ése es el contexto en el que él ha vivido, trabajado y creado. Sin embargo, durante un concierto multitudinario de música popular, también pueden apreciarse auténticas experiencias de entrega apasionada al sonido, de placer sensorial. Lo mismo puede ocurrir al escuchar una canción en la intimidad de una habitación. Lo que deseamos enfatizar, es que la experiencia musical apela a la sensación, pero no hay que confundirla con un elitismo musical. Quignard habla de lo que, para él, es la música. Para sus lectores, como nosotros, puede ser algo completamente distinto. De ahí la riqueza de las lecturas y las interpretaciones.

La música en Occidente deriva del gran arte de Orfeo: el perfeccionamiento del instrumento musical. Al agregar cuerdas a la cítara, ser capaz de domesticar lo animal, e incluso de seducir a los moradores del inframundo, Orfeo deviene el primer concertista occidental. Como consecuencia, la música se alejó poco a poco de su compañera primordial, que fue la danza, como hemos mencionado líneas más arriba. El cuerpo como participante activo y dialógico del fenómeno musical fue convirtiéndose en un cuerpo sentado, casi inmóvil, pero no pasivo. “Nos larmes coulent sans que nos mains les essuient tant la crainte des voisins, entravés comme nous dans les rangées d’orchestre, nous contraint à demeurer immobiles, les doigts crispés sur nos cuisses, les visages nus pleurant face à la musique” (31). Esta sujeción del individuo, tanto del que compone música como del que la oye, terminó estableciendo las reglas para escribirla, ejecutarla y escucharla. De esta manera, desde nuestro punto de vista, surge una nueva dicotomía: producir y escuchar música estando sentado niega la danza, como hemos mencionado, pero, al mismo tiempo, permite entregarse a ella de una manera contemplativa, en una inmovilidad hospitalaria. Bailar y estar sentado, el ritmo y la falta de ritmo —o un ritmo que se vive en la más profunda intimidad—, no dejan de ser dos experiencias musicales propias del hombre, desde la antigüedad hasta nuestros días.

La música, tal como la conocemos en la actualidad, es el resultado de cientos de años de búsqueda, de estudio, de perfeccionamiento de los instrumentos musicales, de la invención de la escritura y de la partitura, de la creación de orquestas y de salas de concierto, del arribo de la figura del director de orquesta, de los conciertos multitudinarios de música popular, del estudio de los géneros musicales y de la división entre música culta

y música popular. A pesar de ello, el latido de la música originaria sigue ahí, en tanto que somos capaces de entregarnos a ella y conmovernos.

Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, afirma que el espectador de la tragedia terminaba comprendiendo que “su consciencia apolínea le ocultaba ese mundo dionisiaco sólo como un velo” (52). Lo apolíneo y lo dionisiaco como categorías de análisis del fenómeno musical, explican la tensión entre la medida helénica (el conocimiento de sí mismo que menciona Platón, la conservación de la civilización) “y la necesidad estética de belleza” y de desmesura propia, concluye el filósofo, “del mundo de los bárbaros” (60). La diferencia entre el arte plástico (apolíneo) y el arte musical (dionisiaco), tiene que ver con el sostenimiento de los límites. Mientras que el arte plástico revela lo que Nietzsche llama principio de individuación o separación entre lo humano y la bestia, la música desgarrar esta frontera y guía al hombre hacia su unión con “las Madres del ser” (139): lo sagrado, lo Otro, el conocimiento de las almas, etc. De esta forma, el autor nos conduce a una pregunta primordial, que también se hace Quignard: ¿Cómo se relacionan la música (las Sirenas, la Esfinge) y el concepto/la imagen (la música órfica o instrumental)?

Tanto para Nietzsche como para Quignard, entregarse a la escucha musical:

[...] incita a intuir simbólicamente la universalidad dionisiaca, y la música hace aparecer además la imagen simbólica en una significatividad suprema. De estos hechos, en sí comprensibles y no inasequibles a una observación un poco profunda, infiero yo la aptitud de la música para hacer nacer el mito, es decir, el ejemplo significativo, y precisamente el mito trágico: el mito que hable en símbolos acerca del conocimiento dionisiaco. (144)

El ejercicio de lo apolíneo como razonamiento y síntesis de la experiencia dionisiaca es lo que permite la perennidad del arte y la continuidad de los procesos culturales, como afirma Durand sobre el carácter terapéutico del símbolo. Si bien Quignard enfatiza la disidencia de

Butes, su arrojo, y considera que el conocimiento adquirido mediante el salto tiene un valor incalculable para los procesos de creación artística y para la vida humana en general, no niega que tanto la creación como la vida son posibles porque existe la cultura. “El mito nos protege de la música, de igual manera que es él el que por otra parte otorga a ésta la libertad suprema” (176). Lo apolíneo resguarda al hombre de la muerte, pero permite que, en el espacio de la ejecución artística, esta Otredad se revele por completo. Así, lo apolíneo y lo dionisiaco parecen no ser las caras opuestas de la moneda, sino estar en la misma cara y manifestarse al mismo tiempo.

La música órfica o instrumental constituye de esta manera el soporte apolíneo en el que palpita la música originaria que sigue escuchándose en los jardines de las ciudades, en los bosques. Los músicos siguen intentando atrapar esta experiencia, por lo que Quignard nombra a Olivier Messiaen como uno de los compositores que quiso verdaderamente entender este fenómeno. Los pájaros, los maestros de los hombres en palabras de Messiaen, no han dejado de cantar.⁵¹ El músico francés compuso una ópera titulada *San Francisco de Asís* (1983), en la que dedicó el sexto cuadro a la predicación del santo y las aves cantoras. Para sumergir a su auditorio en las visiones de San Francisco, Messiaen decidió intentar reproducir el canto de pájaros provenientes de los cuatro confines del mundo, “dotando cada nota de un acorde que imite el timbre de la nota cantada por el pájaro” (Nommik, 299). A través de su arte, el compositor logra recrear la complejidad del canto animal, del

⁵¹ Gilbert Durand deja claro que la música instrumental, sea el que sea el instrumento, tiene su origen en la naturaleza: “[...] una domesticación de ruidos golpeados, como el golpe del leñador, del herrero «feliz», del galope del caballo, de la cascada, de las gotas pequeñas de agua, del «jardín bajo la lluvia»... de sonidos que flotan tales como el «canto» del pájaro o la brisa entre los juncos, que luego se convertirán en instrumentos de viento... sonidos rasposos o vibrantes como el de la flama que trepita y el roce del viento entre las hierbas o las hojas” (Durand, 2018 : 16). La idea de “domesticar el ruido” tiene un carácter apolíneo: la música órfica/instrumental introduce un orden en el ruido creado tanto por la naturaleza como por la mano del hombre. Se conserva, entonces, esta noción civilizadora del arte humano.

ruido animal, y permite entrever que San Francisco se sumergió en esa experiencia en aras de adquirir conocimiento. Estos experimentos musicales reproducen, en cierta medida, el encuentro de los Argonautas con las Sirenas: como Butes, se arrojan a la experiencia; como Orfeo, intentan controlarla y el resultado es el arte, acción mediadora entre el hombre y lo incomprendible, que lo hace accesible en tanto que placer estético, que estupor frente a la revelación de lo sagrado. Para Quignard, la música es una de las posibilidades que el individuo tiene a su alcance para explicar lo que se siente *ser* ser humano en un mundo en constante metamorfosis.

La musique touche beaucoup plus que « l'audition » dans le corps de l'auditeur.

Telle est la thèse que je souhaite défendre dans ces ultimes pages ou Boutès me conduit appelé par une rive où il ne parvient pas.

Les passions seraient impuissantes à se distinguer les unes des autres, même, elles seraient incapables de s'appréhender elles-mêmes, s'il n'y avait pas de musique. (23)

En relación con lo anterior, Quignard pregunta ¿por qué se llora ante la audición de cierto tipo de música? ¿Es posible explicarlo? Por supuesto, estamos frente a un hecho que conmueve, pero ¿qué es lo que se mueve dentro de nosotros? ¿Una huella, un vestigio de aquello que alguna vez perdimos al salir para siempre del agua? La música “est une manière de temps retrouvé” (Nattiez, 52), es decir, una experiencia del tiempo sagrado. La música “joue un rôle ambivalent, c'est-à-dire remplir le présent d'un temps absent et, par-là, subvertir leur valeur : elle devient aussi l'art par excellence d'un paradoxe” (Ogawa, 2011 : 164). En este mismo orden de ideas, Cortázar afirma que la música nos permite vivir fuera del tiempo, porque nos mete y nos saca de él (Cortázar, 5-6), es decir, nos lleva de lo sagrado a lo profano y viceversa. Durante la audición de la música, el individuo está en el presente mientras se arroja a la alteridad, al regreso de *jadis*. Este encuentro puede ser

dichoso o terrible, pero conmueve porque, por más que la música sea conocida, su efecto siempre es inesperado, siempre se clava en el cuerpo, lo que Quignard llama “la souffrance sonore”⁵² (Quignard, 1996 : 16).

El terror y la música aparecen indisolublemente ligados en el pensamiento quignardiano porque las Sirenas como manifestaciones de lo otro incomprendible, son fuerzas abrumadoras, destructoras, incontrolables mientras están actuando. No olvidemos que Ulises logró poner un freno a su poder, lo mismo que Orfeo. Así, podríamos preguntarnos, ¿Butes escapó de la civilización o, al contrario, fue al encuentro de algo más grande que una ciudad, que un nombre? Para Cortázar, ir al encuentro de la música no es escapar de la realidad, sería más bien buscar otro camino para aprehenderla.

Gilbert Durand afirma, muy atinadamente, que en música, lo más importante es la recepción, por lo que una persona puede no saber absolutamente nada de teoría musical, y aun así participar de su influjo (Durand, 2018 : 15). Quignard, por su parte, señala una ironía: Orfeo, el músico, no quiso escuchar un nuevo sonido. Butes se entregó a ella. Y ninguno de los dos erró: cada individuo decide cómo quiere aproximarse al abismo, a su propia verdad, a lo que ha escogido. Así, la recepción deviene tanto un encuentro involuntario como una respuesta dada con plena conciencia, y existen tantas “músicas” como experiencias humanas.

⁵² Quignard da gran importancia a la “mue” o muda de voz en los hombres, como un momento de pérdida irreparable. En *La leçon de musique*, habla del sufrimiento de los adolescentes que tenían que dejar para siempre los coros de las iglesias al llegar a este momento: esta transición hacia una “alteridad de sí mismo”, implica la pérdida de algo de nuestro origen, un saberse incompleto, y un dolor.

2.2. *Boutès*, un texto musical.

¿Cómo se refleja el conocimiento musical de Quignard en sus textos, más allá del tema? ¿Es posible hablar de una estructura musical en la escritura quignardiana, de una composición músico-escritural? El escritor francés es un gran admirador y conocedor de la música del período barroco y, según sus propias palabras, algunas de sus obras están construidas bajo la forma de suites barrocas, siguiendo el modelo de las de Johann Sebastian Bach. Una suite barroca es un conjunto de cuatro movimientos breves basados en danzas en una secuencia lento-rápido-lento-rápido.⁵³ La suite, después conocida como forma sonata al repetir al final el tema del preludio, permite marcar diferencias rítmicas y muchas veces va acompañada de un preludio, estructura con la que Quignard suele jugar en sus textos, como veremos más adelante.

En escritura, el silencio puede manifestarse como la *mise en page* del texto (la puntuación que marca el ritmo y las pausas, la organización del texto en capítulos, el espacio en blanco entre éstos). En Quignard, el espacio en blanco suele ser abundante, así como el uso de signos como asteriscos para separar frases que, perteneciendo a un mismo capítulo, no muestran de forma evidente su relación dentro del eje del discurso. Bach

⁵³ La suite alcanza su edad de oro durante todo el período Barroco, es decir, desde los principios del siglo XVII hasta la muerte de Johann Sebastian Bach (1750). Los compositores presentan poco a poco grupos de dos danzas encadenadas y contrastantes (una lenta, otra rápida; una en compás binario, otra en compás ternario). A veces incluyen una breve pieza introductoria u obertura.

Más adelante se encadenarán cuatro piezas de danza en lugar de dos, y siempre en la sucesión *lento-rápido-lento-rápido* que evita la monotonía. Cuando esto ocurre hemos llegado a la madurez de la Suite barroca que es una "*cadena*" de piezas en su origen destinadas a ser bailadas.

A mediados del siglo XVII, Froberger propone la sucesión de Allemande-Courante-Sarabande-Gigue como una especie de esquema fijo para la suite, estructura que se adoptará durante prácticamente un siglo y a la que Johann Sebastian Bach dará el espaldarazo definitivo al adoptarla para la gran mayoría de sus Suites. Este esquema va a servir de base para infinidad de cambios y alteraciones: Se cambian unos tipos de danzas por otros, se prescinde de alguno, se añaden muchos otros... Entre los "añadidos" que aparecen con frecuencia está un movimiento introductorio, coherentemente denominado preludio, preámbulo u obertura. (<https://clasica2.com/clasica/Enciclopedia-Musical/Danzas-de-la-Suite-Barroca-La-Allemande>, consultado el 19 de marzo de 2020).

recurría, al escribir sus partituras, a notas falsas o notas mudas, lo que señalaba que el silencio era parte importante de la composición, no lo contrario de ella.⁵⁴ Quignard hace lo mismo, invitando a la reflexión entre frase y frase, página y página, trazando un camino de lectura que crea, a su vez, un tipo de lector: un individuo que empieza a intuir que hay un hilo conductor en esa secuencia de frases y capítulos que aparecen ante sus ojos reunidos bajo un título (*Boutès*), pero que se unen con él por medio de un artificio (la suite barroca y sus movimientos contrastantes), de un ejercicio de la reflexión, y de una experiencia sensorial del texto, procesos que llevan a la interpretación del texto literario. Como en música, la interpretación es profundamente individual, se alimenta de experiencias lectoras previas, de experiencias personales, y de objetivos también. La lectura académica y personal del texto, como lo quiere ser esta investigación, no es igual a la lectura por placer, y Quignard está plenamente consciente de ello.

Para ilustrar lo anterior, citaremos la totalidad del Capítulo X de *Boutès*, e intentaremos señalar sus contrastes, sus silencios y los vínculos con la concepción quignardiana de la música y los mitos que hemos mencionado en esta investigación.

Les Chrétiens vénéraient une sainte suicidée en la personne de Sainte Apollonie⁵⁵.

⁵⁴ Rangel, citando a Gilles Deleuze al analizar el concepto de “máquina musical Cage”, concluye que el músico rompió con la noción clásica de sonido –una estructura armónica–, que se oponía al ruido –algo no estructurado–. De esta manera, dejaba de oponer el sonido al silencio y al ruido. Para Rangel, y para el filósofo francés, el gran descubrimiento de Cage fue “advertir que el silencio no es la ausencia del sonido, ya que el silencio siempre está poblado” (146). Al escribir piezas como 4’33” (duración de la pieza, en la que el intérprete no ejecuta su instrumento), el músico puso en evidencia que el silencio no es puro, sino que el material sonoro que llena este lapso corresponde a la serie de ruidos que el auditorio escucha.

⁵⁵ Santa Apolonia fue una mártir nacida en Alejandría, Egipto, muerta en 249 d.C., durante la persecución de los cristianos bajo el reinado de Felipe el Árabe. Es venerada como la santa patrona de los odontólogos. Hay varias versiones de su muerte. Una dice que le rompieron los dientes a golpes antes de quemarla en la hoguera, porque ella no quiso hacer juramentos contra Dios. Otra dice que ella misma se arrojó a la hoguera, durante un respiro que le dieron sus captores. San Agustín, en *La ciudad de dios*, narra los hechos de otra manera: en tiempos de la persecución de los cristianos, las vírgenes se arrojaban al agua para preservar su castidad. A pesar de que la Iglesia cristiana condena el suicidio, se consideró que este hecho era inspirado por Dios y, como consecuencia, las vírgenes fueron canonizadas.

Lorsqu'il étudiait à Alexandrie, faute d'apprendre l'aulos à l'école de grammaire, Apollonios connut le dernier des grands tragiques de la Grèce : il travaille auprès de Lycophon l'Obscur⁵⁶.

Apollonios rédigea la première version des *Argonautiques* en -252. Échec total. Alors il se retira dans l'île de Rhodes.

Apollonios de Rhodes dirigeait encore la bibliothèque d'Alexandrie quand Naevius⁵⁷, dans sa langue encore toute dialectale, toute sauvage, composa la première tragédie latine.

Quand Naevius composa la première tragédie latine les soixante-dix rabbins traduisaient en grec la Bible des Septante⁵⁸ dans leurs soixante-dix cellules silencieuses. (Quignard, 2008 : 58-59).

Al leer a Quignard, no se puede dar por hecho que se ha comprendido la totalidad del texto, o que los elementos que lo componen han sido elegidos al azar. Como Bach, el escritor francés conoce bien las posibilidades formales y expresivas de su lenguaje, y las usa para tejer un discurso desconcertante y erudito.

El Capítulo X, compuesto por cinco párrafos, contiene varios elementos que se han mencionado líneas más arriba con otros nombres: la figura del que salta –Butes, Apolonia arrojándose al mar, Licofrón, Navio, los setenta rabinos y Apolonio sumergiéndose en la escritura–; lo que surge como resultado de este salto –la obra, la canonización, el origen de

⁵⁶ Licofrón o Licofronte de Calcis fue un poeta griego, originario de Calcis, en la isla de Eubea (siglo III a.C.). Fue bibliotecario de Alejandría. Escribió poesía, comedia y tragedia. El único texto que queda del autor es un poema titulado *Alejandra* (otro nombre para Casandra, hija de Príamo), en el que se anuncian las desventuras que caerán sobre Troya. Para los estudiosos, el texto es demasiado erudito y enigmático, con numerosas figuras retóricas como anagramas, elementos intertextuales y sintaxis rebuscada. Este poema fue muy comentado por los poetas y filólogos Isaac y Juan Tzetzes (1110-1180, Constantinopla). Quignard tradujo *Alexandra* del griego, a pedido de Paul Celan, en 1971, y posteriormente escribió un ensayo titulado *Lycophon et Zétès* (2010), en el que el autor reflexiona sobre los problemas de traducción del texto de Licofrón y cita textos atribuidos a un poeta ficticio llamado Zétès, que está lejanamente inspirado en los hermanos Tzetzes.

⁵⁷ Cneo Nevio o Gneo Nevio (Gnaeus Naevius 261-201 a.C.), fue un escritor romano de comedias, tragedias y poemas épicos. Es considerado el creador de la tragedia romana. Se diferenció de otros poetas de la época, porque él fue un escritor original, no un traductor o adaptador de la lírica y la tragedia griega. La *fabula praetexta* fue un género trágico romano introducido por él, basado en una historia o leyenda romana.

⁵⁸ La *Biblia de los Setenta* (se redondeó el número de traductores, 72), fue una versión de las escrituras sagradas hebreas pedida por Ptolomeo II Filadelfo (284-46 a.C.), monarca griego de Egipto. Los textos fueron traducidos de lenguas semíticas como el hebreo y el arameo, y otros fueron escritos originalmente en griego. Esta versión de los textos sagrados sirvió para alimentar la Biblioteca de Alejandría, contiene los libros del Pentateuco y de los Profetas, y constituyen el origen de los textos que comúnmente componen el Antiguo Testamento de las biblias cristianas (católica, protestante, ortodoxa, etc.). Sin embargo, también contiene textos considerados apócrifos.

una tradición literaria y de formas religiosas que imperan hasta el día de hoy en el mundo—; el silencio como parte de esta experiencia creadora, de esta metamorfosis (porque el suicidio es una metamorfosis). Se hace asimismo una mención a la música, en primer lugar, porque se habla del silencio y el lector puede crear imágenes sonoras de las plumas de los rabinos raspando los pergaminos, el crepitar del fuego de la hoguera, el sonido del cuerpo entrando al agua; en segundo lugar, porque se indica que Apolonio de Rodas no aprendió a tocar el *aulos* o flauta, lo que nos conduce al primer capítulo de *Boutès* en donde se menciona que este instrumento rompía con la armonía del rostro y por ello fue prohibido⁵⁹. En estas breves frases, hay indicios de todo aquello que desfigura el orden: el suicidio, la flauta, los textos oscuros de Licofrón, el fracaso de la épica de Apolonio, la lengua “dialectal y salvaje” con la que se inauguró la literatura trágica romana, la traducción como una experiencia de la alteridad. Y todas estas deformaciones, como una experiencia musical, se presentan como la culminación de una serie de procesos, que sin duda —como lo vimos al hablar de la música de la naturaleza y de la música creada por el hombre —, hablan del diálogo y de las tensiones entre el orden establecido y las pulsiones del individuo, que conducen inexorablemente a la crisis y la contradicción.⁶⁰

⁵⁹ La educación musical griega incluía también la danza, la gimnasia, el canto y la oratoria. Instrumentos como el *aulos* y el *syrinx* (el instrumento de Dionisos), eran considerados instrumentos bárbaros por su origen asiático. Así, en este fragmento de *Boutès*, asistimos a la batalla entre la lira apolínea que permite cantar y que habla de una profesionalización del músico o aedo, y el *syrinx* como un instrumento más primitivo, relacionado con el ritual. (Fubini, 42-43).

⁶⁰ El barroco como categoría de análisis artístico es muy difícil de definir. Wellek señala que el término fue usado como sinónimo de una “armonía confusa” durante el siglo XVIII y no deja de lado su acepción original, “horror artístico”. Sin embargo, en lo que se refiere a la música y en un intento de entender el interés de Quignard en la música barroca y en la forma sonata bachiana como una forma escritural, podemos decir que la armonía confusa y el horror artístico se verán reflejados en la constante tensión entre los opuestos, que no deja de ser un cuestionamiento de lo real. Así, dentro del pensamiento considerado barroco por los historiadores del arte, la tensión entre las cosas (que se juntan y se separan como en el vacío budista), ilustra procesos antitéticos e hiperbólicos que intentan “definir al barroco en términos más generales como una filosofía o una visión del mundo o hasta como una simple actitud emocional hacia el mundo. [...] Spitzer da mucha importancia al sentimiento barroco de que la vida es un sueño, una ilusión o un mero espectáculo.” (Wellek, 86). Así, lo Real es Otro, no es lo que vemos. Por esta razón, hay un escepticismo respecto al

La suite barroca también se ve reflejada en la cita anterior. Cada párrafo, como uno de los movimientos de la suite, contrasta con el anterior en temas, tiempos, ritmos. Hay frases más cortas que otras, en el segundo párrafo tenemos tres tiempos verbales (copretérito, pretérito, presente), no hay una cronología –porque Santa Apolonia y Apolonio de Rodas y los escritores con los que convivió están separados por seis siglos–, y aun así hay un vínculo, que Quignard establece como preludeo y explora: el acto de saltar deviene el detonante del análisis y el anuncio de la ruptura de una continuidad que, como hemos dicho, aparece como una serie de deformaciones o de irrupciones de elementos imprevistos en un contexto dado. Al poner en una secuencia estos elementos, Quignard establece entre ellas una relación parecida a la de causa-efecto y señala que el devenir histórico del hombre (al igual que toda existencia individual) reposa en estos saltos, en estos imprevistos que obligan al hombre a crear, a resolver problemas, a buscar como relacionarse con la incertidumbre.

Otra forma musical que puede encontrar un eco con la escritura quignardiana es la fuga, otra innovación del barroco de la que deseamos hablar brevemente. La fuga es una composición polifónica en un solo movimiento, en la que hay una melodía principal que funciona como el sujeto o tema de la pieza, mismo que es explorado por diversas voces y tonalidades. Si consideramos que el tema principal de *Boutès* es explorar las rupturas provocadas por el salto hacia la experiencia musical o sagrada –y esto está expresado en el primer capítulo del texto, que podemos considerar la melodía principal–, los relatos y reflexiones que dialogan a lo largo de todo el texto constituyen estas voces fugadas, estas

lenguaje. “[...] el artista barroco dice algo a plena conciencia de que no puede decirlo en verdad. Conoce toda la dificultad que existe en traducir la intención en la expresión, la total insuficiencia de la expresión lingüística. Por eso su estilo es preciosista, cultista, rebuscado” (89). Como puede verse, esta misma forma de concebir la realidad está presente en la obra quignardiana: los lenguajes se mezclan en su obra porque la realidad no puede limitarse a uno solo de ellos. Los lenguajes rebuscan, como el pensamiento rebusca.

variaciones del mismo tema que lo alimentan y expanden, que muestran su complejidad y, como consecuencia, la imposibilidad de dar cuenta de él.

El arte de la fuga se diversifica y dispersa en una infinidad de perspectivas, cada una de ellas con su “efecto” propio, al que corresponde la fuerza que establece, a modo de sujeto, su principio de individuación. [...] Cada fuga es, como las mónadas de Leibniz, un microcosmos, un mundo. (Trías, 2007 : 95)

Si releemos el capítulo antes citado, cada frase lleva en sí misma elementos que funcionan como puntos de partida para detonar muy diversas reflexiones, para establecer nuevos vínculos. Aquí se encuentra el arte de la escritura fugada: la posibilidad de mostrar cómo se teje y se expande un universo musical, o literario –a pesar de su pequeñez, como la breve aparición de Butes en las *Argonáuticas*–, así como la organización de sus engranajes, en forma de otros saltos, de otras narraciones míticas. Así, el acto de saltar deviene polifónico, porque diversas voces se encuentran en un espacio y se expresan, creando una complejidad sonora que es la puerta de entrada a un cosmos; y polisémico, porque no refiere exclusivamente a la acción de saltar, sino a la acción de suicidarse, a aquella de fracasar, de traducir, etc. Además, el acto de saltar visto como fuga nos reenvía al tejido mítico creado alrededor del mitema del salto: la lógica mítica de Lévi-Strauss es una lógica polifónica que ocurre en el espacio creado por el mitema que la expande: Butes, Orfeo, Ulises..., cada una de sus voces expande el mitema. En términos barrocos, el macrocosmos mítico, fugado, permite la sublimación de cada una de las voces que lo tejen, de los microcosmos que actúan en busca de trascendencia.⁶¹

⁶¹ El escritor Alejo Carpentier, al igual que Quignard, plasma en su obra su gusto y su conocimiento musical. En *El acoso* (1956), narra el intento de fuga de un estudiante perseguido por sus antiguos correligionarios. El estudiante se refugia en un teatro en el que empieza a tocarse la *Sinfonía Heroica* de Beethoven. Durante los 46 minutos que dura la obra, una serie de voces, recuerdos, reflexiones, se encuentran y dialogan en la diégesis de la obra. Amén la referencia musical ya citada, hay dos aspectos de esta novela que encontramos íntimamente relacionados con el tema que nos ocupa: por una parte, los complejos procesos intertextuales que

Aunado a lo anterior, podemos considerar que el texto quignardiano que nos ocupa es un ejemplo de contrapunto: varias melodías que suenan armónica y simultáneamente.⁶² ¿Qué melodías componen *Boutès* a partir del fragmento citado? En el texto se escuchan las melodías de Butes, de Orfeo, de Santa Apolonia, de los rabinos traduciendo la Biblia. Y se crean disonancias, por supuesto, y toca al lector ver que detrás de esa disonancia (del sonido desagradable, de dos pasajes sin vínculo aparente) hay, precisamente, un estudio contrapuntístico. Por esta razón, la afirmación de Quignard sobre *Boutès*, “un último libro sobre la música”, adquiere una dimensión mucho más grande de lo que parece a primera instancia. Hablar sobre la experiencia musical del individuo es intentar decir formas de estar en el mundo que incluyen ideologías, tradiciones, escrituras, emociones y un sinfín de aspectos de lo humano, que se reúnen en el espacio de un libro, como se reúnen también en una pieza musical, porque la obra de arte no deja de ser producto de su contexto y, en el caso de Quignard, lectura de otros contextos. El contrapunto, parte esencial de los estudios musicales, surgió como consecuencia de la aparición de la polifonía, como *Boutès* surgió gracias a las lecturas, los intereses y la necesidad de decir de un autor. Los temas que componen el texto ocurren tanto de forma horizontal (se desgranar en nombres, hechos,

tejen el texto, y por otra, que es una novela profundamente sensorial en la que el protagonista es tocado por la música de tal manera, que vive experiencias para él extraordinarias. “La orquesta vuelve a tocar; algo grave, triste, lento. Y es la extraña, sorprendente, inexplicable sensación de conocer eso que están tocando” (17). Esta aparición de un conocimiento previo lleva a este joven inexperto a aplaudir, a preguntarse por qué los violines parecen golpearlo. Más adelante, afirma que Dios está presente en esa música y que la composición es como una misa “se tienen que tocar en su orden, como en la misa se coloca el Evangelio antes del Credo, y el Credo antes del Ofertorio; ahora habrá algo como una danza; luego, la música a saltos, alegre, con un final de largas trompetas como las que embocaban los ángeles del órgano de la catedral de mi primera comunión” (18). Así, la música revela la sacralidad del mundo de este personaje, y lo lleva a intuir el ritmo de las cosas, y una suerte de “deber ser” musical, de iniciación, como ocurre durante una misa católica: cada una de sus etapas prepara al fiel para su comunión con la divinidad.

⁶² La palabra contrapunto viene del latín “punctum contra punctum” o nota contra nota. Consiste en estudiar la manera de combinar una nota con otra o con varias de manera que suenen armónicamente. El contrapunto se desarrolló en el siglo XV, al aparecer la polifonía, y es anterior al estudio de la armonía. Antes, cuando dos melodías se escuchaban simultáneamente, ocurrían disonancias. Para llegar a la consonancia, sobre todo en polifonía, era necesario que las voces rítmica o melódicamente diferentes se encontraran de tal manera que sus notas sean consonantes y no disonantes. El contrapunto, entonces, estudia la manera de colocar las notas en melodías diferentes. (Trías, 2014 : 52-54)

párrafos, capítulos) como vertical (una simultaneidad de ideas entretejidas), tal como lo propone Lévi-Strauss al leer el mito. Para él, el mito puede leerse como una partitura: de manera vertical y horizontal. Las diversas voces instrumentales ocurren simultáneamente, en un “paquete de relaciones”, en los que cada unidad constitutiva adquiere una función (Lévi-Strauss, 1958 : 234). Así, la presencia de un mitema en diversos mitos relacionados se ejecuta sincrónicamente, se narra al mismo tiempo, de tal manera que revela la complejidad del mitema. Una sucesión de mitemas, a su vez, se narra diacrónicamente, dando a conocer las variantes míticas o las voces consonantes y disonantes de esta polifonía. Ambos fenómenos crean así una armonía en la que cada mitema y cada hecho particular dentro de una variante, o voz, participa del conjunto sin dejar de ser singular. Esta lectura, asociada al contrapunto, deviene así en especulación: el diálogo que ocurre en esta forma musical configura la obra misma y da pie a un número infinito de posibilidades.

Eugenio Trías afirma que la música debe leerse en simultaneidad espaciotemporal, y que el tema de la obra no puede ser solamente una descripción, sino un elemento cambiante y constante dentro de la totalidad de la estructura. Este elemento es el *leitmotiv*, un mitema musical, si podemos llamarlo así.

El *Leitmotiv* debía aprender a ser, sobre todo, motivo germinal de forma musical, tema o subtema susceptible de tratamiento y elaboración en la arquitectura del sonido, Gestalt armónica, melódica o rítmica capaz de formarse y transformarse, o de ser también deformada, dislocada, des-construida, amputada. Apto sobre todo para ser gesto musical con posibilidad de formar sintagmas con otros gestos, y de tramar en simultaneidad vínculos asociativos –paradigmáticos, sistemáticos (para decirlo en terminología prestada de la lingüística estructural) –con otros motivos o temas.

Se trata de pensar y concebir el entramado de *Leitmotiv* como la urdimbre con la cual se teje y canta a la vez, como en la escena de las Nornas, el hilo del discurso musical (dramático y mitológico). Se genera así la textura musical de la obra: su carácter, su destino, su memoria (del pasado, del presente, o de la posible anticipación del futuro). (316-317)

El leitmotiv deviene así mucho más que “la música de las Valquirias” de Wagner, quien hizo de este recurso parte fundamental de la *Tetralogía*. El leitmotiv es el tema raíz del que deriva todo, como el tema principal de la fuga de Bach, pero al contrario de esta melodía dicha por diversas voces, el leitmotiv es uno en continua transformación: un núcleo vital que da cuenta del trayecto y de las metamorfosis de un personaje (porque está asociado a un personaje dentro de la ópera y refleja sus acciones), mismos que le permiten sobrevivir. El leitmotiv (o mitema) quignardiano, en *Boutès*, es el acto de saltar, es decir, la melodía de Butes, que se transforma al referirse a Orfeo descendiendo a los infiernos, o a Santa Apolonia arrojándose al mar. Estas versiones del leitmotiv / mitema dentro del texto nos permiten afirmar nuevamente que el acto de saltar es fundacional dentro de la poética quignardiana: ha atravesado gran parte de su obra y se encuentra tanto en los textos de carácter especulativo como *Boutès*, como en textos narrativos, como la novela que compone el corpus de esta investigación. Quignard, como Franz Schubert, vuelve una y otra vez a sus temas y los recrea, los modifica, creando un espacio escritural que, como el espacio musical de Schubert, juega con los *crescendos* y *diminuendos* temáticos. Una vez más, tanto la música como la escritura se revelan como espacios tanto de encuentro y confrontación de ideas como de experimentos estructurales. Por esta razón, *Boutès* puede leerse como un ensayo en términos de Montaigne, el precursor del género: como un intento de explicar una experiencia fundadora. ¿Qué es escribir música? ¿En qué se parece la música al ensayo?⁶³

Eso sería la composición musical: una subsunción imaginativa de materia fónica siempre en vibración, en movimiento, formadora de símbolos sonoros, en los cuales se connotaría, por vía analógica o indirecta, una idea estética de naturaleza fónica, una idea musical, la que tiene el valor de promover a su vez emociones en la escucha y comprensiones intuitivas que

⁶³ Weltek hace de la escritura de Montaigne parte del movimiento barroco. Dice que su escritura habla de un estilo “suelto”, asimétrico, abierto, que no busca la concisión. (83).

nos permiten reconocernos a nosotros mismos, o conocer y reconocer a los demás, y en general al mundo que nos rodea y que nos es contemporáneo. (Trías, 2014 : 595)

Lo más fascinante del fenómeno sonoro es que puede percibirse a su vez como un todo y como la suma de sus partes mientras acontece en el tiempo, tal como lo mencionamos al hablar de la lectura lévi-straussiana del mito, en la que los mitemas se organizan como una partitura que se puede leer en sentido vertical y horizontal.

El sonido no es desglosable en cortes, en engarces de imágenes, ni puede fijarse en iconos, en imágenes pictóricas. Corre y discurre, se argumenta, se articula, se desarticula, se acelera y se remansa en el tiempo, siempre en el tiempo; en un *perpetuum mobile* que no admite reposo, aunque acoja encogimientos y dilaciones, pausas y silencios. (585)

La música, siempre en trayecto, obliga a su oyente a almacenar lo que ocurre durante su escucha para después elaborar una explicación que es posible gracias a los instrumentos que la misma composición pone a su disposición: la estructura sonata, la polifonía, el leitmotiv, el contrapunto, etc. Después de la visión subjetiva de la escucha musical de Eugenio Trías, hay todo un trabajo intelectual que permite entender y explicar el mecanismo musical, recurriendo a las estructuras que le dan vida y que funcionan como categorías de análisis. ¿Se puede hablar de una “comprensión intuitiva” de estos elementos? Seguramente si, y Trías lo menciona cuando habla de la articulación y desarticulación del sonido, del ritmo y del silencio que se perciben sin necesidad de conceptualizar. Sin embargo, así como hablamos de Quignard como un lector consciente de la complejidad del texto literario, también aquí encontramos a un músico que conoce las estructuras musicales que quiere llevar al texto.

La música barroca quería provocar efectos en su audiencia, en un momento de la Historia en la que era considerada inferior a la poesía, pues no era conceptual y, por lo

tanto, no podía comunicar nada (Fubini, 185). La música era vista como un deleite para los sentidos y una distracción para la razón. En una época en la que la Naturaleza era igual a la Verdad, es decir, al concepto, los músicos encontraron en el cuerpo una respuesta a la pregunta: ¿para qué sirve la música? El cuerpo, muestra de la armonía de la Creación, accede a la música por medio de sus sentidos. Así, los efectos creados por la música barroca y sus caprichosas formas apelaban a una experiencia interior capaz de hacer percibir una armonía superior. Mediante un diálogo entre armonías microcósmicas y macrocósmicas, la música conquistó su lugar como fuente de conocimiento y trascendencia. Cuerpo y espíritu vibraban al unísono, de ahí que la voz humana, tan importante para Quignard, se haya vuelto el instrumento musical por excelencia (207). Kant, por su parte, afirmó que la cualidad máxima de la música es ser asemántica, por lo que explicarla mediante el lenguaje la limitaba. De esta manera Kant y Quignard convergen: la música “conmueve el espíritu de forma más directa y más íntima [que la poesía], aunque lo haga sólo con efectos pasajeros” (230). Quignard ofrece una visión compleja de la música, de la misma forma que lo hizo con el mito: es tanto un acontecimiento que toca la subjetividad humana y que en su acontecer desborda los límites de los lenguajes humanos, como una estructura que revela una forma de pensamiento que se manifiesta y que se encuadra dentro del lenguaje. La tangibilidad lingüística del mito y de la música (y de la literatura misma) crea el espacio necesario para el diálogo, el cuestionamiento y la adquisición de conocimiento, sin dejar de enfatizar la complejidad de los fenómenos. La música barroca es un buen ejemplo de ello: el horror artístico, el desorden, alienta la búsqueda de un posible equilibrio, de una forma humana de entender la realidad.

2.3. El “ensayo” quignardiano: los límites del género.

Mucho se ha hablado de la imposibilidad de clasificar en géneros la obra quignardiana, en especial textos como *Boutès*. El mismo autor señala, al referirse a su colección *Dernier Royaume*, cuyo primer volumen, *Les ombres errantes*, apareció en 2002, que ésta constituye un proyecto escritural que le ha permitido entregarse a las bondades de una escritura sin ataduras: “Avec « Dernier Royaume », je me suis inventé un genre total, où je peux faire ce que je veux : des contes, des paraboles, des spéculations étymologiques ou philosophiques. C’est l’ermitage où je vis et où, moi qui ne crois pas au monde immortel, je sais que je mourrai” (“Les pensées de Pascal (Quignard)” párr.7). Este “género total” consiste en abandonar la noción de género, porque no responde, en primera instancia, a una experiencia de escritura, sino a una experiencia de lectura, en la medida en que intenta, por medio del vínculo entre esas pequeñas formas literarias mencionadas por Quignard, construir una red alrededor de un tema sobre el que se ha leído y meditado continuamente.

Sin embargo, el texto publicado y posteriormente analizado dentro del ámbito académico se cruza inevitablemente con la noción de género. Ubicar el texto dentro de estos límites –o fuera de ellos, según los objetivos de análisis–, constituye, hasta el momento, el medio más eficaz para resaltar su carácter peculiar en relación con su autor y con la obra de otros literatos. El género nos permite situar al autor y a su obra dentro del campo literario y de una tradición. Por esta razón, y con la finalidad de hurgar en las entrañas del texto *Boutés*, queremos situarlo dentro y en los límites del género ensayístico,

para poder evidenciar algunas particularidades de la escritura quignardiana en textos no específicamente narrativos.⁶⁴

El ensayo, como texto, corresponde a lo que María Dolores Picazo llama “formas literarias asistemáticas” (8). Para ella, el ensayo intenta expresar una experiencia humana primordial: aquella del hombre consigo mismo y con su entorno. Y la puesta en escritura de una vivencia, en tanto que ejercicio de asimilación de ésta, enfatiza que la capacidad de juzgar (no como sentencia, sino como proceso, tal como lo señala Lukács⁶⁵), lleva a concebir el ensayo como un diálogo continuo entre el autor y su experiencia, misma que puede entenderse como una forma de aprehender e interpretar el mundo.

Claude Coste, en *Les essais de Pascal Quignard sur la Musique* (2005), afirma que "l'essai devient ce moment de crise où l'écrivain montre comment il travaille les mots pour en dégager l'essence, c'est-à-dire la distance" (217). Si bien el ensayo tiene mucho de orgánico, es decir, de un fluir del proceso de reflexión que puede llevar a asociaciones inesperadas (Picazo, 13), también puede verse cómo está construido, cómo se manipulan el lenguaje y las formas literarias para transmitir ideas, y crear efectos, lo que Coste llama *écriture-collage*. Como lo afirma el crítico, el ensayo es una huella de afecto: los temas, las vivencias, las impresiones del autor se entrelazan cuidadosamente para hacer valer una forma de transitar en el mundo, todo ello dentro del espacio ensayístico, que permite el distanciamiento crítico.

⁶⁴ Dominique Viart, uno de los estudiosos más importantes dentro del campo de la literatura francesa contemporánea, se refiere a la obra de Quignard como una serie de ficciones críticas. "Elle circule dans le pentaèdre de l'espace générique, entre autobiographie, biographie et fiction, entre essai et poésie." (Viart, 26). Así, nos encontramos frente a una obra agenérica en términos de estructura, genérica en términos editoriales.

⁶⁵ El ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide de su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar. (Lukács, 1975 : 38).

Claudio Guillén aborda estos procesos genealógicos del género en *Entre lo uno y lo diverso* (1985). Para él, el género suele funcionar como un modelo conceptual (definir qué es ensayo, por ejemplo), pero es ante todo un conjunto de interrelaciones o el resultado de un trabajo intertextual que crea un modelo mental “donde se compendian y concilian los rasgos predominantes de una pluralidad de obras, autoridades y cánones” (149) que han sido releídas por un autor gracias a la presencia de los géneros literarios tradicionales. Desde este punto de vista, el “género” que Quignard llama *Dernier Royaume* y que está compuesto por una serie de “ensayos” reúne características del ensayo, sí, pero también del relato mítico, de la poesía, del aforismo o del tratado, que son considerados formas escriturales, “géneros menores o en desuso”, (o modalidades literarias para Guillén) que no configuran la totalidad del texto llamado *Boutès*, pero se insertan en él a la manera de un *collage*, de una armonía surgida de lo imprevisto y la tensión, y que revelan el horror artístico barroco, es decir, la ausencia de equilibrio, de medida.

Tanto Coste como Guillén subrayan que el tema del texto determina su estructura (172). En el caso de *Boutès*, ese tema, a grandes rasgos, es el salto hacia una experiencia de la Otridad. Tomando en cuenta que el autor construye una suerte de colección de relatos y reflexiones sobre aquellos que saltaron, su texto también “salta” de un género a otro y, además, incluye formas de organización textual que también se diversifican. Esta reformulación del género es igualmente el esfuerzo del autor por acomodar su perspectiva literaria en las formas que el lenguaje le permite y que parecen siempre insuficientes, siempre limitadas. Así, Quignard re-lee y re-crea el género al mismo tiempo que re-lee y re-crea una visión del mundo que, al igual que muchas de las “pequeñas formas literarias” que le interesan, viene de su conocimiento de la tradición literaria.

Para Coste, el ensayo quignardiano “est une forme mouvante de savoir, un “traité” fasciné par le récit comme seul moyen efficace pour imaginer l’origine, une errance de la pensée qui vit dans la fascination de son devenir narratif” (205). Efectivamente, *Boutès* comienza con una narración, es decir, con un ejercicio de la imaginación que organiza una experiencia:

Ils rament. Ils rament. Ils filent sur la mer. La voile est fermement tirée sur les drisses de la vergue. Un vent rapide les aide et pousse le navire. Le vaisseau s’approche de l’île aux oiseaux à tête de femme qui sont nommés en grec Sirènes. Tout à coup, une voix féminine et merveilleuse s’élève. La voix avance sur la mer vers les rameurs. Elle provient de l’île. Aussitôt ils veulent s’arrêter ; ils veulent entendre ce chant ; ils lâchent les rames ; ils se lèvent de leur banc ; ils détendent la voile ; ils vont chercher les pierres ancrées ; ils s’apprêtent à déployer les amarres ; ils veulent rejoindre le rivage de l’île. (Quignard, 2008 : 9)

Narrar puede ser la mejor forma de intentar explicar el mundo, porque, en sí mismo, es un acto revelador de mundos. En el relato se encuentra una relación de causa y consecuencia, es decir, un trayecto, un devenir. Quignard recurre a la narración en muchos momentos a través de los diecisiete capítulos que configuran el texto. El Capítulo IV comienza con estas palabras:

La scène se passe au milieu de la nuit. Un voyageur frappe brusquement à la porte d’un oiseleur qui vit isolé dans la garrigue. L’oiseleur quitte sa couche, se lève, ouvre la porte, s’efface et fait entrer son hôte. Ce dernier est épuisé et meurt de faim. L’heure est si tardive que l’hôte ne trouve plus rien à offrir à son hôte. Il s’immobilise. Il réfléchit. Irrésistiblement il tourne son regard en direction de sa perdrix apprivoisée. La perdrix comprend aussitôt le regard que son maître a posé sur elle. (42)

Esta narración, y la precedente, tienen en común que son enunciadas en tiempo presente, rasgo que crea la ilusión de inmediatez, de estar participando de la escena, de estar escuchando al aedo cantando el poema épico. Las frases cortas producen un efecto rítmico: paso a paso, nota a nota, el lector se adentra en un universo musical que también es

enunciado: las Sirenas, la perdiz, el canto de los pájaros, la música producida en el seno de la naturaleza. Dos narraciones que, asimismo, son mitemas a lo largo del texto: el encuentro con la música. Así, podemos hablar de errancia a través de la narración. Una y otra vez, el autor explora este encuentro, trabaja con otros personajes y otros desenlaces, vuelve al punto de origen y toma otro camino, como mencionamos en el capítulo anterior.

Picazo asevera que la narración es un pretexto para la reflexión posterior, “que siempre se desarrolla en presente” (36). La reflexión y la narración se alternan, porque son formas distintas de abordar una experiencia, y porque reflejan, de cierta manera, un proceder humano: estar inmerso en el acontecimiento, en los hechos, e intentar explicarlos después, al recordarlos. Después de la introducción de la segunda narración, el autor señala que la perdiz imploró a su amo que no la matara, diciéndole en griego que ella lo había servido, atrayendo con su voz a otras perdices para que él se alimentara. La perdiz señala que sería injusto que él la mate para alimentar a su huésped. El autor afirma: “Cette phrase si longue que prononce la perdrix définit l’essence de la musique et en rappelle l’origine cruelle” (Quignard, 2008 : 43). La música es seducción, es ritmo, es trance e invitación. La perdiz, como las Sirenas, muestran que toda acción supone una decisión y una pérdida. En la escritura quignardiana, esta pérdida puede leerse como el dejarse envolver por la narración para, repentinamente, salir de ese mundo al tropezar con una ruptura en forma de segmentos reflexivos.

Le récit n’est pas seulement l’avenir de l’essai ; l’essai est tout autant cette forme qui suspend le *muthos* pour laisser la voix à la voix. L’essai correspond à cette forme à la fois affectivement instable et esthétiquement achevée qui nous donne à entendre l’émotion d’une quête. (Coste, 210)

La alternancia entre relato y ensayo –reflexión–, permite ir más allá del encadenamiento de hechos, o de reflexiones. Nos habla de una subjetividad, de un deseo de comprensión que revela las inquietudes de un individuo “a través de un discurso que busca el efecto persuasivo de lo estético y lo íntimo” (Picazo, 31). Lo estético, como podemos apreciar en los fragmentos antes citados, surge del ritmo de la prosa, del uso del tiempo verbal presente, de la frase corta, de la elección de palabras, que van creando imágenes, es decir, de las bondades de la imaginación para concebir posibles respuestas a las vicisitudes humanas. Lo íntimo tiene que ver con la revelación y la puesta en escritura de una crisis expresada por una voz bien definida, la del autor, que no pretende ser universal, científica o didáctica, sino dar cuenta, como hemos mencionado, de la forma en que un individuo aprehende su realidad. ¿Cómo diferenciar la prosa ensayística de la prosa didáctica en un autor que habla con frecuencia del tratado? En el caso de Quignard, ¿puede hablarse de una escritura con un objetivo pedagógico?

El tratado, estrictamente hablando, tiene un objetivo didáctico: es una exposición ordenada y objetiva sobre un campo muy específico del conocimiento, y va dirigido a un público especializado. Para los antiguos griegos, el tratado quería compilar los saberes de la época sobre temas tan diversos como la botánica, la zoología, la filosofía, etc. Quignard encuentra el origen de lo que él considera un tratado en los pequeños tratados de Pierre Nicole⁶⁶ en oposición a *Pensées* de Pascal. Nicole reflexionaba en torno a un tema a partir

⁶⁶ Pierre Nicole (1625-1695), fue un teólogo, filósofo y pedagogo perteneciente a la escuela jansenista. Enseñó en Port-Royal y escribió diversos tratados, como el *Tratado de la fe humana*. Consideraba que las matemáticas, la literatura y la historia eran las materias indispensables para que los educandos aprendieran el arte de juzgar, es decir, la libertad. El primer tratado del libro *Petits traités* (1981, primera edición) ofrece una reflexión del autor sobre la influencia de Nicole en su obra. (Quignard, 2016b : 14-16).

de pequeños textos que contrastaban puntos de vista. Saint-Évremond⁶⁷ retomó esta forma, misma que también aparece en Montaigne. Estudiando a estos tres escritores, Quignard concluye que la noción de pequeños tratados es un ejercicio de escritura netamente francés, cuyo objetivo era presentar una serie de textos breves (grabados o suites barrocas en el caso de otras artes), que no tuvieran por objetivo pasar de la tesis a la antítesis y finalmente a la síntesis. “Ces textes proposent donc des questions ouvertes, et aucune réponse. Rien n'est univoque, tout est divisé. Tout ce qui est déchirant demeure à l'état déchiré” (“Rencontre avec Pascal Quignard, à l'occasion de la parution de *Petits traités* (1997)”, párr. 1). Si no hay respuesta, si lo importante es cuestionar y abrir un debate, estamos frente a un texto experimental, contradictorio, lúdico tanto en el análisis del tema como en la forma de presentarlo, no exhaustivo, no concluyente, pleno de tensiones, anclado en las inquietudes cotidianas del autor, es decir, en su entorno inmediato, en su tiempo y su contexto. Estos “mensajes disidentes”, en palabras de Picazo (27), lo son en la medida en la que, al escribirse, rompen con la noción de género literario, cuestionan ideologías —como bien lo afirma Adorno (23)—, obligan al lector avisado a hacer su propio ejercicio de análisis, y ofrecen más preguntas en lugar de la tan esperada respuesta que daría un tratado tradicional. De ahí que una lectura simbólica del mitema del salto sea pertinente: el símbolo no responde, no concluye ni define. El símbolo, como el ensayo, amalgama sentidos y construye un espacio de controversia, de lucha: crea un camino que permite seguir pensando.

Esta escritura disidente hace del texto un espacio en el que la imagen argumenta y la especulación narra, según Bruno Blanckeman (2004), y en el que el arte de la persuasión no

⁶⁷ Charles Le Marquetel de Saint-Denis, seigneur de Saint-Évremond (1614-1703), fue un moralista y crítico libertino francés. Escribió sobre teatro, filosofía, historia, entre otros temas. Su obra está marcada por un fuerte escepticismo frente a la religión, la ironía y el rechazo a la noción de sistema.

se teje exclusivamente a través de la defensa de una tesis por medio de una lista organizada de argumentos. En Quignard, este proceso está lleno de desvíos, de pausas, de contradicciones.

Si le texte traite ainsi une problématique précise en exposant une thèse construite selon une logique argumentative, il répond aussi à un mode de progression romanesque. Son écriture intègre des éléments de figuration : le topique s'anime, les idées prennent chair, la spéculation s'ordonne en scène romanesque. Plusieurs procédés, dont l'analogie et l'hypotypose, permettent de faire basculer ce qui constitue à l'origine un simple effet de manche rhétorique (soutenir la thèse par quelque référence visionnaire, tabler sur l'imagination, persuader pour mieux convaincre) en un véritable brouillage des genres. (20)

Así, los procedimientos literarios enlistados por Blanckeman configuran la tan conocida mezcla de géneros que constituye la estructura fragmentaria dentro de la escritura quignardiana, misma que es relevante por crear y expandir el espacio para el discurso del autor, pero también por dar lugar a su estilo y a la memoria de los encuentros literarios que han dejado huella en su faceta de lector, de estudioso del saber humano : “L’érudition relève toujours, dans les traités de Pascal Quignard, d’un mode de traitement compulsif qui trahit un fonds d’anxiété propre (des obsessions, des temps de sidérations)” (22). Guillén encontró en Quevedo una necesidad de expansión del propio discurso muy parecida a la que Blanckeman advierte en Quignard y lo asocia no sólo con una ruptura con lo establecido, sino a un ejercicio creativo que nace de la tradición misma. Ambos autores, en su contexto, se rebelan contra el género a través de la herramienta que lo configura: el lenguaje.

Es más, Quevedo abre la escritura a cuantas vías de comunicación existían en la sociedad de su época: leyes, cédulas, decretos, pragmáticas, memoriales, aranceles, capitulaciones --que remedan el lenguaje del poder estatal y de sus principales instituciones. Pues de lenguaje, ante todo, se trata. Quevedo es fiel a la clásica concordancia de cierto nivel o clase verbal con determinado género. La multiplicidad de modelos genéricos es para Quevedo el aliciente necesario para llevar a cabo su infatigable exploración del lenguaje, para separarse violentamente de la inercia de lo dado y lo vivido, y, liberado de la detestada realidad que queda muy atrás, emprender su largo y fabuloso camino verbal. (Guillén, 173)

La literatura es, para Guillén, una cadena de oposiciones y polaridades (171). El género se retuerce, se revisita, se niega, se parodia. Si Quevedo recurrió a todas las formas genéricas de su época, fueran éstas parte del canon o no, en su deseo de desembarazarse de la tradición, Quignard hace lo contrario: vuelve la mirada a la tradición en busca de modelos olvidados, antiguos. Gran conocedor de la literatura de su época, en tanto que lector para ediciones Gallimard, encuentra en el pasado una visión que es capaz de reencantar su espacio literario y construye en él su propia figura de autor.

El autor, ese constructo del lenguaje, “se projette ainsi en plusieurs figures littéraires, empruntant aux unes un tour d’esprit, aux autres quelque trait idéologique, à toutes une façon d’habiter leur œuvre” (Coste, 22), y va creando un mapa discursivo, una geografía autoral, un ser autor, una escritura-collage. Para Foucault, el autor es, entre otras cosas, lo que otorga coherencia al discurso al ser un efecto de éste, y “el origen de sus significaciones” (Foucault en Weinberg, 37). El autor, como personalidad literaria, constituye de esta manera una forma de pensar y un estilo.⁶⁸

En *Boutès*, dicha estructura fragmentaria puede apreciarse desde tres ángulos: la variedad de temas ligados al eje temático (el salto a la música, en el apartado precedente), la disparidad en la longitud de los capítulos –hay capítulos de 5 páginas y capítulos de tres

⁶⁸ Weinberg explica claramente la diferencia entre el autor “real” y el autor “construido” a través del texto. El autor real es el que conocemos por su biografía; el autor construido, el que surge del texto. Weinberg anota, con gran perspicacia, que aquí se encuentra uno de los umbrales más interesantes al hablar del ensayo: el paso del autor real al autor construido, por lo que hay de autobiografía en el ensayo. “[...] en la tensión entre el esfuerzo por hablar del mundo desde mi forma personal de verlo y hacer hablar al mundo a través de mí, se da una de las más ricas perspectivas del ensayo” (Weinberg, 2004 : 38). En el caso de Quignard, la presencia de lo autobiográfico es evidente, pero, como ocurre con todo hecho literario, la tensión se encuentra en el hecho de ver cómo la presencia de lo autobiográfico contribuye a especular sobre los temas que al autor le interesan y, también, cabe preguntarse qué tanto de lo que se presenta como autobiográfico es una ficción necesaria para la construcción del discurso. Finalmente, el recuerdo, recuperado a través del lenguaje, no deja de ser una construcción de éste.

líneas—, y la estructura misma de algunos de estos: una cadena de narraciones y reflexiones que engarza las características anteriores, y que explicaremos con mayor detenimiento.

El Capítulo V de *Boutès* inicia con la descripción de una costumbre de los antiguos pobladores de las costas del Mediterráneo: sumergirse desnudos en el mar para buscar esponjas. Cortaban los restos de cadáveres antiquísimos en trozos y los sacaban para dejarlos secar al sol. La acción de convertirse en esponja “chasse jusqu’à la dernière goutte les actes, les amours, les aliments, les plaisirs, tous les plaisirs, tous les sens, toutes les souffrances, la vision fabuleuse de la lumière et des couleurs, toutes les choses, tous les astres, tous les visages, tous les noms” (Quignard, 2008 : 46). Este fragmento, como lo vimos con el pasaje inicial de *Boutès*, recurre a la repetición (tous, toutes) para marcar un ritmo y crear una musicalidad, lo que liga la escritura al tema del texto. Sin embargo, nos preguntamos, ¿cuál es el vínculo entre las esponjas y la música? ¿El hombre, como una esponja, se vacía de sí mismo al sumergirse en la escucha de las voces de los pájaros, de las voces de las Sirenas, de una sinfonía, y poder absorber su influjo? La esponja podría verse como una suerte de biblioteca, de archivo que se ha ido constituyendo al absorber conocimientos, y que es capaz de ofrecerlos. Si trasladamos esta comparación a la forma ensayística, podemos afirmar que estamos frente a un género metamórfico, en el mismo sentido en que hablamos de metamorfosis al referirnos a las Sirenas: no terminar de asumir una forma (o una lectura), supone crear espacios literarios en transformación constante, capaces de recibir y asimilar nuevas formas.

El capítulo continúa. Ahora estamos en la celebración del día de San Juan. En Francia, hombres y mujeres solían bañarse desnudos durante esta celebración. Tenían un dicho: San Juan no se va sin su pez. Alguien moría ahogado durante este rito, porque la

fiesta exigía su víctima. Quignard nombra, aquí, al Plongeur de Paestum⁶⁹, figura masculina que se arroja al mar. Quignard dice: el ahogado de San Juan es el Plongeur, es aquel que reproduce el acto de arrojarse al agua (47). ¿Arrojarse al agua, arrojarse a la música? Así es, porque Quignard ya lo ha anunciado desde el primer capítulo.

El capítulo termina con una cita de Plinio el Viejo, tomada de *Naturalis Historia*: “Les Hyperboréens ne meurent que volontairement. Après les ultimes plaisirs, le ventre plein, on saute d’un rocher” (47). El capítulo de dos páginas y media cierra con estas líneas. El momento de la reflexión llega. El suicidio como una forma de placer, el suicidio como un vaciamiento o como una disolución, el suicidio metafórico del que escucha música. La entrega desmedida a lo que no puede explicarse: la experiencia de la Otredad.

Este capítulo está compuesto siguiendo esta fórmula: narración / reflexión / narración / reflexión / cita. La cita final, si nos ceñimos a la estructura de una disertación, tendría la función de conclusión, lo cual constituye un guiño a la rígida formación francesa basada en la argumentación con una estructura tripartita: tesis, antítesis, síntesis.⁷⁰ En lugar de llegar a la síntesis, el autor lanza una afirmación demoledora, que permite la continuación del discurso, es decir, de la búsqueda por medio de la escritura, pero que, al mismo tiempo, ilustra la discontinuidad del discurso: el lector está obligado a establecer los vínculos entre las narraciones y las reflexiones, y a sacar su propia conclusión, de la misma manera que el autor estableció vínculos al escribir su discurso.

⁶⁹ Fresco pintado en una tumba, que muestra a una figura masculina saltando al mar desde un risco. Actualmente se encuentra en el Museo de Paestum, Nápoles. En el siguiente apartado daremos más detalles sobre esta obra de arte y su importancia dentro de la obra quignardiana.

⁷⁰ Además, es una reproducción de la estructura de la suite barroca, que analizamos en el apartado anterior.

El contenido de la cita final, además, liga un capítulo con otro. El Capítulo VI, tres líneas impresas, funciona como un leitmotiv-mitema sobre el arrojamiento / el suicidio: “Thésée oublie de hisser la voile blanche. / Alors Égée se jette dans la mer qui devient son nom (48).” Hay varios elementos que se retoman: saltar al mar, el agua como lugar de encuentro, la muerte como encuentro con el Otro. Egeo, creyendo que su hijo estaba muerto, se suicida para vaciarse de su dolor. De esta manera, capítulo tras capítulo, *Boutès* teje un discurso que, a la manera de un rizoma, revela que lo que se anunciaba como el eje discursivo (la música, o el arrojamiento a la música) tiene vínculos con realidades humanas muy diversas: la muerte, el suicidio, las fiestas religiosas, la recolección de esponjas de mar. Estos subtemas, expresados mediante narraciones, paralelismos, repeticiones, citas, binomios pregunta/respuesta, unidades deícticas, van configurando la *mise en discours*, el desarrollo argumentativo del texto, y el estilo del autor, lo que Picazo llama “literatura de pensamiento (65).

El trabajo con las unidades deícticas es particularmente interesante a lo largo de este texto, y queremos dedicar unas líneas a ponerlo en evidencia. Las unidades deícticas (pronombres) están presentes en la narración o en las intervenciones de la voz ensayística en primera persona (je), pero también hay algunas que interpelan directamente al lector, por ejemplo: “Mais qu’**on me** permette d’oublier un instant ces héros de la pensée occidentale. Qu’**on me** permette d’oublier Ulysse les mains et les pieds empêtrés dans ces ficelles.” (Quignard, 2008 : 15). Los pronombres **on** y **me** permiten que el autor entre en el texto, un texto que, hasta ese momento, había sido casi exclusivamente narrativo, con un narrador extradiegético. Más adelante, encontramos: “Souvenez-**vous** qu’il est infiniment triste de perdre ce qu’on aime” (79). El autor interpela directamente al lector en las páginas finales,

cuando lo ha llevado a meditar a través de diversas narraciones y argumentos sobre la pérdida, consecuencia del salto fuera del orden. Finalmente, el texto, en palabras de La Rocca, adquiere un valor que podríamos llamar universal al dirigirse a la primera persona del plural: nosotros. “La vie que **nous** menons est comme une terre étrangère à cette mer ancienne” (23). Gracias a este pronombre, la historia de Butes es tan nuestra como nuestra propia historia. Nos reconocemos en el personaje mítico, y en aquellos que, como él, han saltado para intentar descifrar una realidad que vemos, pero que existe fuera de nuestro control. Reflexionamos sobre nuestros propios saltos, nuestras experiencias con el arte y nuestros recuerdos. Gracias a este recurso retórico, el texto se vuelve cada vez más personal, más emotivo y menos intelectual.⁷¹

Las últimas páginas del texto son todavía más específicas en el uso de deícticos. El autor se dirige directamente a la mujer amada de su infancia, su nana de origen alemán: “**Je** suis revenu aux lieux où **vous** m’avez abandonné. [...] Chaque musique a quelque chose à voir avec quelqu’un que **nous** avons perdu. [...], **j**’ai vu soudain **votre** visage. C’était exactement **votre** visage d’alors” (81). El autor precisa líneas después, gracias al pronombre “elle” la identidad del determinante posesivo “votre”. En este diálogo con el recuerdo, (yo, nosotros, usted), queda patente la capacidad del ensayo para conducir al lector por un trayecto ciertamente intelectual, erudito, profundamente reflexivo, pero también cotidiano, es decir, humano. Al mismo tiempo, los deícticos “nous” “me” y “vous”

⁷¹ Al hablar sobre el estatus de autor en el ensayo, Liliana Weinberg hace una diferencia entre subjetividad y subjetividad. La primera corresponde a la manifestación de lo peculiar del autor, a su estilo y forma de tratar un problema. La segunda corresponde a “los rasgos que yo comparto por mi pertenencia a una época, a un grupo, a una generación, una patria de origen, un género, una profesión u otros” (Weinberg, 2004 : 3). Para la investigadora, el paso de una a otra se refleja, en el ensayo, en el uso de “yo” y de “nosotros”, como podemos apreciar en los fragmentos citados del texto quignardiano, supone que el autor se repliega y permite que el texto adquiera, en su tránsito al construirse y al leerse, tintes de universalidad o, por lo menos, ecos capaces de dialogar con lectores de una misma época.

reflejan la tensión entre la primera persona y la segunda, es decir, entre el yo y la Otredad, por lo que refuerzan el tópico quignardiano del salto, del deseo de ligarse a la alteridad, en un espacio en el que conviven diferentes personas cuya interrelación crea tensión, como sucede en el vacío zen: el encuentro y el desencuentro de los sujetos crea la sensación de abismarse en una polifonía.

La *mise en discours* indica, entonces, que lo que llamamos texto es un conjunto diverso y complejo de experiencias lectoras que van configurando su devenir individual –y, en el caso del autor francés, muchas de estas experiencias vienen de una lectura menos intelectual que emotiva, porque la erudición (la cita, las referencias, esta forma de intertextualidad propia del ensayo, que no deja de ser un diálogo con los autores del pasado) habla de las pasiones de un individuo, o, si se quiere, de sus obsesiones. Por esta razón, la estructura fragmentaria del ensayo quignardiano muestra no sólo una forma de estructurar el texto, sino una forma de mirar el mundo: no hay una realidad, no hay entidades completas o conceptos verdaderamente acabados, sino “una fractura, una crisis en el tejido sociohistórico y, al mismo tiempo, una infracción de todos los lenguajes, de todos los discursos oficiales que, de una manera u otra, intentan disfrazarla u ocultarla” (Picazo, 51). La fiesta, la muerte, el salto, todas son fracturas en el devenir de las sociedades, son crisis a las que el individuo o la comunidad se enfrentan. El autor, al hablar de la fiesta de San Juan, dice que la tradición popular reza que siempre había un ahogamiento. El lector se pregunta, ¿cómo enfrentaba la comunidad este hecho? ¿Cómo enfrentaron los Argonautas la pérdida de Butes? La forma ensayística interroga.

El texto tiene marcas visibles para hacer entrar al lector al terreno de lo Otro, de una escritura que transgrede lo esperado. Una de ellas es la presencia de reflexiones sobre el

léxico, algunas etimologías y citas en griego y en latín, con o sin traducción o comentario. En el Capítulo I se encuentra un análisis léxico más minucioso por parte del autor, que anuncia uno de los procesos discursivos fundamentales del texto: el sentido poético de la palabra “análisis” en el texto homérico.

La première fois où la forme « analyse » apparaît dans le monde grec se situe au vers 200 du chant XII de l'*Odyssée* d'Homère. Ulysse est délié –*ἀνέλυσαν*– de ses liens –*ἐκ δεσμῶν*– par Eurylokhos et Périphèdès dont les quatre oreilles sont bouchées par la cire préalablement découpée à l'aide d'un couteau de bronze dans un gâteau de miel.

Ainsi la première « analyse » répertoriée figure-t-elle l'instant où sont dénoués les nœuds qui enserrant Ulysse après qu'il a passé sans mourir le Lien des lieuses. Car les Seirèniennes sont les lieuses. Face à Odysseus attaché, Seirèn est l'attachante, Le mot *seirèn* dérive de *ser*, lier. Le mot *seira* en grec désigne la corde ; la corde portant un nœud coulant ; plus précisément encore *σειρά* est le lasso que les Scythes lançaient au cou de leurs ennemis. (Quignard, 2008 : 14-15)

Esta cita revela uno de los objetivos del ensayo, sea el quignardiano o el de cualquier otro autor: el análisis del problema supone el desatar los nudos de la experiencia, es decir, intentar entenderla para después expresarla con la mayor precisión. Estar en el acontecimiento implica atarse a él, sumergirse en él, como Ulises se hace atar al mástil con el fin de escuchar el canto de las Sirenas conservando la posibilidad del retorno. Podemos decir que escribir un ensayo es el retorno del acontecimiento —es el punto final de un proceso que inicia con el hecho de aproximarse a lo desconocido—, y el posterior inicio de la puesta en escritura de ese acontecimiento. Por otra parte, la presencia de estas meditaciones sobre el léxico dentro del texto alienta la reflexión en torno al sentido de las palabras que usamos de manera cotidiana. Las palabras tienen una historia, un significado contextual y un peso ideológico que influye en nuestra visión del mundo, y, al mismo tiempo, dentro del discurso quignardiano, aparecen como renovadas, como recién descubiertas: “Comme un enfant le fait chaque fois qu'il nomme pour la première fois tel

objet du monde, ré-ouvrir un mot sur l'inconnu, et renouveler ainsi son rapport au monde et à l'existence" (Latour, 108). Renovar la experiencia del mundo, que pasa por el ejercicio del lenguaje, deviene así una de las características de la escritura en Quignard. La relación entre significado y significante se problematiza, y comprendemos que el significado se desborda fuera de los límites establecidos por el significante. El significante como un intento de decir algo, como una elección, es lo ensayístico, lo literario.⁷²

Al rodear ciertas palabras de una pequeña narración (Ulises siendo atado por los marineros, el cuchillo con el que cortaron los trozos de cera para taparse las orejas, el material del cuchillo), Quignard nos transporta a la época del mito, y enfatiza que el relato mítico tiene como función primigenia nombrar el mundo, sus objetos, sus sujetos y sus hechos. En el mito encontramos el origen de nuestra visión de la realidad y de nuestro lenguaje, es decir, es uno de los medios que poseemos para explicarnos el mundo y *en* el mundo, y al mismo tiempo es un límite: siempre será una estructura insuficiente y sujeta al devenir de la realidad misma, a las limitaciones del hombre. Será un significante imperfecto, una traducción potencialmente malograda. Quignard coloca al lector en el mito *ab origine*, lo acompaña durante su tránsito por la narración, y lo lleva al final, gracias al acto de traducir, es decir, mediante la pretensión de alcanzar el sentido por medio del lenguaje, que revela, ya no una experiencia sagrada como la hierofanía de Eliade, sino una experiencia filológica. Quignard se arroja al lenguaje porque sabe lo que podría encontrar

⁷² Quignard tradujo *Tche-wou Louen* de Kong-souen Long (poeta chino que vivió durante el tercer siglo antes de nuestra era), con el título *Sur le doigt qui montre cela* (1977). En él, se desarrolla la siguiente premisa: lo que se señala con un dedo nunca es lo que se señala, y el dedo tampoco es el dedo. Al traducir, Quignard eligió el pronombre "cela" en lugar de "chose" u "objet" porque quería mostrar que el lenguaje es incapaz de nombrar. "Cela" es un pronombre demostrativo neutro. Entonces, el lenguaje siempre muestra la imposibilidad de mostrar.

en el acto de abismarse: una posible respuesta a su desesperación, a su hambre de decir él mismo, en tanto que comparatista, lo que otros han intentado decir.

En el Capítulo VII, el autor cita una de sus fuentes, la obra de Cicerón, que nos permite problematizar la idea del límite en la traducción como parte del ensayo quignardiano:

Cicéron a écrit dans *Tusculanae disputationes* IV 18 : Chercher une limite au vice revient à penser que celui qui s'est jeté la tête la première du cap Leucate peut s'arrêter de tomber quand il veut.

Qui modum igitur vitio quaerit similiter facit, ut si posse putet eum qui se e Leucata praecipitaverit, sustinere se cum velit. (50-51)

El autor ofrece la traducción antes de citar el texto en lengua original. ¿Por qué introducir la cita en lengua original? Al igual que en el ejemplo anterior, creemos, en primer lugar, que es un esfuerzo de traer el pasado al presente: en la época de Cicerón también se reflexionaba en torno a la imposibilidad de volver el tiempo atrás. Quignard se sitúa, entonces, en una genealogía de pensadores que tienen inquietudes semejantes, y dialoga con ellos en un afán de encontrar respuestas a las preguntas que ocupan su quehacer literario. Asimismo, consideramos que la presencia de la traducción es una práctica disruptiva dentro del texto: por una parte, hace evidente que estamos frente a la *écriture-collage* citada por Coste, y que el texto ensayístico no deja de ser un constructo, una amalgama de elementos que también tiene fines estéticos, que tiene huecos y huellas, que se construye a partir de intertextos y palimpsestos: el griego y el latín, sobre los que evolucionaron las lenguas romances, entre ellas el francés. Por otra parte, revela una experiencia lectora y la necesidad del autor de comprender dicha experiencia. La traducción es un ejercicio que vuelve consciente la existencia de la Otredad: otras escrituras, otras

historias que explican el mundo, otras preguntas compartidas. Para Walter Benjamin, la traducción tiene un objetivo primordial: ser el eco de la obra original, encontrar un espacio de resonancias.

La tarea del traductor consiste en encontrar aquella intención respecto de la lengua a la que se traduce con la que se despertará en ella el eco del original. He aquí un rasgo mediante el cual la traducción ciertamente se diferencia de la obra poética, porque la intención de esta nunca se dirige a la lengua como tal, a su totalidad, sino a ciertas relaciones lingüísticas de contenido. La traducción, en cambio, no se encuentra, como la poesía, en el propio interior del bosque agreste de la lengua, por decirlo así, sino que desde fuera de ella, enfrente de ella, y sin entrar en ella, llama al original a entrar, y a entrar en aquel único sitio donde el eco respectivo en la propia lengua puede dar la resonancia de una obra en otra. (Benjamin, 341-342).

La traducción llama a la Otredad a entrar a un espacio de diálogo en el que se ponen en evidencia las dificultades de la traducción misma, y su extrañeza. El lector de Quignard, al tropezar con citas muy específicas en griego y latín, que funcionan como resúmenes o sentencias de una idea capital, se pregunta: ¿por qué repetir una idea o una palabra en dos lenguas? ¿Para reafirmarla? ¿Para mostrar que su sentido viaja de una lengua a otra, como afirma Benjamin? ¿Para evidenciar las diferencias en la morfosintaxis y la escritura de la lengua? ¿Qué hace el lector frente a estas presencias? ¿Intenta leerlas, las compara? La cita en lenguas clásicas se revela, en todo caso, desconcertante, porque la lengua materna se sitúa frente a otra en un ejercicio de Otredad. Quignard pone al lector frente al texto original, tal como lo dice Benjamin, lo hace consciente de la idea del origen y siembra una duda en él: ¿la traducción es fiel al original? Lo que los griegos y romanos pensaban, ¿es lo que está leyendo? Benjamin afirma que la traducción hace posible la supervivencia del original: se traduce aquello que quiere conservarse (336). Quignard analiza, mediante la inclusión de las dos lenguas, este proceso de traslación: pone ante los ojos del lector dos escrituras separadas por siglos, medita junto con él sobre la pertinencia al elegir las

palabras, cuestiona el resultado y permite que el original sea un eco en el texto. Lo extraño del texto original no desaparece, el traductor no busca apropiarse de él, sino percibir cómo su labor lo “completa”, cómo lo expande.

Al hablar del símbolo (la lengua del mito), se mencionó que lo que ocurre en él no se puede descifrar completamente. Con la traducción ocurre lo mismo. No hay traducción perfecta, ni siquiera debería pensarse en “perfección” en este contexto. Para Benjamin, toda obra es traducible, pero hay cierto grado de intraducibilidad en ella (336) que constituye el puente entre las lenguas: toda lengua “quiere decir” desde su propia ambigüedad, desde su propia forma inacabada. Parece que, para Quignard, toda traducción es necesaria en la medida en que obliga al lector a reflexionar sobre la “normalidad” con la que percibe su lengua y sus supuestos.

La presencia de definiciones está muy ligada al trabajo con la etimología y las lenguas clásicas, e introduce conceptos contrarios que contribuyen a dar sentido a la presencia de los diferentes elementos que componen este texto. El Capítulo I cuenta con varias definiciones, entre ellas la de prudencia y la de disidencia, lo que sugiere que serán analizadas a lo largo del ensayo no sólo en cuanto conocimientos, sino en cuanto formas de actuar, porque la definición se ejecuta.

Qu'est-ce que la prudence ? Voici ce qu'est la prudence. Des siècles passent. En -447, Alcibiade, dont le père venait de mourir à Coronée, dont Périclès était devenu le tuteur, refusa d'apprendre à jouer de l'aulos à l'école de grammaire. Il dit à son maître : « La flûte comme le chant sont des pratiques indignes. L'une et l'autre gonflent les joues et défigurent l'harmonie du visage humain. En revanche l'usage du plectre et de la lyre ne portent atteinte ni au maintien, ni au visage, ni à la liberté de mouvement d'un homme libre. *Πλήκτρον μὲν γὰρ καὶ λύρας χρῆσιν οὐδὲν οὔτε σχήματος οὔτε μορφῆς ἐλευθέρῳ πρεπούσης διαφθείρειν.* Quand on joue de la lyre on peut parler en même temps qu'on fait de la musique. » C'est ainsi qu'Alcibiade délivra les enfants athéniens de l'étude de la musique qui gonfle les joues et qui bâillonne la voix. La flûte fut dès lors totalement exclue des études générales et devint l'objet du mépris universel. (27-28)

La prudencia es temer la desfiguración, es decir, temer la ruptura de una idea, de una imagen: es estar obligado a callarse. Temer la pérdida. En esta cita se oponen las músicas dionisiaca y apolínea, la que desfigura y la que no, y se advierte que el canto, como aquel de las Sirenas, va en contra del orden. El rechazo de la voz, de la flauta, es más que la negación de una forma de expresión artística: es la prueba de que lo que se acepta en términos de educación, es decir, de institución, contribuye a la homogeneización de formas de ver el mundo al establecer un orden. La prudencia circunscribe la capacidad de acción, de reflexión. Asimismo, esta “definición” resulta mucho más evocadora que aquella que encontraríamos en un diccionario. Por medio de una referencia histórico-literaria, las palabras ganan peso, ganan sentido y expanden el texto.

Páginas después, Quignard apunta la definición de disidencia, que se revela, evidentemente, una respuesta a lo anterior.

Et c'est encore Boutès, c'est encore l'Argonaute, c'est encore le *dissident* qui plonge.

Sedeo c'est être assis sur son banc.

Dis-sedeo c'est se dés-asseoir.

Le dissident se désassocie du groupe qui ne cherche à accompagner et à domestiquer le solitaire qu'à partir de sa naissance. (33)

Butes es la figura heroica elegida por Quignard para expresar la ruptura y su ironía: para poder comulgar con el desorden y dejar testimonio de este hecho, es necesaria la prudencia, el límite del lenguaje, lo apolíneo como orden narrativo que sujeta la expansión de lo dionisiaco y lo traduce para el Otro.

A partir de esta oposición entre dos expresiones musicales, dos conceptos, dos figuras míticas aparentemente opuestas en lo que se refiere a su encuentro con las Sirenas

(Butes y Orfeo/Ulises), dos formas de concebir el encuentro con el arte, se va a tejer todo el discurso de *Boutès*. Hablamos de dos formas aparentemente opuestas porque, el espacio entre una y otra –que puede ser percibido como una pausa, un signo de puntuación, un espacio en blanco, la transición entre un capítulo y otro–, permite incluir un tercer elemento: si el ensayo como forma escritural es un trayecto, si el ser humano es un proceso, si el individuo se ve forzado a elegir entre saltar o no saltar, traducir o no traducir, leer o no leer, lo que queda en medio de estos opuestos es la experiencia del encuentro, y es en este espacio intermedio (no dicho, porque no se puede decir, sólo experimentar, como el silencio en la ejecución musical) que el conocimiento ocurre. Si el ensayo revela su carácter de constructo, no es sólo porque constituye el ejercicio intelectual de un individuo particular intentando explicar una experiencia, sino porque este intento estructural, por más azaroso y libre que pueda ser, tiene fines literarios; la lengua como vehículo de comunicación, así como la *mise en page* del discurso, también son objeto de análisis y puestos a disposición de una idea.

En este sentido, es importante señalar el encuentro entre Quignard y las formas escriturales orientales, que también están reflejadas en *Boutès*. Vincent Giraud, en *La cuillette du sens. Pascal Quignard y Sei Shônagon*, habla de Sei Shônagon (965-1017?), una escritora japonesa de la Era Heian, conocida por un texto *El libro de la almohada*, diario personal compuesto por listas aludiendo a la vida cotidiana, como “Cosas que hay que ver” o “Cosas que no lamento”. El vínculo entre Quignard y Shônagon se encuentra en su capacidad de “provoquer par la mention d’un événement infime et sidérant, un collapsus qui fait chuter dans quelque chose d’ombreux et invisible, où se dénude soudain le sens du monde” (Quignard, 2016a : 585). La lista, para Giraud, “n’articule rien, elle ne part pas de

l'idée, mais de la rencontre et du choc que cette dernière, éventuellement, suscite" (163). Podríamos decir que la lista es una enumeración fascinada y fascinante de encuentros, que realiza la importancia de dejarse llevar por la vivencia de lo cotidiano.

En *Petits Traités (Pequeños Tratados)*, Quignard dedica un capítulo a Sei Shônagon, titulado "Tratado XLIV: La almohada de Sei". En él, refiere la genealogía de escritores de colecciones de listas y menciona a Li Chang-yin, escritor chino nacido doscientos años antes de Shônagon, como el posible iniciador del género:

Es así como Li Chang-yin enumera la cuenta de los signos de riqueza:

El relincho de un corcel.

Varias lágrimas de cera alrededor de una vela.

Cáscaras de lichí secas.

Unas voces que leen.

Una aguja de pelo adornada de flores caídas en el suelo y olvidadas.

El ruido del té que se tritura. (Quignard, 2016c : 267)

Procediendo como un crítico literario, Quignard cita a Sei para señalar el deseo de la escritora japonesa de hacer suyo el estilo escritural de Li Chang-yi, y , a su vez, ofrece una reflexión sobre la lectura de estos textos:

Cosas que parecen alejadas aunque estén próximas:

Un pequeño camino que serpentea en la montaña.

Hijos y padres.

El primero del año que se espera durante las últimas horas del año.

En este pequeño pasaje de Sei, el espacio, lo afectivo, el tiempo, están yuxtapuestos en la extrañeza. Colocados en el mismo plano, presentan un cortocircuito. Hasta la lista misma puesta en contacto con ella misma. (269-270)

Quignard resalta el estupor que despiertan los elementos enlistados: son tan cotidianos que no nos detenemos a verlos hasta que son presentados de esta manera dentro de un mismo espacio. Este espacio lleva un título que funciona como detonante de la revelación, porque establece la relación (muchas veces contradictoria) entre los componentes del conjunto, justo como Quignard procede en *Boutès*, que podría equipararse a una gran lista de piezas que se entrelazan gracias a la comprensión del eje que las rige. Esta forma escritural se llama, en Japón, *zuihitsu*, “en la corriente del pincel”, y Sei Shônagon fue una de sus grandes exponentes. El *zuihitsu*, según la crítica literaria, es una forma próxima a lo que en Occidente llamamos ensayo, y comprende:

[...] des expériences intimes ou vécues, des notes de lectures, des réflexions méditatives, des pensées, ou encore toutes sortes de listes ou d’aphorismes sans qu’il y ait entre eux hiérarchie ni différenciation catégorielle. Le *zuihitsu* rejoint en ce sens la forme d’écriture pratiquée par Cicéron, Sénèque ou Plutarque, élaborée par Montaigne dans ses *Essais* avant d’être ressuscitée par Quignard avec *Petits traités* et *Dernier Royaume*. (Quignard, 2016a : 287-288).

¿Hay *zuihitsu* en *Boutès*? Sí, en la medida en que, como hemos tratado de explicar a lo largo de estas páginas, el ensayo quignardiano, si deseamos llamarlo de algún modo, revela un proceso de análisis desencadenado por la lectura y los vínculos que se pueden establecer entre experiencias, lecturas y sensaciones que ocurren en la intimidad de la vida diaria del autor y que muestran el proceso de observación y análisis que permite que sean condensadas en una frase. La fuerza del *zuihitsu* se encuentra en su poder de sintetizar y mostrar al mismo tiempo ideas, imágenes y eventos, a la manera del símbolo, otorgándoles a todos el mismo grado de importancia dentro del texto, sin importar que tan lejanos o contradictorios sean entre sí. Tal vez por esta razón, si hacemos un símil entre el *zuihitsu* y el ensayo, éste último no recurre a las grandes fechas en la vida de un individuo, como lo

haría un texto biográfico. La biografía, desde este punto de vista, no ofrece una visión personal de la realidad, sino información que no resulta trascendental si queremos comprender con mayor profundidad al Otro. Lo que interesa de la escritura ensayística, como en las listas de Seo Shônagon, es la introspección, no la retrospección (Picazo, 36).

La re-creación de formas escriturales orientales que Quignard lleva a cabo en su obra permite a su vez reflexionar en torno a la visión marginal de la literatura oriental que se tiene en Occidente. Habíamos señalado que Quignard, como Ulises, es un traductor cultural, y la inclusión de esta multiplicidad de formas supone “intentar ver como el Otro”, intentar comprender al Otro.

Ahora bien, ¿Quignard considera *Boutès* como un ensayo? “Pendant juste un instant, le temps d’un livre, le temps d’un livre, le temps d’un petit livre, le temps d’un dernier petit livre voué à la musique, je vais faire porter l’attention sur la figure beaucoup plus méconnue qui est celle de Boutès.” (Quignard, 2008 : 15-16) ¿Qué es un libro? El *crescendo* en este fragmento. El énfasis en la palabra “livre”, sugiere que no hay género para referirse a este texto, o que el género no es importante, sino el hecho de reflexionar en torno a lo que se considera vital para la propia existencia.

El lenguaje trabajado, pulido, descifrado, termina conduciendo a un profundo silencio, que Quignard llama abismo en *Retórica especulativa* (2006). “[...] el abismo que abre el logos detrás de cada una de sus olas” (45). Este abismo es común a la humanidad, de ahí que la literatura explore, una y otra vez las preguntas que han atravesado la historia de la humanidad: el yo en el mundo, el yo y el Otro. *Logos* como lo literario, y *logos* como razón: la exploración del mundo puede conducir a un profundo sinsentido, a una carencia producto del ejercicio de la razón, o a un silencio asombrado frente a una revelación.

“El lenguaje es el lugar de un secreto al que ningún hablante se ha de acercar. La incompreensión es la red, la ignorancia es la captura, el aire el ambiente, la tiniebla la humanidad es el acecho (la *théoria*), la presa es lo que se ignora” (75). Esta es la “definición” quignardiana del ensayo, una especulación perpetúa, un descenso a lo innombrable, un discurso abismal. “Hay que partir de lo que no se sabe para llegar no se sabe adónde” (86), afirma el escritor. Cuestionar las certezas, cuestionar lo cotidiano, hace del mundo un espacio en continua renovación y lo mismo ocurre con las formas artísticas, como la escritura. No asumir una definición es otra forma de vivir el lenguaje. Si dentro del “ensayo” se cuestiona el ensayo mismo, no hay posibilidad de apropiarse completamente ni de la forma escritural ni del lenguaje mismo. El texto ocurre únicamente mientras se transita, mientras se lee, y tampoco es posible afirmar con certeza qué es lo que se lee. “L’abîme entre le mot et la chose, qu’un récit fait mine de combler, est aussi un espace, une marge. Même s’il lui arrive d’en produire, l’interprétation analytique ne vise pas le bon mot” (Latour, 113). En el caso del “ensayo” quignardiano, esta misma cualidad marginal ha obligado a los críticos literarios, como Bruno Blanckeman, a buscar dentro de la misma obra del autor el término más apropiado para clasificarlos dentro del ámbito académico. Quignard juega con los términos literarios: tratado, petit traité, libro, ensayo, interpelando constantemente a su lector.

Blanckeman privilegia el término de “tratado” sobre el de “ensayo” al referirse a los textos no narrativos de Quignard. Para él:

Le traité se démarque à la fois du récit autobiographique — forme illusoire en ce qu’elle tient pour possible la composition d’une identité narrative à partir d’expériences de vie éclatées—, du discours lyrique — forme présomptueuse en ce qu’elle dilate l’individu depuis des états d’âme communs —, de l’essai — forme vaine en ce qu’elle neutralise la part théorique de l’étude par celle personnelle de la réflexion, sans atteindre la densité savante de l’une ni la profondeur intime de l’autre. (24)

No compartimos este punto de vista, al menos en lo que se refiere a los alcances del ensayo como un espacio de teorización. En *Boutès*, la teoría no tiene que ver con la enunciación de conceptos, sino con el cuestionamiento de algunas nociones que interesan a su autor, como la música “natural” y la música “órfica”, el mito, el tratado. En consonancia con Jonathan Culler, la teoría en Quignard, gracias al nudo de relaciones que teje en sus textos, es interdisciplinaria y errática, “reflexión, pensamiento sobre el pensamiento, un análisis de las categorías que utilizamos para dar sentido a las cosas en la literatura y el resto de las prácticas discursivas” (26). Lo que ocurre con la idea de “ensayo” y de “tratado” es precisamente un ejercicio que lleva a la teoría: si el texto quignardiano tiene características que lo hacen partícipe de uno y otro género, y estos géneros tienen implicaciones ideológicas, el texto mismo rompe con esas categorías. Y, dependiendo desde dónde se empleen las categorías de análisis de un discurso, podrá apreciarse qué género está más próximo del objeto de análisis, y por qué. Finalmente, tanto Blanckeman como nosotros ofrecemos una lectura de *Boutès* mediante la reflexión y la escritura (13), entendiendo la escritura como una práctica para adquirir conocimiento que tiene un objetivo primordial, que creemos leer en Quignard: el conocimiento no es una carga o un pozo que pone frente a nuestros ojos nuestra ignorancia, sino una asociación de textos, de ideas, que ayudan en la búsqueda del individuo.

Edward Said se cuestiona: “Finalmente, ¿es el ensayo un texto, una intervención de textos, una intensificación de la noción de textualidad o una dispersión del lenguaje fuera de la página contingente hacia ocasiones, tendencias, corrientes o movimientos en y para la historia?” (Said en Weinberg, 2004 : 41). Podemos preguntarnos, al hablar de Quignard, lo siguiente: ¿es necesario hablar de género en el caso de *Boutès*? Ofrecemos dos respuestas.

Sí desde el punto de vista editorial, porque el texto, una vez que se convierte en un objeto en el mundo, objeto sujeto al mercado literario, debe poder nombrarse de alguna manera para poder ofrecerse al gran público. Ahora bien, decimos que sí y que no desde el punto de vista académico porque la catalogación de un texto se vuelve necesaria para hacerlo participar de un sistema “artificial” en el que, idealmente, todos los textos inscritos bajo una etiqueta tendrían las mismas características, como apunta Jacques Derrida en *La loi du genre* (257). Desde este punto de vista, el género es una construcción útil dentro de la historia literaria. El propio Quignard nombra sus textos como tratados, retomando términos genéricos en desuso y dinamitando así la noción contemporánea de ensayo. Sin embargo, es necesario decir también que no porque, si volvemos a la ley derridiana del género, encontramos la noción de “participation sans appartenance” (262) que él anuncia como una forma de comprender los límites del género como forma que quiere encerrar un texto.

Derrida afirma que todo texto tiene rasgos que le permiten participar de una categoría, pero que no puede ser dicho únicamente por una de ellas, porque no hay un grupo de textos “modelo” que ejemplifique de manera cabal lo que se espera de una novela o una poesía, y que pueda considerarse un grupo-muestra que permita comprobar una ley. En este sentido, como el autor lo señala, la ley del género dicta que no es posible tal ley.

[...] un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. Et cela non pas à cause d'un débordement de richesse ou de productivité libre, anarchique et inclassable, mais à cause du trait de participation lui-même, de l'effet de code et de la marque générique. En se marquant de genre, un texte s'en démarque. (264)

Hablar de género “ensayístico” en Quignard permite, entonces, ir más allá de la idea de “textos inclasificables” para participar de la idea de textos asistemáticos de Picazo o textos

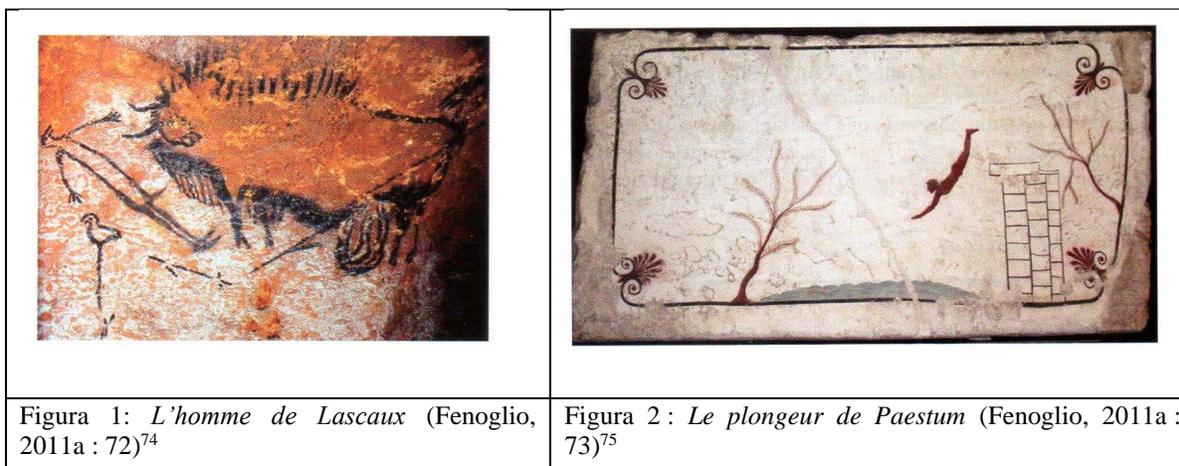
agenéricos, ficciones literarias, el pentaedro del espacio genérico que han acuñado especialistas contemporáneos en literatura como Gefen y Viart, en los que existen marcas de ensayo, de relato, de tratado, etc., que contaminan el espacio textual y que expanden sus posibilidades, ya no sólo para la palabra, sino para la imagen o la música, que también poseen marcas de relato, por ejemplo. De esta manera, la génesis de lo que llamamos texto literario no se circunscribe a una etiqueta, sino a una complejidad de relaciones que alientan el trabajo del crítico literario.

2.4. Génesis de *Boutès*: la imagen como puerta hacia la narración.

Hemos querido concluir este capítulo hablando de las imágenes que dan origen a un texto porque ellas señalan su proceso de escritura y nos sitúan, en tanto que lectores, frente a otra experiencia estética: las emociones e ideas que nos sugiere la imagen nos permiten interpretar y reconstruir algunos aspectos del mundo. En este caso en particular, después de haber hablado tanto de la música como de las características formales del texto quignardiano, estas imágenes llegan a nosotros ya cargadas de significados e ilustran procesos intertextuales. Asimismo, son elementos paratextuales que forman parte indispensable de *Boutès* (la fajilla de la primera edición del texto las llevaba impresas). Así, consideramos que tanto el “ensayo” que nos ha ocupado hasta este momento como algunas de sus obras narrativas que serán mencionadas en el tercer capítulo del presente estudio, participan de las reflexiones originadas en la contemplación del arte pictórico, mismas que después se vincularon con el discurso mítico y se engarzaron en el pensamiento quignardiano bajo la forma de un libro.

Quignard cuenta que el origen de *Boutès* viene de años de coleccionar imágenes de hombres que caen en trance (La Rocca, 240). Entre estas, se encuentran dos particularmente

importantes: *L'homme de Lascaux* y *Le plongeur de Paestum*. La primera es un fragmento de los frescos de las Grutas de Lascaux, la segunda puede apreciarse en el Museo de Paestum, Capri, Italia, y forma parte de una pieza conocida como *La tombe du plongeur*.⁷³



María Concetta La Rocca, en su trabajo *L'écriture des émotions: approches cognitives et neuroesthétiques: Le cas de Boutès de Pascal Quignard* (2016), analiza la presencia de estas imágenes en el texto que nos ocupa, y propone una interpretación que

⁷³ Estas imágenes forman parte de la escritura de *Boutès* y fueron dadas a conocer por Irène Fenoglio, quien realizó un análisis genético del ensayo y tuvo acceso a los manuscritos del autor. El análisis genético de esta obra se publicó con el título *Sur le plaisir de se jeter à l'eau* (2011).

⁷⁴ Esta pintura rupestre se encuentra en las Grutas de Lascaux, Montignac, Francia, y fue descubierta por Marcel Ravidat en 1940. Representa a una serie de animales y a un solo hombre, con cabeza de pájaro, que cae de espaldas. Hay diversas teorías sobre el significado de este dibujo. Se ha dicho que el hombre podría estar cayendo al ser herido por el bisonte, o que es un chamán en transe o un dios. Los especialistas señalan también la singularidad de su cabeza en forma de pájaro, muy parecida al pájaro que se encuentra a su lado, a la izquierda. Esta representación fue hecha sobre un pozo, el lugar más inaccesible de la gruta. (*Mystères de Lascaux*, 2019).

⁷⁵ La tumba del nadador data de 480-470 a.C., se encuentra en el Museo de Paestum, y es muy conocida por la originalidad de su decoración. Es el único vestigio de los ritos funerarios en la ciudad griega de Paestum. Fue descubierta en 1968 por el arqueólogo italiano Mario Napoli. La cámara funeraria está compuesta por cinco losas pintadas al fresco. Dentro de la tumba, se encontraron también un vaso y un caparazón de tortuga, que en la antigüedad se usaba para fabricar liras. Las cuatro losas que rodeaban el cuerpo representan un simposio griego, y la losa del techo es la que muestra al nadador saltando desde tres pilares de piedra. Este fresco quedaba frente al rostro del difunto, quien presumiblemente fue un hombre joven de rica familia, iniciado en los ritos órficos que suponían la posibilidad de una vida después de la muerte. Cerca de donde se encontró esta tumba, se encuentra el Templo de Neptuno de Paestum, que data de 600 a.C. (Valcárcel, 2018)

consideramos un buen punto de partida para analizar la importancia de la imagen en la obra de Quignard.

Ces deux figures d'hommes qui tombent, l'un se jetant en arrière, l'autre plongeant en avant, deviennent la métaphore d'un mouvement vers l'origine, le Jadis. Dans le cas de *L'homme de Lascaux*, c'est un retour vertigineux vers le vide, l'inconnu, puisque l'homme ne voit pas ce qu'il y a derrière lui. *Le Plongeur de Paestum* se jette au contraire dans l'eau, vers l'avant : il symbolise le retour vers le liquide utérin. (241)

Quignard ofreció tres conferencias sobre pintura antigua en 2009, 2010 y 2011, publicadas en *Sur l'image que manque à nos jours* (2014). En ellas, el autor concibe la pintura de la antigüedad como una emboscada, como una hipótesis de una acción que no se muestra y que supone poner en escena elementos narrativos todavía desarticulados (28): “La scène manque” (29), es decir, la narración no ha llegado a organizarse, “la peinture antique n'illustre jamais l'action qu'elle évoque : elle figure le moment qui précède” (29-30). La emboscada que la pintura tiende al espectador conlleva un silencio, una expectativa y la inmovilidad, la calma que antecede la tormenta, como se dice coloquialmente, todos ellos indicios de lo que va a ocurrir en términos narrativos (31), constituyéndose así un punto de quiebre.

Desde esta perspectiva, *L'homme de Lascaux* y *Le plongeur de Paestum* muestran el instante de no retorno de las figuras humanas que están en el aire. El observador es testigo de algo que está sucediendo, de la tensión ocurriendo, pero ignora el antes y el después, por lo que la imagen es susceptible de interrogantes como aquellas que acompañaron el mito de Butes: ¿por qué saltaron y hacia qué saltaron?, que revelan su carácter metafórico. Se impone así un ejercicio de la imaginación que puede conducir a por lo menos dos lecturas de la imagen: una descripción o una narración, ambas presentes en la obra quignardiana.

Así como Quignard ha dedicado varios libros a la música, también ha escrito varios textos sobre pintura, en especial pintura antigua. En *Le sexe et l'effroi* (1994), muy anterior a *Sur l'image que manque à nos jours*, el autor comenzaba a configurar títulos como *Boutès*, tanto en lo que corresponde a su lectura del mito como a la importancia de la pintura, es decir, al vínculo entre palabra e imagen.

La peinture ancienne est un récit de poète, condensé en image. [...] Pour le dire en grec la *zôgraphia* (l'écriture du vivant) est de l'intrigue qui s'est tue en se concentrant dans l'image, qui parle [...] en se « taisant » (*siôpôsan*). Les images-actions font que les hommes entrent dans la mémoire des hommes en se condensant en *éthos* (en devenant Dieu). (Quignard, 1994 : 60).

La imagen que muestra lo que está sucediendo supone un salto al tiempo presente, por eso Quignard dice que las imágenes están vivas, mientras que la narración está muerta (hace uso del pasado del indicativo). Efectivamente, la descripción de la imagen se hace en presente: en *Le plongeur de Paestum* “hay un montículo, un hombre está saltando, está en el aire”, lo que lleva la éfrasis a la hipotiposis, una descripción tan vívida y contundente que parece poner la acción frente a los ojos del lector. El mito de Butes, al contrario, se narra: el héroe soltó el remo y saltó. Si bien Quignard inicia *Boutès* relatando en presente del indicativo del mito (Ils rament. Ils rament. Ils filent sur la mer) y con ello trae el relato “a la vida”, la noción de narrar suele ir vinculada al uso del pretérito y a la revelación de las causas y las consecuencias de un momento dado, es decir, tenemos una cronología y, por consiguiente, un final. En la imagen, como la lee Quignard, sucede lo contrario: la acción que vemos ocurrir amalgama una serie de sentidos no dichos, pero revelados ante el espectador, que es testigo de una belleza “detenida” en palabras del autor, de una suerte de “hospitalité de l'oisiveté et du silence (de l'*otium* et de la *quies*) qui guettent dans la mort qui approche. [...] La question de la peinture est : Comment apparaître comme un dieu

apparaissant dans son instant éternel ? ” (61). Respondemos a esta pregunta de esta manera: lo sagrado *es* mientras no se convierta en narración, es decir, mientras no llegue su final, y antes de lo sagrado, el mito mismo en su estado primigenio no narra: nombra el mundo poéticamente. Por esta razón, tanto *L’homme de Lascaux* como *Le plongeur de Paestum* son obras artísticas que suman al imaginario quignardiano: las figuras en caída libre (la caída “accidental” de la pintura de Lascaux o el salto voluntario de Paestum) revelan una experiencia sagrada porque, además de las interpretaciones que La Rocca sugiere, hablan de un cuestionamiento del hombre hacia su entorno (el toro derribando al hombre, la naturaleza indomable y violenta desde la perspectiva humana, el salto hacia la muerte y sus misterios) que no se resuelve, que no da respuestas. Por eso la imagen parece mucho más seductora que la palabra: no termina de revelar.

Las menciones de *L’homme de Lascaux* y de *Le plongeur de Paestum* dentro de la obra quignardiana constituyen un ejercicio efrástico. Heffernan define la éfrasis como una representación verbal de una representación visual (3). Ruth Webb matiza esta definición con un apunte que nos parece indispensable subrayar, porque atañe a la tradición clásica: en la Antigüedad, la éfrasis no se limitaba a la descripción verbal de objetos, sino también de personas, lugares o batallas (9). Irene Artigas, por su parte, considera la éfrasis como “un género descriptivo (con todo el alcance que tiene el calificativo), que debe estudiarse en términos de su composición y tema, y de que se trata de una forma de intertextualidad” (5). El texto efrástico es así uno más de los pequeños géneros o formas escriturales que construyen *Boutès* y, en realidad, podemos decir que el texto completo es un ejercicio efrástico que lleva el análisis de la composición y el tema de las imágenes antes mencionadas a sus extremos: los numerosos ejemplos de saltos dialogan directamente

tanto con la pintura rupestre como con el fresco griego. ¿Y por qué afirmamos lo anterior? Porque en *Boutès* la descripción de *Le plongeur...* ocupa apenas unas líneas. Después de indicarnos cuándo y dónde fue descubierto el sarcófago, Quignard procede a la descripción, pero es una descripción construida a partir de hipótesis.

Ou bien cet homme qui plonge est un jeune homme qui est poussé par la foule de l'acropole de Poseidonia, la tête la première, le sexe pendant sous le ventre, inexcité, les bras tendus en avant, volant encore dans l'air avant de toucher l'eau de la mer où la foule l'a projeté.

Ou bien cet homme qui plonge est n'importe quel mort dès l'instant où, arrivé aux confins du monde des vivants, prenant son élan les pieds posés sur les colonnes d'Hercule, il plonge dans le monde des morts représenté par l'eau verdâtre d'Océan et l'arbre aux feuilles d'oubli. (Quignard, 2008 : 75).

El autor ofrece tres detalles que nos permiten entender mejor la imagen: Poseidonia es el nombre griego de Paestum, apelativo romano, ciudad en la que todavía se puede admirar un importante templo dedicado a Poseidón o a Hera. Las columnas de Hércules forman parte del mito de este héroe. Se encontraban en el estrecho de Gibraltar y señalaban los límites del mundo conocido dentro del contexto griego. Atravesarlas suponía encontrar el caos y las tinieblas, es decir, enfrentar la muerte en el mar Océano o el horizonte, aspecto que nos remite no sólo al hecho de que la pintura sea parte de una tumba, sino al mito de Butes como lo hemos estudiado: un arrojamiento hacia lo desconocido. Así, las columnas que se ven en la imagen podrían corresponder a esta frontera, mientras que el árbol que se aprecia a la derecha de esta construcción sería el árbol mítico de hojas del Olvido, una referencia a los frutos del loto. Homero menciona en *La Odisea* que Ulises y su tripulación llegaron al país de los Lotófagos. Ahí los invitaron a comer los frutos del árbol del loto, algunos lo hicieron y olvidaron todo, incluso el regreso (IX, 79-104, pp.228-229). Así, olvidarse de sí mismo equivale a sumergirse en un espacio del que ya no hay regreso y en el que uno pierde la memoria, como lo mencionamos al referirnos al *Fedón* de Platón y los efectos de la música

sobre el hombre.⁷⁶ Por esta razón, dicen Adorno y Horkheimer, Ulises se marcha del país de los lotófagos: la felicidad del olvido no contribuiría a conservar su mundo, el mundo del hombre (Horkheimer, 114).

Capítulos después, el autor vuelve a esta pintura, y ahora explica su probable origen ritual, vinculándola con el mitema del salto y con la literatura romana.

La peinture que les hellénistes ont pris l'habitude d'appeler le Plongeur de Paestum renvoie à la scène philosophique dite du Saut du cap Leucate.⁷⁷ Sénèque le Père évoque dans ces *Excerpta* la *praecipitatio* proprement funèbre qui fonde le temps dans les sociétés des hommes. Le mot latin *prae-cipitatio* signifie la tête la première. Les sociétés s'associent en poussant un homme d'un promontoire, hurlant un grand cri unanime qui apaise et qu'ensuite elles découpent sous forme de langage articulé. À Paestum c'est un promontoire sur la mer Tyrrhénienne. À Rome, faute d'un promontoire, c'est la Roche Tarpéienne. Sénèque le fils écrit alors cette phrase extraordinaire qui concerne tout autant la nature du temps que le plongeur mort *la tête la première* d'un *pharmakos* qu'on a choisi au hasard : Car le simple fait de se jeter dans le vide entraîne le fait qu'on ne peut pas revenir sur l'élan. La précipitation, supprimant toute régression physique possible, supprime tout regret interne (*irrevocabilis praecipitatio abscidit poenitentiam*). C'est ainsi qu'il ne peut pas ne pas parvenir là où il aurait pu ne pas aller (*non licet eo non parvenire quo non ire licuisset*). (Quignard, 2008 : 49-50)

Quignard lleva a cabo, en estas pocas líneas, un interesantísimo ejercicio de intertextualidad. El *Plongeur de Paestum*, relacionado tácitamente con el salto Butes desde las primeras páginas del ensayo homónimo, vuelve hacia el final del texto, primero como motivo de un comentario crítico (los helenistas tienen por costumbre nombrar *Plongeur* una

⁷⁶ Ulises también descendió al inframundo, precisamente atravesando los límites del Océano. En el canto XI de la Odisea, Ulises narra cómo atravesó los límites del mundo conocido y realizó las ofrendas que Circe le indicó para poder hablar con el alma de Tiresias, misma que lo ayudaría a volver a Ítaca. La sangre de las reses sacrificadas en la entrada misma del inframundo atraía a las almas, pero sólo aquellas que la bebieran podrían hablar con verdad el héroe (Homero, XI, 23-96, pp. 265-267). Ulises describe la entrada al inframundo como un lugar al que jamás llega la luz del sol y en el que las almas de los muertos se deshacen apenas se intenta tocarlas, tal como ocurre con Eurídice en el mito de Orfeo. Así, el salto al abismo también es un salto a la disolución.

⁷⁷ El salto del cabo Léucade forma parte de los mitos de Afrodita. La diosa, desesperada por la pérdida de Adonis, pidió consejo al oráculo de Delfos, y éste le dijo que debía saltar del cabo. La diosa lo hizo y así dejó de sufrir. Muchos otros amantes desesperados siguieron su ejemplo y muchos murieron en el intento de librarse de su pena. La poetisa Safo murió al saltar de este cabo, según la tradición, y su acto forma parte de la genealogía de mitos mencionada por Quignard.

pintura fúnebre encontrada en Paestum), después como detonante de otros vínculos, como el texto de Séneca padre que explica un rito que permitía la fundación del tiempo para las sociedades que vivieron en Paestum y en Roma. El autor despliega los resultados de sus lecturas, pues informa de las similitudes rituales de estas sociedades, cercanas culturalmente, pero alejadas espacialmente. Después, Quignard lleva su reflexión al tema del tiempo mítico: la persona que se arrojaba de cabeza del promontorio no podía volver atrás, como el tiempo no puede retroceder. Así, lanzarse y morir significan lo mismo: la muerte del saltador sacrificado permitía la marcha del mundo, en la que vida y muerte se suceden inevitablemente y configuran el *continuum* de la vida que señala Lévi-Strauss. ¿El origen de Butes pudo ser un sacrificio? Al mismo tiempo, el autor vuelve a un aspecto del mito, relacionado con la voz de las Sirenas y con la música: no es posible resistirse a ellas, no es posible no dejarse ir. Este comentario, que se desprende de la frase de Séneca hijo sobre la naturaleza del tiempo en el acto de saltar, vincula el rito con la ruptura creada por la narración mítica. En el mito, el tiempo es otro, el tiempo puede pausarse, pero es necesario entregarse a él para que el sacrificio ritual cumpla su cometido: reconciliar al hombre con la muerte. Estas reflexiones, por supuesto, demandan una lectura capaz, si no de conocer todos los discursos que configuran el texto, sí de advertir sus correspondencias: la pintura del *Plongeur*, el sacrificio ritual, el salto de Léucade... Cada uno de estos elementos, incluidas las etimologías, las frases latinas, los nombres de los autores, aumentan el número de nudos de este tejido efrástico. García Jurado define este proceso como hipotexto, o un texto mental, que es asimilado y transformado en un nuevo texto por parte del lector: el texto subyacente o texto clásico es mucho más que una fuente, es un punto de partida, “en realidad ya no existe como tal texto, sino que pasa a ser una suerte de materia prima que se metaboliza en el nuevo poema, se convierte en proteína literaria”

(214), justo como sucede con los mitemas dentro de los postulados teóricos de Lévi-Strauss. Y, como se ha mencionado, hipotexto e hipertexto interactúan “en un plano de realidades simultáneas y electivas” (216).

Como se puede apreciar, la écfrasis modifica tanto el texto pictórico como el texto verbal ante los ojos del lector:

Tanto la referencia como la descripción constituyen una suerte de invitación al lector para que lleve a cabo un "cotejo." Mas el "cotejo" no procede meramente como registro de semejanzas, o de exhaustividad en la descripción, porque habría que considerar un fenómeno de capital importancia para esta práctica discursiva: que toda mirada transforma al objeto plástico en un texto para leer, y, por lo tanto, el objeto plástico se convierte en tantos textos como miradas se fijan en él. Y es que, en el acto mismo de describir, el poeta o novelista selecciona, reorganiza, jerarquiza; resignifica, en una palabra, al objeto representado, convirtiéndolo en un texto significativo, en ese otro del texto verbal. Más aún, en el acto de lectura, el lector también resignifica ambos textos, el plástico y el ecfástico sobre los mismos principios de selección, jerarquización y organización de los detalles que el texto le ofrece. Ahora bien, el texto verbal confiere significaciones al texto plástico que no necesariamente le son propias, significaciones que forman parte del contexto verbal en el que se inscribe el texto ecfástico, de modo que, paradójicamente, si el impulso ecfástico tiende, en un primer momento, a una relación analógica con el objeto plástico, a la larga termina "pareciéndose" más a la red de significaciones del contexto verbal que al objeto que pretende representar. Por otra parte, la ecfasis misma, en tanto que lectura/escritura del texto visual modifica nuestra percepción del objeto plástico, reorganiza nuestra mirada y la jerarquiza de acuerdo con los valores establecidos por el texto verbal. (Pimentel, 208).

Como afirma Pimentel, en el caso de los textos ecfásticos a partir de las imágenes de Lascaux y de Paestum, la lectura o écfrasis nocional (descripción sin la presencia de la imagen, como en *Boutès*), que Quignard hace de ellas termina configurando no sólo las obras plásticas mismas (que pueden verse como écfrasis referenciales porque están presentes en las ediciones ilustradas de algunos textos críticos sobre el autor), sino las lecturas de muchos de los títulos que componen la producción literaria quignardiana, como es el caso de la presente investigación, que pretende leer una de las novelas del autor francés como un eslabón de una cadena que comenzó a forjarse en una cueva y en un museo, o posiblemente antes. La lectura quignardiana del texto plástico corresponde a estas

significaciones que “no necesariamente” le pertenecen, como afirma Pimentel, y nos parece relevante señalarlo porque Quignard asocia estas imágenes con el mitema del salto en aras de nutrir su poética. Su interpretación del mitema del salto gana fuerza en la medida en que se suman más elementos pertenecientes a muy diversos contextos: la pintura romana, la pintura rupestre, los diversos saltos presentes en *Boutès*. En Quignard, la imagen puede leerse como un detonante que permite elaborar un discurso con fines que van más allá de lo ecfrástico: el salto atraviesa la historia de la humanidad misma, en todas sus manifestaciones. Sin embargo, también puede leerse como un recurso narrativo que hace de sus textos literarios, en algunos momentos, una colección de imágenes ordenadas como una galería o como una secuencia cinematográfica. El incipit de *Boutès* es un buen ejemplo: los Argonautas que reman y reman, y se deslizan en el mar, la vela del navío extendida, el viento que la impulsa... La construcción del párrafo en frases simples conduce al ojo del lector a través de una suerte de pintura, a través de instantes: cada frase es un momento. Así, el texto plástico permite leer el texto literario de otra manera, como el símbolo del salto permite leer de otro modo el mito de Butes, o de Orfeo. En este sentido, la écfrasis no re-presenta la imagen, la resignifica (Togneti, 14), y dentro de un texto específico, como *Boutès*, lo limita.

Quignard describe, explica y especula sobre *Le plongeur de Paestum*, posibilitando, por una parte, una lectura erudita de la misma, pero sugiriendo también las características que atribuye a la pintura grecorromana: la ausencia de narración en favor del instante. *Le plongeur* es sólo una frase dentro de una narración más amplia pero no enunciada, y lo mismo ocurre con *L'homme de Lascaux*. Quignard establece así un diálogo intertextual entre las dos imágenes y las dos écfrasis, señalando algo esencial: el salto hacia el más allá

permite que el mito surja, así como el heroísmo, porque ambos se sitúan en el terreno de lo extraordinario y de lo narrativo, son una huella que se vuelve a pisar. “C’est le choix héroïque. Le mort qui a été enterré sous la pierre de Paestum a préféré laisser un récit de mort dans la mémoire de tous à vivre longtemps et obscurément à l’égal d’un bouvier” (Quignard, 1994 : 230).⁷⁸ De esta manera, el vínculo imagen-símbolo-mito habla del trayecto entre imagen y palabra, y hace de la imagen un espacio en el que estalla una experiencia, que después la palabra organiza de forma sucesiva y más o menos estable: el salto, los mitemas del salto dentro de la mitología, la escritura de *Boutès*. (Tognetti, 10). Sin embargo, siempre hay un excedente, un abismo, algo que no puede decirse, de ahí que para Angela Tognetti, la empresa llevada a cabo por la écfrasis sea irrealizable (11), lo que nos lleva a considerar la écfrasis en los mismos términos que el símbolo: un lenguaje insuficiente respecto a la realidad que pretende atrapar, pero realizable en tanto que acto volitivo.

Cuando Pascal Quignard refiere su encuentro con *L’homme de Lascaux*, lo hace recurriendo a una narración muy similar al incipit de *Boutès*. Escrita en presente del indicativo, refiere el descenso de la cueva, las dificultades de este trayecto, la oscuridad. Como un héroe mítico, el autor salta al pozo en el que se encuentra la pintura:

On descend dans le puits. On projette la pointe de sa lueur sur le rhinocéros. On délinéine, avec la ligne de sa lueur, une sorte d’homme à bec d’oiseau qui se renverse. On détoure un bison percé d’un épieu qui retourne sa tête parce qu’il meurt. Cela se lit de droite à gauche puisque l’homme-corbeau tombe de la droite vers la gauche. On ignore quelle est l’action qu’on voit mais l’action *n’est pas achevée*. C’est l’instant d’avant. Cet homme n’est plus debout mais il n’est pas encore complètement tombé. Il est *tombant*. (Quignard, 2014 : 10).

⁷⁸ Los ejercicios ecfásticos de Quignard a partir de *Le plongeur de Paestum* no se limitan a lo que aparece en *Boutès*. También están presentes en *L’image que manque à nos jours* y *Le sexe et l’effroi*. Sin embargo, son descripciones muy parecidas, por lo que preferimos no citarlas.

El autor ofrece orientaciones para leer la imagen, describe las figuras que le interesan y enfatiza la acción que está ocurriendo en el momento de la observación: él ve caer al hombre-pájaro. En *La nuit sexuelle* (2007), Quignard también trabaja esta imagen y señala que el primer miedo del hombre fue la reciprocidad: el cazador que se convierte en presa (71). Para decir y para ocultar sus miedos, los hombres primitivos dejaron huella de sus experiencias de la Otredad en las cavernas, con el fin de no verlas. Descendieron al útero de la tierra para enfrentar una experiencia semejante a la muerte. A partir de esta afirmación, Quignard crea otra imagen: la del hombre plasmando su miedo.

La première figuration d'un homme a été peinte à l'aide d'un flambeau sur la paroi entièrement obscure d'un puits profond au cœur d'une grotte elle-même obscure. La première image humaine enfouit physiquement dans la nuit cette peur : le tueur tué, le prédateur devenu proie.

La rétrospection interdite. (Quignard, 2007 : 72)

El escritor asocia así dos ideas presentes en *Boutès*: el descenso al abismo y la prohibición social del descenso. Si pensamos en términos civilizatorios, el cazador no debería ser cazado, no debería perecer. Quignard parece sugerir que ciertos tipos de muerte constituyen una afrenta para la idea de civilización, porque no contribuyen a su conservación, como ocurre en el salto de Butes. Además, la idea misma de la muerte, como hemos señalado al hablar de la lógica del mito de Lévi-Strauss, detona una gran cantidad de interrogantes sobre el sentido de la existencia, las formas de lidiar con la pérdida y la posibilidad de trascendencia. Así, esta retrospección revela, por una parte, una rebeldía ante la idea de ocultar la muerte y, por otra, un ciclo: el hombre que pintó en las grutas de Lascaux volvió a su primera morada, en donde fue capaz de crear una imagen para plasmar un acontecimiento fundador. Ser potencialmente la presa del Otro obliga al hombre primitivo a

establecer límites, a observar su entorno y a desarrollar estrategias de sobrevivencia que se tradujeron en historias.

Las figuras humanas de Paestum y de Lascaux coinciden en un detalle harto significativo: son figuras masculinas en las que el falo erecto recuerda tanto el origen bestial de la especie humana como la pasión erótica que hace del hombre un predador del cuerpo femenino, representado en el abismo (Quignard, 1994 : 126-127). El abismo-útero despierta en el hombre la nostalgia de la unidad, misma que se manifiesta corporal y violentamente y se experimenta en la noche, tiempo de lo vedado por excelencia. De esta manera, el deseo sexual, el deseo vital, ocurre en un espacio disimulado, en un espacio otro que lo equipara al símbolo en tanto que experiencia disruptiva.

Gilbert Durand habla de los regímenes diurno y nocturno del símbolo, correspondientes al Sol, lo masculino y la Luna, lo femenino (Durand, 1971 : 98-102). De esta manera, el agua, la caverna, el pozo a los que se arrojan estas figuras corresponden al universo femenino. Hemos señalado que las Sirenas son representaciones de lo bárbaro dentro del pensamiento griego, de lo femenino como lo contrario a la civilización. Sin embargo, Quignard enfatiza que la vida en su dimensión trascendente supone el encuentro de los opuestos y que la Otredad se encuentra presente en la vida cotidiana de este universo marcadamente masculino: el cazador encuentra la Otredad en la presa (en la Naturaleza misma) y luego en su mujer; el hombre encuentra la Otredad en los dos acontecimientos que marcan su trayecto: el nacimiento y la muerte. El contacto con esta dimensión de lo humano está sintetizado así en estas imágenes que, para el autor, son ejemplos del *effroi* o espanto:

L'effroi désigne l'excès d'excitation qui bloque le corps, qui fige le regard, qui déchire l'âme vide, qui perd le langage, qui replonge dans le non motricité et le non génitalité de l'extrême enfance suffoquée par l'air atmosphérique et débordée par la surprise du monde, l'effroi est une extase impréparée. Aussi impréparée que le traumatisme.

L'effroi est une extase *plus impréparée* que le coup de foudre.

L'effroi dans l'âme est ce qui correspond à la *chose nue* qui surgit dans l'ombre. (Quignard, 2007 : 122).

Al igual que la experiencia simbólica, el *effroi* revela una fascinación irresistible por lo incomprendible, misma que empuja al hombre a saltar, a morir, a abandonar los remos. Esta palabra es, asimismo, una de las aportaciones conceptuales que Quignard busca ofrecer, como ocurre también con *Jadis*. El falo, la *cosa desnuda* que surge en la noche, y que no puede verse, nos habla también de lo sacro: el deseo sexual y su consumación, como la muerte, ocurren en un espacio al que entran los iniciados. Además, este espacio permite que se manifieste lo incontrolable, lo rebelde a todo concepto, como afirma Derrida en *L'animal que donc je suis* (2006). Para Derrida, explicar la potencia vital de un animal es imposible. Lo mismo podemos decir de lo sagrado o las expresiones de la sexualidad humana: se revelan ante nosotros y son rebeldes a la delimitación por medio del lenguaje, es decir, a la claridad conceptual. Por esta razón, Quignard subraya, en el caso del fresco de Paestum, que la pintura estaba colocada de tal manera que los ojos del cadáver podían contemplarla, porque un muerto podría comprender ese misterio. “En bas, à gauche, la mer verte, les Enfers, l'autre monde” (Quignard, 2014 : 11). La imagen evocaría así no sólo el vértigo de enfrentar la muerte, sino el consuelo de alcanzar la unidad con la Otredad. La imagen sintetiza de esta manera tanto lo fascinante como lo terrible de la experiencia de lo sagrado.

Ha-dès veut dire en grec in-visible.

L'utérus est le sas invisible entre les morts et les renaissants. Le sas entre la nuit souterraine et la nuit sublunaire. A la fois la grotte (le vagin) et le conduit qui y mène et permet de sortir (la vulve).

La noirceur bat au cœur du monde.

Au sujet de la couleur noire il faut toujours rappeler cette expérience que chaque jour renouvelle : Le fond de l'univers se révèle chaque nuit à l'arrière des astres, de la terre, des planètes, des comètes. Pour les yeux des mammifères le fond de l'espace est la noirceur à l'état pur. Telle est l'origine de la noirceur : le fond de l'espace.

La couleur noire est la nuit qui précéda non seulement la vie (dans le monde interne) mais aussi la terre (dans l'espace). (Quignard, 2007 : 56)

Jean Chevalier en su *Diccionario de símbolos* (1986), sugiere que el negro es “el lugar de las germinaciones: es el color de los orígenes, de los comienzos, de las impregnaciones, de las ocultaciones, en su fase germinativa, antes de la explosión luminosa del nacimiento” (318). Más adelante afirma que el negro es el color “de la prueba, del sufrimiento, del misterio” (320). En consonancia con esta idea, Quignard afirma que lo más importante es lo que no podemos ver claramente, lo que todavía no sabemos. El latido de la vida surge de lo incomprendible y termina en lo incomprensible, y la literatura, en este sentido, debería ser desprogramada continuamente. El texto debería ser un espacio de exploración.

En el contexto griego, el color negro estaba asociado a la melancolía (la bilis negra”, es decir, a la nostalgia “de lo que quedó atrás”, y se alojaba en el hígado. Era, entonces, la enfermedad de la tristeza, del dolor por el regreso anhelado. Quignard reflexiona sobre el vínculo etimológico entre negro y melancolía en *Terrasse à Rome* (2000), en el siguiente pasaje: “Jadis *kholè* ne signifiait pas ira mais noirceur. Aux yeux des Anciens la colère qui est dans la mélancolie, c'est le noir qui est dans la nuit. 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” (45). Según su interpretación, la melancolía estaría colmada de enojo por haber perdido algo, aunque ya

no se sepa conscientemente qué fue lo que se perdió. Así, el melancólico es el que salta, y el evento que detonó la enfermedad, el objetivo del salto.

En un intento de atrapar estos momentos fundadores y desconcertantes, Quignard hizo de *Boutès* una suerte de *work in progress* que le permitió elaborar poco a poco la red de asociaciones que después se convirtieron en dicho texto. Mientras escribía, el autor estuvo ensayando una lectura “plástica” de las obras pictóricas que hemos mostrado. El manuscrito de *Boutès*, que consta de 32 versiones actualmente conservadas en la Biblioteca Nacional de Francia, incluye algunos dibujos y acuarelas del propio autor. Inès Cousin de Ravel se refiere a estos dibujos como “revelación, orden y pre-texto” (48). Revelación en tanto que depositarios de un conocimiento adquirido a través de muchos años no sólo de coleccionar imágenes de aquellos que saltaron, sino también de sus lecturas, notas, publicaciones y las mismas 32 versiones del manuscrito. Orden porque la materialidad de la imagen obedece a la racionalización de la experiencia, al mito que se difundió de generación en generación. Pre-texto, porque constituyen el germen del texto escrito por venir, y un pretexto para seguir en la búsqueda de respuestas, es decir, una especulación.

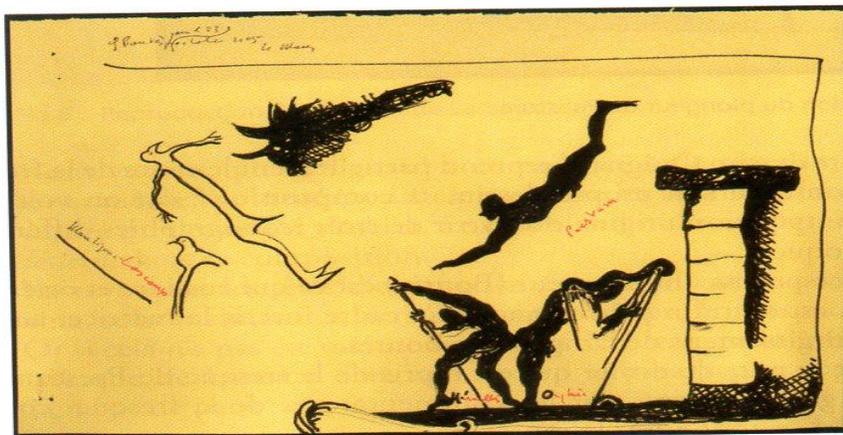


Figura 3: Dibujo de Pascal Quignard presente en el manuscrito de *Boutès* (Fenoglio, 2011a : 71)

En la Figura 3 encontramos cuatro formas humanas: dos aluden a las obras antes mencionadas, y dos más, sobre una balsa, representan a Orfeo y a Heracles. La balsa de Orfeo y Heracles parece estar en la orilla, manteniéndose a flote con el esfuerzo de los héroes, evocación de la civilización. Mientras Heracles rema con esfuerzo, Orfeo está absorto en su música: ambos héroes luchan por no caer al abismo. Sin embargo, ambos descendieron al inframundo y volvieron de él, lo mismo que Ulises. De esta manera, Quignard ilustra el juego de oposiciones que va a configurar buena parte de sus reflexiones: mientras que las figuras que caen están en el caos, hay un esfuerzo por mantener el orden, y ambas acciones ocurren en el mismo espacio y son necesarias para el devenir humano. Si no hubiera algo o alguien que dijera que la muerte existe, que la sinrazón puede conducir a ella y que la realidad también está llena de aspectos ambiguos, los límites dados por la cultura no existirían y, en última instancia, la sacralidad no tendría lugar en la vida humana, pues el mito legitima concepciones del mundo que se configuran porque en su origen hay una interrogante. Esta imagen, además, revela que, en el pensamiento griego, eran tres los “abismos” que configuraban el Cosmos: el cielo, el mar y el inframundo (Quignard, 2007 : 151). La tierra, franqueada por estas inmensidades, constituye apenas una pequeña edificación en esta imagen, una parte mínima de la realidad. Gracias a este dibujo, podemos afirmar, como Cousin de Ravel: “Peindre est une vision du dedans, une réponse à des manques” (51). Pintar, dibujar, escribir, se revelan así lenguajes necesarios en el universo quignardiano: pareciera que, en la génesis del trabajo escritural, la errancia en el papel compendia ideas sueltas a las que se añaden cuestionamientos que vienen del abismo que llevamos en nosotros mismos y que dialoga con los abismos que nos rodean.

Nous ne sommes pas Ulysse. Nous n'avons pas de “chez nous » à la surface de ce monde. Tout Ithaque que nous voudrions rejoindre est interne. Cet internat est celui de la poche

maternelle que chaque naissance rompt. L'errance n'aura donc pas de terme à la surface de flots ou de la terre. (Quignard, 2007 : 138).

En unas pocas palabras, siempre mediante la imagen, Quignard expone el sentido y el sinsentido de la vida, que corren parejos en el corazón humano: volver a lo negro es nuestro deseo, aunque, como Orfeo, Ulises y Heracles, pasemos nuestro tiempo en la tierra intentando conservar nuestro significado, nuestro “ser humano”, “nuestra cultura”.

En otro boceto (Figura 4) Quignard sitúa la figura de Orfeo en lo alto de un risco, empujando a Butes hacia lo desconocido. Una de las leyendas que lo acompaña así lo indica: “Orphée pousse Boutès. Apollon sacrifie. À Tarquinia tombe datée de -510 : un homme pousse un autre homme tout ce qui est oiseau s'élève”. (Fenoglio, 2011 : 76). La violencia ejercida contra Butes –o la figura de Orfeo vista como el detonante de un cambio, que siempre es violento–, encuentra una salida no sólo en el encuentro con el misterio, sino en la posibilidad de metamorfosearse en pájaro y ascender del abismo renovado, con nuevos conocimientos. Hay un indicio, entonces, del proceso de transición entre el salto y el resurgimiento, entre la represión de lo animal y su revelación completa y expresada en total libertad, que hace del hombre una bestia que va a ser domesticada en una fábula personal: el jabalí, el gato, el pájaro, la sirena, éstas son las bestias quignardianas (Derrida, 2006 : 60). Este reconocimiento de lo Otro, este *symbolon*, ya anuncia que el mitema del salto en sus diferentes versiones exige un acto de hospitalidad, una apertura que permita entrar en un terreno desconocido y establecer una alianza con él.

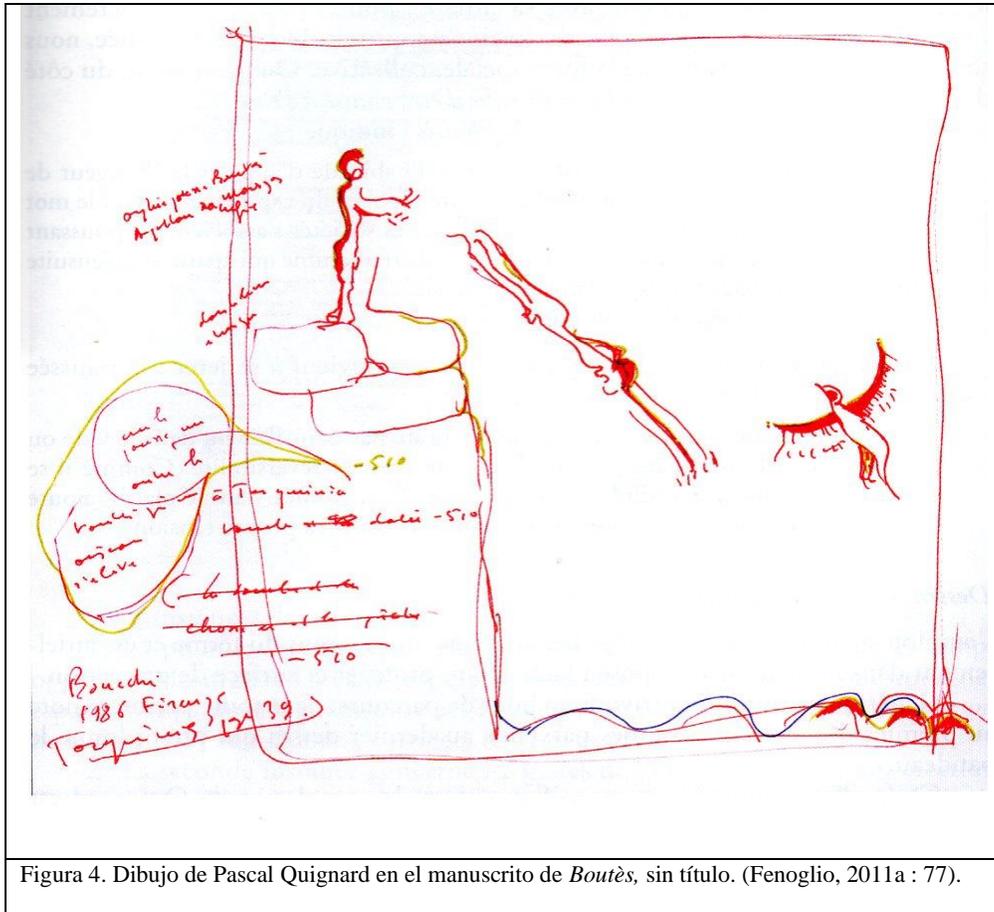
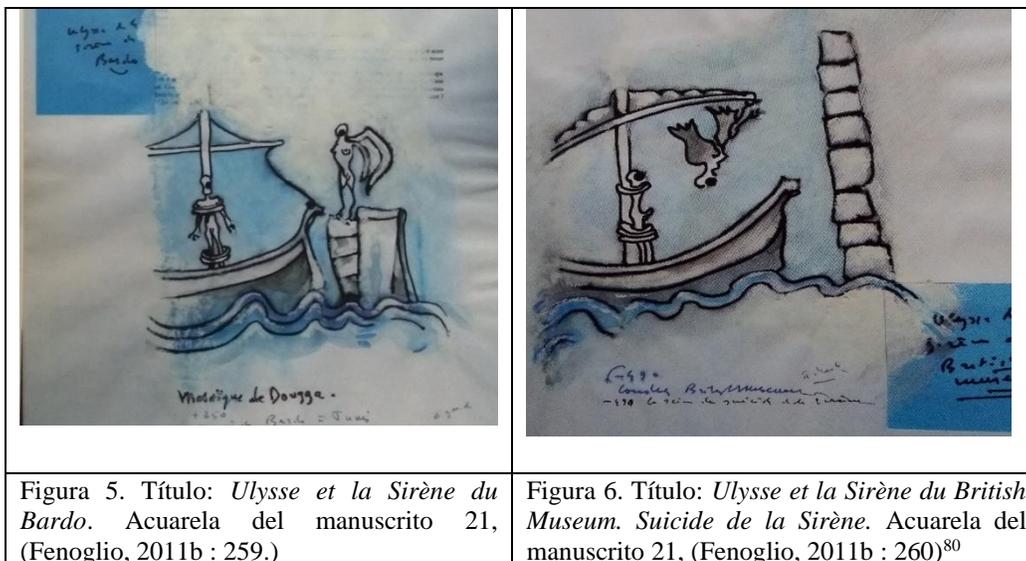


Figura 4. Dibujo de Pascal Quignard en el manuscrito de *Boutès*, sin título. (Fenoglio, 2011a : 77).

Quignard también explora la oposición entre Butes y Ulises en lo que se refiere a su encuentro con las Sirenas. En la versión 21 del manuscrito de *Boutès*, el autor dibujó dos acuarelas que muestran a Ulises atado al mástil frente al peñasco en donde se encuentra una Sirena, representada como una mujer-pájaro. En la primera imagen (Figura 5), ambos se enfrentan. En la segunda (Figura 6), podemos apreciar que la Sirena cae de cabeza desde las alturas, convirtiéndose ella misma en un “plongeur”. Su canto, su música, caerán en el mar, en el vacío, porque Ulises encontró la forma de no escucharla y con ello anula su razón de ser, como ocurre con la Esfinge: una vez que su enigma es resuelto por Edipo, ella

se arroja del lugar más alto de la ciudad (Segal, 111).⁷⁹ Lo mismo ocurre cuando Orfeo toca la lira y neutraliza a las Sirenas: la música que no se escucha se disuelve en el mar, vuelve a lo inexplicable del cual surgió. Se lleva su secreto. “Son énigme retourne l’intelligence de l’homme contre lui-même, et celui qui résout son énigme est un exemple par excellence de la profonde ignorance humaine” (111). En esta secuencia visual, podemos ver que el héroe griego se enfrenta al animal y, al vencerlo, obtiene una respuesta desde su propio lenguaje, no desde el lenguaje del Otro, porque, como señala Derrida, el animal es un ser privado de palabra, desde el punto de vista del hombre (2006 :80). En estas imágenes, la Sirena que cae de cabeza resalta este hecho: Edipo y Orfeo perdieron la oportunidad de conocer más porque no fueron hospitalarios, y situaron su lenguaje por encima del Otro. Creyeron saber pero no se aproximaron al verdadero misterio. En estas acuarelas en particular, al contrario de los dibujos anteriores, prevalece la fuerza civilizatoria. En la Figura 6, por ejemplo, el falo de Ulises indica tanto el deseo de la Otredad como la fuerza masculina que, debidamente ordenada (atada por la cultura), logra resistir el deseo, domar a la bestia y reproducir un saber. Ulises sabe cómo domar a la bestia, pero no sabe qué es la bestia.

⁷⁹ El adjetivo “alto”, que usa Segal, resulta interesante en tanto que indicador de la soberbia del personaje. Ícaro, por ejemplo, termina cayendo al mar por su soberbia de querer volar alto. En las relecturas que Quignard hace del salto, como aquella de los saltadores del día de San Juan o el suicidio de Safo, se hace referencia a la altura del promontorio del que los personajes se arrojan al vacío. (Quignard, 2008 : 45-47 y 56). La altura es proporcional a la desobediencia del personaje, a su imprudencia en términos quignardianos, y a la metamorfosis del personaje, que pasa no sólo de la vida a la muerte, sino que adquiere rasgos animales: el hombre-pájaro, el hombre-peze.



Quignard señala que su escritura comienza “quand la vision se révèle aussi précise qu’un tableau de Van Eyck, si j’ose dire [...], cela signifie que le désir a résisté au temps. Alors je peux écrire le livre à toute vitesse” (72). Esta precisión viene de la repetición, del diálogo continuo con ciertas ideas, con ciertas imágenes: la redundancia que Durand ve en el símbolo. “Claire et distincte, l’image est une évidence” (152) afirma Jean-Luc Nancy. Para Federico Ferrari, la evidencia es la presencia, la imposibilidad de no ver, de no atrapar ese momento. “Évidence d’une vérité au-delà ou en deçà des significations, d’une vérité à prendre, à saisir dans l’éclair d’une image qui passe dans le regard. D’une vérité qui est donc « plus qu’une vérité : une existence ».” (152). La *verdad* es la experiencia de ver, ante

⁸⁰ Estas dos acuarelas están inspiradas en una vasija de cerámica que se conserva en el Museo Británico, conocida como *El vaso de la sirena*, que data aproximadamente de -480-470aC. Fue encontrada en la región de Ítaca, propiedad de la familia Bonaparte y adquirida por el museo en 1843.



nuestros ojos, la evidencia, y una llamada a actuar en consecuencia. Una vez más, como sucede con la experiencia de la música, nos encontramos frente a una acción que parte, a priori, de la vivencia: el acto de escuchar, el acto de ver, son anteriores al significado.⁸¹ Entonces, si no hay significado, ¿qué es una imagen?

La imagen propicia “la possibilité d’un regard” (154), es decir, es un umbral, “la fermeture de l’horizon de la vue et l’ouverture du regard sur la présence singulière, sur son évidence” (154). Concentrando el sentido de la vista en un punto –en un impulso, en una fuerza–, la imagen suscita la interrogación, la exploración de lo que ocurre en ese punto, sólo en ese punto: no lo que significa, lo que ocurre.⁸² En primera instancia, la imagen es pura presencia, puro mundo, pura experiencia, y el paso de ésta al razonamiento es muy breve, porque el ser humano existe en tanto que su existencia y la de aquello que lo rodea tiene sentido. Por esta razón, hemos mencionado que la écfrasis participa de un proceso organizador: es un constructo poético que expande la imagen y la desplaza hacia el terreno de la narración y la temporalidad (Tognetti, 14), encerrándola en los límites del lenguaje. La Figura 4, por ejemplo, muestra tanto la imagen como un trabajo ecfrástico. Las notas que la acompañan indican nombres y fechas que apelan a los conocimientos previos del lector, al horizonte de expectativas de Jauss, tal como ocurre con la lectura de un texto: el lector/observador no llega “en blanco” al proceso de observación, pero tampoco llega *creyendo conscientemente* que encontrará ciertos elementos o significados muy definidos. Estas relaciones se establecen en un segundo momento, gracias al carácter polisémico de la imagen. Al mismo tiempo, las notas ya están indicando un relato, el lector no se encuentra

⁸¹ Para Nancy, una imagen que busca tener significado es una decoración o una ilustración del mismo. (Ferrari, 153).

⁸² En este sentido, la imagen no es luz, sino opacidad: concentra la mirada en ella, disolviendo todo lo que ocurre a su alrededor, y esta acción abre la mirada hacia la experiencia, y a su posterior análisis.

ante la imagen desnuda. Así, este dibujo en particular ejemplifica un proceso intertextual complejo: a) La lectura de Quignard de los diversos mitos ahí mencionados, más una primera interpretación sobre el salto de Butes como consecuencia del arte civilizatorio de Orfeo; b) La lectura del público que se acerca a la intimidad del manuscrito y especula sobre la propuesta del autor a partir tanto de la palabra como del hecho de encontrar este dibujo en una página en particular, en un momento preciso de la redacción; c) La relación de este dibujo con el resto de las imágenes presentes en las diversas versiones del texto, que constituyen así una suerte de *mise en abyme*, un umbral dentro de otro, un mito dentro de otro, un mitema que se extiende al infinito asumiendo diferentes nombres dentro de un mismo contexto, que es el griego y que, por supuesto, dentro del manuscrito de *Boutès*, ofrece muchas más bifurcaciones y, por lo tanto, imágenes.

A pesar de las referencias que se puedan tener sobre los mitos que Quignard reúne en *Boutès*, el acceso al manuscrito revela que la imagen no ilustra un significado único. Al contrario, sugiere un aglutinamiento de ideas. Nancy afirma que crear una imagen para que signifique claramente anula la posibilidad de pensar. En este sentido, podemos afirmar que *el mundo es presencia sin justificación*. El mundo ofrece un potencial inagotable de sentidos y de formas, y por ello rompe continuamente con los significados que le dan estabilidad desde la perspectiva humana. La imagen constituye así un médium entre la realidad y el individuo, tal como los objetos rituales. Como consecuencia, participa de las mismas cualidades de la hierofanía: condensa una fuerza que sustrae al observador de un contexto construido por significados dados, para sumergirlo en un mundo en tránsito, que puede ser experimentado por primera vez gracias a sus formas, que se renuevan constantemente: “quelque chose d’autre, quelque chose de toujours autre et qui a à voir

avec une altérité changeante et en devenir. Cette altérité qui, comme nous l'avons dit, permet un regard à travers l'image" (Nancy, 155).

Detrás de la imagen está la imaginación. Concebimos la imaginación como la capacidad de crear a partir del encuentro con lo otro, que nos mira, nos interroga y nos interpreta, como nosotros lo observamos, interrogamos e interpretamos. La imagen, entonces, es el resultado de la acción de alterar y de ser alterado. Ferrari habla de la imagen como un espejo, como el medio que nos devuelve la conciencia sorprendida de nosotros mismos (155). Una imagen, entonces, puede ser espejo para muchos individuos, y cada uno de ellos trabajará sus especulaciones sobre el mundo a través de ella, las hará suyas, creará sus imágenes de la imagen⁸³, tal como lo hemos visto con el mitema del salto. De ahí que la historia del arte esté llena de versiones de la muerte, del inframundo, de la belleza, etc.

Nancy afirma: "Chacun [texte et image] est l'*ekphrasis* de l'autre tout en étant aussi bien son illustration, son illumination. L'*ekphrasis* tire de l'autre une phrase et l'illumination tire de l'autre une vue. Une phrase d'image et une vue de sens" (157). Así, imagen y palabra están estrechamente vinculados y apelan tanto a la memoria como a la creatividad humana. Tal vez por esta razón John Berger, en *Sobre el dibujo* (2016), afirma que: "Un dibujo es un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un

⁸³ En *El sofista*, Platón habla del proceso de mimesis como un juego o una cacería, en el que la imagen puede entenderse como un hechizo que no corresponde a la realidad (Platón, *El sofista*, 234d-234e, p.377). "Lo que aparece como semejante de lo bello sólo porque no se lo ve bien, pero que si alguien pudiera contemplarlo adecuadamente en toda su magnitud no diría que se le parece, ¿cómo se llamará? Si sólo aparenta parecerse, sin parecerse realmente, ¿no será una apariencia?" (236b, p.381). Esta idea es relevante dentro de esta investigación porque presenta al sofista como aquel que posee una ciencia aparente, no la verdad de las cosas. Este personaje podría equipararse al artista que "hechiza" al espectador con imágenes que no corresponden a la verdad, pero permiten entreverla, una "imagen de la imagen". En este sentido, se entiende que lo que hay detrás de la imagen es otra cosa, algo que es diferente, que no es (240b, p.397), por lo que la verdad ya no es equivalente a la realidad como algo tangible o comprobable. Aquí encontramos un vínculo con la idea de lo sagrado y con el pensamiento quignardiano: la imagen imita, seduce e interpreta aspectos de la experiencia humana que no pueden definirse, que son algo distinto según el contexto, el intérprete, el momento.

suceso, un intento de construir un acontecimiento en sí mismo.” (8) Berger hace del dibujo un acto confesional, en el que el paratexto (como ocurre con los dibujos de Quignard y sus écfrasis, en los que suele mencionar tanto las fechas de creación de las obras como el trayecto que lo condujo hasta el lugar de su contemplación), enfatiza que la cualidad más importante del arte (sea éste la plástica, la música o la literatura) se encuentra en dar voz al hombre. Puede parecer contradictorio, dado que el lenguaje hablado y escrito es propio de la especie humana, pero es importante señalar que es un lenguaje primordialmente referencial, práctico, utilitario si se quiere ver así, mientras que, para Quignard, el arte como lenguaje sublima al hombre que lo vive, le permite percibir tanto la potencia infinita de la creación como el silencio fascinado de lo que sólo el arte puede expresar, gracias al encadenamiento particular de la palabra, al trazo de una línea, a la combinación de sonidos.

Deseamos concluir este capítulo con un dibujo más, que no forma parte del manuscrito, sino del sobre de una carta, en la que se envió el texto terminado.



En esta imagen Quignard explora el encuentro de Butes con una Sirena. Retoma la descripción clásica de las Sirenas –mujeres con cabeza de pájaro–, y la dibuja de forma mucho más elaborada, con color. La figura de la Sirena domina la composición, y el encuentro entre ambos personajes parece conciliador. Quignard recupera el falo como deseo del Otro hospitalario, del Otro que parece estar a la escucha y se deja tocar. En palabras de Quignard, *se deja desnudar*.

Les animaux sont sans nudité. Un chat n'est pas nu. Un poisson rouge n'est pas nu. Un canari n'est pas nu. La nudité, l'anxiété de *alter*, fait le propre de la sexualité humaine. Cette anxiété est inassouvie depuis l'origine. C'est l'impossible déshabillage de la statuaire, l'impossible persuasion des dessins et des scènes que je rassemble ici, l'impossible intrigue que cherchent à nouer les romans, l'impossible « enchantement désenchanté » qui dit finalement la plainte de la musique. C'est l'impossible « fascination défascinée » du fascinant [del miembro masculino]. La dénudation, étant la révélation de ce qui est caché de l'altérité dans l'autre, c'est la Révélation impossible. C'est l'Apocalypse impossible. (Quignard, 2007 : 40-41).

El arte, como el símbolo, atraviesa tanto la razón como el cuerpo, desnuda la realidad, anula los significados. En este proceso, el hombre mismo se percibe desnudo, frágil e incapaz de controlar sus sentimientos o su cuerpo. El vértigo que lo sacude, el conocimiento bruto que se ofrece ante sus sentidos, se elabora a partir del despojamiento y de la duda. La naturaleza no es incomprensible, dice Quignard haciendo suyas las palabras de Lévi-Strauss, somos nosotros quienes la percibimos así (197). Somos nosotros quienes no soportamos nuestra propia humanidad y debemos ponernos a salvo, pero, como afirma Berger, a veces sólo es necesario mirar examinando la estructura de las apariencias (Berger, 56), es decir, mirar destruyendo las imágenes a las que estamos acostumbrados.

Aussi le noir a-t-il un sens absolu qui précède la négation linguistique : c'est faire disparaître. Tuer, détruire, mettre dans la nuit du tombeau.

Nous avons besoin très vite, à peine nés, venant du fond de l'absence, de quelque chose qui nous regarde. Nous appelons cette chose qui surgit dans le noir, dans l'abandon, dans le vide, dans la faim, dans la nuit, dans la solitude, une image. (Quignard, 2007 : 60).

El dibujo que antecede estas líneas recupera el instante de equilibrio entre el hombre que se sabe existente porque está presente en el acaecer de la revelación, y la naturaleza, esta ciudad que existe bajo nuestro mundo. Lo que pueda acontecer después, lo que pueda expresarse después, será objeto de los lenguajes. En palabras de Jean-Luc Nancy: "La contemplation ne consomme pas ce qu'elle contemple : elle y renouvelle sa faim et sa soif" (Nancy, 29). En el caso de Quignard, lo que ocurre después de Butes y la Sirena, es la novela.

Capítulo III

Una poética de lo sagrado en la obra narrativa de Pascal Quignard:

el salto de Butes en *Les larmes*.

Un ermite, dont le nom m'échappe, a dit :
« Rien ne m'attache plus à ce monde ;
seule m'affecte pourtant la beauté fugitive
des saisons dans le ciel. »
Yoshida Kenkō

Les heures oisives

Si se lee, pues, el *Boutès* como un ensayo, los principios que de él se pueden colegir como elementos de una poética son aplicables a sus novelas en virtud de la reiteración del mitema del salto. Uno de los aspectos más fascinantes del estudio de los mitos se encuentra en su carácter redundante, ya señalado tanto por Claude Levi-Strauss como por Gilbert Durand: la imposibilidad de decir lo sagrado de una vez y para siempre hace indispensable volver a vivirlo y, como consecuencia, volver a referirlo mediante los lenguajes que el hombre mismo se ha procurado: el rito, la palabra, la música. El mitema del salto, estudiado en los capítulos anteriores, es un ejemplo de ello, y el tratamiento particular que se hace de este mitema en el caso de Butes (tanto la versión de Apolonio de Rodas como la relectura de Quignard), al contrario de lo que ocurre con aquellos de Orfeo o Ulises, da pie a la posibilidad de imaginar lo que ocurrió en el encuentro del héroe con lo sagrado. Efectivamente, mientras que las experiencias de lo sagrado de Orfeo y de Ulises son narradas con numerosos detalles, el silencio entre el salto de Butes y su rescate por parte de Afrodita es lo que, en el caso de la producción literaria de Pascal Quignard, ha desencadenado una serie de relatos que, recreando el mitema, indagan en los porqués del

salto, y esbozan trayectos posibles del héroe que se arroja a su deseo y enfrenta las consecuencias de sus actos. Podemos afirmar, entonces, que la novela quignardiana es una relectura del mitema del salto, anclada en un contexto específico, que permite atisbar sus consecuencias en la configuración del cosmos individual y colectivo.

Quignard relea el mitema desde muy diversos contextos: el siglo XVII en *Terrasse à Rome* y *Tous les matins du monde*, la época contemporánea en *Villa Amalia* y *Les solidarités mystérieuses*, y el periodo carolingio en *Les larmes* (2016), novela de la que nos ocuparemos durante este tercer y último capítulo de esta investigación. Ahora bien, ¿por qué *Les larmes*? Esta novela tiene cualidades que nos permiten ofrecer una lectura compleja del mitema del salto que, en términos generales, puede cuadrar con prácticamente toda la visión de Quignard. Por una parte, su lazo con aspectos de lo sagrado, como las hierofanías vinculadas a la música y al elemento acuático; por otra, la relación conflictiva entre lo sagrado y la configuración de discursos históricos, políticos y religiosos, que dejan su huella en los individuos. Nos interesa, además, señalar que la escritura quignardiana, errática y fragmentaria, enfatiza, precisamente, la necesidad de “volver a decir”, indicando así la inestabilidad de todo discurso, la fragilidad de las estructuras que lo sostienen y la ruina como acción renovadora de experiencias del mundo.

3.1. El concepto de ruina: la Historia y sus historias.

La relación paradójica entre el fragmento/la ruina y lo completo/la unidad es analizada por Roland Barthes en *La préparation du roman* (2003), ensayo en el que el autor explora la escritura como un espacio en el que dialogan las empresas literarias totalizantes y monumentales como *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, y los fragmentos literarios como el haiku. Barthes hace un símil entre estas formas escriturales,

aparentemente situadas en las antípodas, y las nociones de “libro” y “álbum” que tomó de sus lecturas de Stéphane Mallarmé. El escritor considera que el libro posee cualidades arquitectónicas que hacen de él un objeto premeditado y concebido para ser un universo, mientras que el álbum es una colección plural, desordenada y esencialmente fragmentada. Ambos, sin embargo, están sujetos a la acción del tiempo, es decir, del recuerdo, por lo que el destino de todo texto-monumento es convertirse en ruinas. “Le Livre en effet est voué au débris, aux ruines erratiques ; il est comme un morceau de sucre délité par l’eau : certaines parties s’affaissent, d’autres restent debout, dressées, cristallines, pures et brillantes [...]” (257). En el libro late potencialmente el álbum debido al efecto de la lectura. El lector marca ciertas líneas, reflexiona sobre ciertos pasajes, creando un álbum personal construido de vestigios de la experiencia lectora (tal y como ocurre con el haiku, que, como señalamos en capítulos anteriores, es lo que queda de la experiencia del entorno). La vitalidad de la ruina-fragmento que se encuentra dentro del monumento-libro nos permite entender que, incluso dentro de obras que se quieren universos, como la ya mencionada *À la recherche...* hay lugar para la división, ya no digamos en tomos o capítulos, sino en pasajes que, sumándose, configuran paso a paso un todo dinámico y abierto —como ocurre, en el caso de Proust, con el célebre fragmento de la magdalena.

Pascal Quignard, a lo largo de los años, ha construido su propio monumento, llamado *Dernier Royaume*, conjunto de textos que ya hemos mencionado. *Dernier Royaume* es la puerta de entrada al “discurso errático” al que se alude en la cita anterior — mismo del que hablamos en el segundo capítulo cuando señalamos las particularidades del ensayo quignardiano, entre ellas, su calidad de “colección” de pequeñas historias, citas, etc. Este álbum-ruina permite *intentar* elaborar un orden, un vínculo entre los escombros y el

espacio vacío, que reconstruiría el libro-monumento, desde la subjetividad y el ejercicio de la imaginación del lector. De esta manera, el autor conduce lentamente a su lector hacia una revelación importante: si el libro como espacio-tiempo es atravesado por innumerables discursos, seguramente la identidad individual y social sufre lo mismo al configurarse y reconfigurarse continuamente por medio del diálogo entre discursos, y entre las ruinas que ellos dejan a su paso.

Estas reflexiones dialogan con la lectura de ruina que propone María Zambrano en *El Hombre y lo divino*. Zambrano define ruina como lo que ha quedado de un acontecimiento, como “lo más viviente de la historia, pues sólo vive históricamente lo que ha sobrevivido a su destrucción, lo que queda en ruinas” (292). Las ruinas son producto del tiempo, de un tiempo que se prolonga y se revela paradójico. Es un pasado, pero, al mismo tiempo, deja entrever un futuro negado: el de la conservación eterna del monumento. La filósofa señala que algo se convierte en ruina cuando “su derrumbe material sirve de soporte a un sentido que se extiende triunfador, supervivencia no ya de lo que fue, sino de lo que no alcanzó a ser” (293). El concepto de ruina como categoría de análisis consiste, entonces, en presentarnos una experiencia temporal y espacial bifurcada: en la materialidad llamada ruina advertimos al mismo tiempo el pasado y un futuro imposible, un futuro en el que *lo que no era todavía ruina* sucedía, vivía, se mantenía. La ruina deviene así una experiencia extraordinaria, como lo advierte también Barthes, no sólo por evocar lo completo, sino por ser huella de lo más viviente entre lo viviente, es decir, lo que sobrevive.

En el primer capítulo de esta investigación se habló de la pérdida como detonador del salto, y de la creación como ejercicio de la imaginación. En *Sur l'idée d'une*

communauté de solitaires (2015), Pascal Quignard propone una lectura doble y complementaria de la idea de ruina, a partir de la pérdida:

Il y a deux perdus. Il y a un perdu irrécupérable — c'est le perdu qui s'est véritablement égaré dans les ruines. Et il y a un perdu qu'on retrouve en soulevant les pierres, en désarticulant les mots, en décomposant les symboles et en recomposant les fragments. D'un côté le temps passé (l'Histoire), de l'autre côté analyse (la psychanalyse, l'archéologue des morphogénèses, la physique du jadis). Chaque branche se divise. Chaque lieu diverge. La définition d'un être vivipare est qu'il y a deux mondes qui sont immiscibles et insynchronisables. (61)

Quignard sugiere, entonces, que la ruina evoca dos experiencias espaciotemporales que rompen con lo habitual. La ruina tiene una lectura doble, para volver al ejemplo literario de Roland Barthes: por una parte y como lo afirma también Zambrano, revela el pasado “completo” del monumento, del objeto, de la vivencia; por otro, obliga a reconstruir el sentido para traer al presente “lo completo” e intentar comprenderlo. Así, ambas lecturas constituyen la esencia de la ruina, pero traen consigo una advertencia: lo perdido está para siempre perdido, excepto en la imaginación. Por esta razón Quignard habla de dos mundos: para estar en uno, es necesario renunciar al otro. En otras palabras, para contemplar el monumento en su gloria, es indispensable llenar los vacíos que dejan las ruinas, y esto sólo es posible dejando atrás los límites impuestos por el tiempo y el espacio cotidianos.

C'est toujours l'autre corps, le corps qui détient l'autre monde, l'orifice de l'autre monde, qui montre ses portes, aux deux battants bien distincts, celui de corne, celui d'ivoire.

Qui montre les dents d'ivoire du Chaos.

C'est toujours l'autre, qui possède l'élan capable de conduire hors du temps.

Tout ce qui reste appelle ce qui manque. (60).

En el caso de la escritura de Quignard, la palabra caos nos parece apropiada porque subraya que la realidad está compuesta por innumerables experiencias —historias—, que pasan

desapercibidas detrás de los grandes hechos que quedan asentados en los libros, tal como ocurre con el mito de Butes, que ocupa apenas unas líneas dentro de la épica de Apolonio. Dicho de otra forma, las ruinas de grandes civilizaciones, la transformación de las ideologías y el final de la vida de los llamados personajes históricos dejan de lado lo cotidiano, las vicisitudes del grueso de la humanidad, sus deseos, sus pérdidas y sus esfuerzos, que conllevan sus propios monumentos y sus propias ruinas.

Les larmes es una novela que intenta expresar la complejidad de una época —el imperio carolingio y la lucha por el trono de los nietos de Carlomagno—, a través de un mosaico de narraciones que oscilan entre la leyenda, el hecho histórico y la vida cotidiana. A la manera de los libros ilustrados medievales o *enluminures*, Quignard refiere algunos de los episodios clave en la conformación de lo que, siglos después, se llamará Francia: el origen pagano de los reinos francos, el auge y el declive de la dinastía carolingia, el comienzo de la *Historia* escrita del pueblo francés, y el nacimiento de la lengua y la literatura francesas. Estos acontecimientos, anclados en una temporalidad referida muchas veces con gran exactitud, a través del uso de fechas —el año 800, por ejemplo, la coronación de Carlomagno—, establecen una cronología que no se refiere de manera subsecuente, sino saltando de un acontecimiento a otro, y de un personaje a otro⁸⁴, indicando así la ruina de todo acto humano, de todo hecho histórico que, a la manera del monumento, es erigido conscientemente por los historiadores y, en tanto que discurso, deviene vestigio del acontecimiento “real”, marcado por la contingencia de la vida humana.

⁸⁴ Esta característica es propia de la narrativa quignardiana. Uno de los ejemplos más contundentes es la novela *Terrasse à Rome*, en la que el autor sigue la vida de un grabador ficticio de origen belga, Geoffroy Meaume, comenzando el texto con una suerte de autobiografía que sitúa al personaje en su madurez, seguida de los eventos de juventud del protagonista, que se alternan con aquellos de sus últimos años, mientras la voz narrativa hace referencia a los movimientos artísticos de la época, como el grabado a la manera negra creado por Ludwig van Siegen.

Este es un proceso equivalente a la elaboración del discurso mítico por la colectividad, en el que la materia pre-mítica, el acontecimiento desnudo, se explica racional y ordenadamente por medio de la narración.

María Zambrano establece una relación entre ruina e Historia que nos parece pertinente para aproximarnos al tratamiento del hecho histórico en *Les larmes*. Si la ruina es la prueba de que algo existió históricamente, la imagen que queda después de la destrucción “de lo que fue” cobra un sentido que sobrepasa su existencia misma, porque determina la pertenencia a una sociedad, a una nación y a una cultura. Dentro de la idea de ruina se acumulan una serie de significados que, como hemos señalado, conllevan una sensación de posibilidad: se multiplican los futuros hipotéticos, los ideales, las ilusiones⁸⁵. Por ello, la filósofa señala que la ruina habla de la libertad de concebir algo a pesar de la destrucción y del irremediable presente, es decir, de la contemplación de su materialidad (Zambrano, 2011 : 293). En *Les larmes*, Quignard reúne todo tipo de ruinas: aquellas de las grandes empresas humanas, de los monumentos derruidos, de los planes colectivos, y aquellas que ocurren en la intimidad de una sola vida humana. De esta manera, el individuo existe entre la Historia y su historia, en dos tiempos y dos espacios, que podrían denominarse lo público/colectivo/social y lo privado/individual/íntimo.

Si consideramos la época carolingia como una serie de eventos que ocurrieron durante la lejana alta Edad Media, y a Carlomagno como un ejemplo de la gloria que algunos hombres llegan a alcanzar, misma que ya en su época lo convirtió en una especie

⁸⁵ Y en este sentido, la ruina funciona como un símbolo: su imagen alude a una alteridad no manifiesta en el entorno cotidiano, que se revela, en primera instancia, mediante la observación.

de personaje legendario⁸⁶, resulta claro que Quignard quiere señalar, por medio de la literatura, que los trayectos vitales que se cruzan en *Les larmes* constituyen la raíz de lo que hoy es Europa, en particular Francia y Alemania, y que estos trayectos tienen destinos diferentes: mientras que algunos de ellos van a formar parte de la Historia, otras van a ocurrir en sus bordes. En el caso de los primeros, el autor señala que, aunque puede parecer que dichas vidas estaban predestinadas a ser, en realidad son un cúmulo de eventos fortuitos que, al escribirse y transmitirse, configuraron ideologías que se convirtieron en dogmas.

Nithard (800-844) fue uno de los primeros historiadores franceses, y tuvo la particularidad de hacer una lectura laica de su tiempo, a pesar de haber sido educado en un monasterio y de su nombramiento como abad de la Abadía de Saint Riquier. Nithard fue, asimismo, uno de los nietos bastardos de Charlemagne⁸⁷, hijo de la princesa Berthe y del Conde Angilbert, futuro Saint Angilbert y abad de Saint Riquier antes que su hijo. Nithard fue testigo de las luchas por el trono de sus primos, hijos de Louis le Pieux, heredero de Charlemagne: Lothaire, Charles le Chauve, y Louis le Germanique.⁸⁸ Si tomamos en cuenta que un tercio de los capítulos de la novela narran las acciones de estos personajes, podríamos decir que parte del texto de *Les larmes* es la *Historia* escrita por Nithard, y revisitada por Quignard. El autor juega con la estructura de la *Historia* y divide su novela

⁸⁶ En *El mito del eterno retorno*, Mircea Eliade habla de personaje histórico como héroe ejemplar y del acontecimiento histórico como categoría mítica (163). Carlomagno participa de ambos conceptos. Creador de una potencia imperial que no se había visto desde el imperio romano, puso las bases del sistema feudal basado en el vasallaje y se convirtió en el primer emperador europeo y padre de la actual Europa. Asimismo, se le atribuye el epíteto “magno” como a Alejandro III de Macedonia, el Grande, lo que le confiere atributos arquetípicos.

⁸⁷ A partir de este momento, comenzaremos a usar Charlemagne en lugar de Carlomagno, para referirnos al personaje que Pascal Quignard recrea en *Les larmes*.

⁸⁸ Nithard fue el secretario de su primo Charles le Chauve, como, antes de él, el historiador Éginhard (ca. 770-840) fue el secretario de Charlemagne y el autor de su primera biografía, que muchas veces es considerada una hagiografía. Su obra distorsiona muchos de los eventos de la vida del emperador, dada su decisión de construir un retrato elogioso del monarca.

en diez partes o libros, que contienen a su vez diversos capítulos. Entre estos libros hay dos particularmente interesantes para dar fe no sólo de la existencia histórica de Nithard y sus familiares, sino del juego azaroso de causas y consecuencias que dieron origen a dos naciones: el libro V (Le livre consacré au 16 des calendes de mars) y el libro VII (La séquence de sainte Eulalie).

El libro V corresponde a la narración de cómo un territorio pasó de llamarse Galia a llamarse Reino Franco. “Jadis, un jour, un jour de 569, ce qu’on appelle le royaume des Francs (regnum Francorum) remplace ce qu’on appelait l’ancienne Gaule (Gallia transalpina)” (Quignard, 2016b : 113). El autor introduce este evento usando una fórmula similar a la de los cuentos de hadas (*jadis*, el “aoristo” presente en *Boutès*) y recurre al pasado simple para enfatizar la diferencia temporal respecto a la época de Charlemagne, cuya vida es transmitida en presente del indicativo como una versión oficial de los hechos, en tanto que verdad general. De la misma forma, la voz narrativa presenta a los historiadores oficiales del reino de los francos, situándolos, mediante el pasado simple, en una época anterior a la concepción de la idea de Francia, lo que nos reenvía al juego temporal que da origen a la concepción quignardiana de *jadis*, en la que el acto precede al discurso: “Grégoire eut pour continuateur Frédégaire. Éginhard eut pour continuateur Nithard, tels furent les quatre premiers écrivains qui rédigèrent les merveilles qui racontent l’histoire des Francs” (106). Esta cita es relevante, asimismo, porque los hechos que dieron origen a la Historia son denominados “maravillas” —lo que los coloca en el terreno de la leyenda o del mito⁸⁹—, y constituyen genealogías, que legitiman los discursos políticos,

⁸⁹ *Jadis* es una palabra que podría contener una dialéctica entre la precisión de una acción y la indefinición del pretérito, lo que equivale a las cualidades del símbolo: una imagen, un gesto, una narración, ocurriendo en un tiempo ajeno a nuestra realidad. Dicha dialéctica sería la responsable de otorgar al relato quignardiano su dimensión mítica. El tiempo narrativo en Quignard puede percibirse como un tiempo a caballo entre la

sociales y religiosos que hoy se conocen como el imperio de Carlomagno. Sin embargo, estos discursos son cuestionados enseguida, pues el párrafo continúa con un comentario sobre el acto de escribir que rompe con la narración en pasado simple, situada en *jadis*, y pone sobre la mesa una pregunta: ¿qué significa escribir la Historia?

Écrire ne consiste nullement à bénir.

Écrire c'est baisser la main vers le sol, ou la pierre, ou le plomb, ou la peau, ou la page, et c'est noter le mal.

Le prophète Isaïe a crié : « Vae qui scribunt, scribentes enim scribunt nequam ! » (Malheur à ceux qui écrivent car, en écrivant, ils écrivent ce qu'il ne faut pas !)

[...]

—Celui qui écrit dans le livre est le livre même. C'est de la sorte qu'un sens étrange en sort selon les époques et les mondes.

C'est ce que disait Éginhard à Charles le Magne tandis qu'il était encore roi des Francs.

Et c'est ce que répétait Nithard à son cousin Charles le Chauve. (106-108)

El autor señala, entonces, que la escritura, incluso aquella que se quiere objetiva, no lo es, y que, probablemente, se encuentra muy lejos del hecho en sí, de ahí su extrañeza. Escribir el mal significaría, entonces, escribir *lo que no es* mientras se evoca lo que fue: escribir las ruinas, escribir sobre los muertos.⁹⁰ De ahí que la expresión “tandis qu'il était encore roi des Francs” tenga una connotación irónica. La figura de Charles le Magne, como era en su época, como era percibida, fue una creación de Éginhard, y dicha imagen ha llegado hasta nuestros días. ¿Quién fue realmente Charles le Magne? Quignard, jugando con el lenguaje, lo llama a veces *Karel der Grosse*, *Carolus* o *Karolus Imperator* en las páginas que narran su coronación como emperador “de los Romanos” y abanderado de la religión cristiana. De

precisión del pretérito perfecto y la indefinición del presente, lo que pone los hechos “bajo los ojos del lector”, como mencionamos al hablar de hipotiposis. *Jadis*, entonces, es lo que ocurrió porque ocurre frente a nuestros ojos.

⁹⁰ Podríamos decir, de hecho, que toda *Historia* es la historia de la muerte, y que toda narración, sea histórica o ficticia, en tanto que refiere al pasado, es un discurso inspirado por aquellos que perecieron, que dejaron huella.

esta manera, el lenguaje muestra la extensión de su imperio y concentra en su mano el poder político legitimado por la religión. Sin embargo, las palabras que el autor pone en boca de Éginhard siguen resonando: ¿Qué es un reino? ¿Qué es un emperador?⁹¹

La escritura histórica, como escritura razonada, tiene como objeto ya no ligar, sino religar. Ligar es una acción anterior a religar, como la acción sagrada es anterior a la religión a la que da origen. Quignard lo expone así: “Pour nommer sans trop de prétention la pensée appelons-la la «*reliaison*». La pensée est ce qui relie les absents, les mots, les arguments, les impressions, les souvenirs, les images. Comme la *reliaison* suppose la *liaison*, la pensée suppose la *mère*. Pour nommer la *mère* disons la *lieuse*” (Quignard, 2008 : 64). Este pasaje *de Boutès* es significativo porque señala que toda escritura nace de la pérdida del vínculo que tenemos con el Otro, que, por supuesto, puede ser lo sagrado, pero también el recuerdo de un hecho, la muerte de un ser querido, etc. Y esto es precisamente lo que hacen Nithard y los historiadores de su tiempo: religar razonadamente el caos de la realidad, en el que las pasiones humanas ocurren.

Charlemagne muere en 814, su hijo Louis le Pieux asciende al trono y manda a las esposas y concubinas de su padre a diferentes monasterios. Louis muere en 840 y sus tres hijos no llegan a un acuerdo sobre cómo dividir el reino. Como consecuencia, puede decirse que el proyecto de Charles le Magne ha fracasado, a pesar de la *Historia*. Sin embargo, uno de los herederos de Louis, Charles le Chauve, comprende rápidamente que difundir un

⁹¹ Es importante considerar que los historiadores transmiten nociones del mundo cargadas de sentido, y, en todo caso, son alimentadas, negadas, transformadas de acuerdo con los intereses de la época que las ve nacer. Esto es lo que historiografía llama metahistoria. El estudio de los procesos de escritura de la disciplina histórica pone en evidencia, tal como Quignard lo hace en *Les larmes*, que el trabajo de los historiadores oficiales del imperio carolingio, las decisiones estéticas, retóricas, cognitivas, políticas, etc., que configuran la representación de una época que ofrecen a la posteridad.

discurso histórico resulta útil en términos políticos y, deseoso de emular la figura de su abuelo, le pide a Nithard que escriba *una versión de los hechos en particular*:

C'est à la mi-mai 841, alors qu'ils se trouvent à Châlons-en-Champagne, que Charles le Chauve demande à Nithard -tous deux étant petits-fils de Charlemagne- d'écrire son *Historia* pour mettre fin aux médisances et aux calomnies qui courent sur son règne et en sorte de devancer celles qui s'élaborent – et que la malveillance diffuse déjà- sur la guerre à mort que les trois fils de Louis le Pieux s'apprêtent à livrer. (Quignard, 2016b : 119-120).

La realidad se rompe por medio de una lectura unívoca que, como afirma Zambrano en *La agonía de Europa* (1988), no es posible sin la separación del yo y el objeto por conocer, lo que hace del arte (en este caso la escritura), una *humanización del mundo*, un devenir específico (76-77). Así, el hecho histórico constituye no sólo una ficción, sino, como afirman Éginhard y Nithard, una materialización de la experiencia que la vuelve extraña, que la separa del individuo con el fin de hacerla tangible. Cuando Quignard juega con el nombre de Charlemagne, lo convierte en una entidad ajena al hombre común, y, al mismo tiempo, lo dota de características extraordinarias, aunque, antes de ser Charles le Magne, fue sólo Charles. El lenguaje lo dota de peso, de valor. La multiplicación de sus nombres crea su mito.

Charles le Chauve y Louis le Germanique hacen un pacto de ayuda mutua para vencer a Lothaire, mismo que queda sellado gracias a los *Serments de Strasbourg*, en 842, segundo hecho histórico que Quignard narra y analiza para cuestionar la dicotomía Historia/historia. Dicho acontecimiento consistió en lo siguiente: el ejército de Charles juró lealtad en alemán, la lengua del ejército de Louis. El ejército de Louis juró en francés, la lengua de Charles y su armada. Nithard escribió el juramento en tres lenguas, francés, alemán y latín. Es ahí donde, para el autor, nacieron tanto la lengua francesa como Europa,

dado que el imperio de Charlemagne terminó siendo dividido en tres reinos, uno para cada hermano, lo que constituye, como hemos dicho, una primera ruina dentro de un proyecto dinástico y cristiano que tendrá consecuencias imprevisibles.

Je vais être le plus précis possible tant cette naissance fortuite laisse stupéfait, délimite les terres, métamorphose le cours du temps. Le vendredi 17 février 842, à la fin de la matinée, dans le froid, en un seul mouvement on gravit sept paliers dans un instant.

[...]

Ainsi, un jour d’hiver, un vendredi, le français et l’allemand se retrouvent-ils côte à côte à la fois dans une plaine d’Alsace et à l’intérieur d’une chronique qui, elle, est rédigée en latin, sous la plume d’oie de Nithard, le secrétaire palatial, sur une peau de veau soigneusement épilée et raclée. C’est la pierre de Rosette trilingue de l’Europe. (Quignard, 2016b : 124-125).

El pronombre *je* rompe con la narración heterodiegética para dar paso a una lectura personal de los eventos. Asimismo, ofrece detalles completamente ficticios sobre el clima y la hora de los hechos, que acompañan la vida cotidiana de Nithard: lo imaginamos escribiendo sobre la piel, enrollándola, llevándola consigo, observando lo que sucedía, hablando de su familia y dando pie, sin él sospecharlo, al nacimiento de una forma “oficial” de comprender el mundo que va a trascender los siglos. Es en este sentido que el autor habla de lo fortuito de los hechos. El día de hoy, nosotros, lectores de *Les larmes* y de la historia de la Francia medieval, conocemos las consecuencias de los *Serments de Strasbourg* y la importancia de Charlemagne y su descendencia en el devenir europeo. Nithard no lo sabía. Así, Quignard hace del hecho histórico una ficción y señala que el ser humano, mientras vive, es en gran medida ajeno a la Historia como narración institucional del devenir humano, o, dicho de otro modo, que la Historia que se está escribiendo no puede ser comprendida en toda su magnitud —como ocurre con el vacío al que salta Butes—, a pesar de conocerse la utilidad política y social del discurso, del *logos*, como

atestigua la petición de Charles le Chauve. Podría decirse, con otras palabras, que la Historia es lo que queda de arrojarse a la complejidad de la realidad misma, que ocurre en tiempo presente, sin posibilidad de ser premeditada, controlada o dicha. Pensemos en el vacío del budismo zen, en el que todas las formas transitan al mismo tiempo en el mismo espacio. El individuo no puede percibir más allá de lo que tiene cerca, de lo que sus sentidos le ofrecen y, como Ulises, podrá referirlo si vuelve del viaje. Así, el hombre es histórico, pero no alcanza a comprender la Historia más que en retrospectiva y a través de la construcción y difusión de su discurso. La escritura de hechos denominados históricos constituye ya la ruina de estos, y esta característica se acentuará con el paso del tiempo, lo que da pie a las relecturas y a las reescrituras de los discursos, como ocurre con el mitema del salto y el mito de Butes.

Dominique Viart, en *Nouvelles écritures littéraire de l'Histoire* (2009), señala que el pasado es un horizonte que debe romperse para que el presente pueda interrogarlo, de suerte que el saber histórico ya no tiene que ver con un acto fundador, sino con un saber conquistado (24). En el caso de Quignard, nosotros diríamos que el conocimiento es al mismo tiempo un saber fundador y un saber conquistado. Asumir una de estas posiciones sería reducir la complejidad tanto del hecho histórico como de su narración, de su puesta en lenguaje, de su discursividad. En este sentido coincidimos con el crítico francés, *Les larmes* “desarrolla una puesta en escena de la elaboración del hecho histórico” (25), una hipótesis, lo que revela una *ausencia del saber*, la imposibilidad de considerar el hecho histórico como un discurso acabado, cerrado y universal. Si el punto de partida de Pascal Quignard es su propio interés por los hechos históricos que, efectivamente, fundan una visión del medioevo franco y pueden ser deconstruidos, podemos concluir que lo histórico es afectado

por un punto de vista, tal como la ficción de Quignard lo ilustra mediante el personaje de Nithard.⁹²

[...] désormais la fiction ne cherche plus sa confirmation dans l'Histoire ; elle ambitionne au contraire de montrer une Histoire méconnue, d'en démasquer les zones d'ombre, d'en faire éprouver une réalité oubliée. Elle prétend déconstruire la pseudointelligibilité mise en œuvre dans les discours officiels. Et conteste inversement que l'Histoire soit une matière « romanesque ». De l'Histoire, elle ne construit plus le « roman », ni la « geste ». (22)

En *Les larmes*, la historia es una colección de gestos, un registro de actos que, mediante la ficción, reenvían a lo ilógico detrás de todo discurso considerado objetivo. Así, Quignard desea mostrar el desorden que antecede a la disciplina llamada Historia, y el impulso humano que se concreta, precisamente, en el gesto y en la palabra, e incluso, en lo no dicho, porque el silencio también es acto y escritura.

Visión objetiva y palabra son lo mismo en distinto orden. Y en su virtud, lo inefable nunca enteramente vencido por la poesía, aparecerá como si el silencio aplastado por la palabra, empujado por ella al reino de las sombras, asomará pidiendo salir a la luz, vivir la vida de la expresión. Pero esta expresión de lo inexpresable no puede darse sino estableciendo una relación, la relación de que la máscara hermética, que la máscara sagrada significa: la participación. (Zambrano, 1988 : 77)

La palabra histórica establece los límites de la experiencia, pero esta se desborda, dando origen a cuestionamientos, dudas y ambigüedades. En el contexto de *Les larmes*, dicha ambigüedad tiene que ver con la existencia de dos experiencias del tiempo, que Zambrano menciona: un tiempo sagrado, pagano, y un tiempo cronológico y cristiano. Mientras que algunos personajes viven a caballo entre la sacralidad y la institución, otros permanecen

⁹² En este sentido, nos preguntamos si podemos afirmar que Quignard hace con el discurso histórico algo parecido a lo que hace Lévi-Strauss con el mito: si el hecho histórico es deliberadamente presentado desde cierto punto de vista, como ocurre con las diferentes versiones de un mito, ¿se puede hablar de una Historia colectiva a la que también abona la lectura que hace Quignard? Consideramos que las lecturas de los hechos históricos ganan o pierden legitimidad según la evolución de las sociedades, lo mismo que los mitos, por lo que la lectura que ofrece Pascal Quignard contribuye a estos procesos de construcción y deconstrucción de imaginarios.

dentro del tiempo profano, y ambas manifestaciones son necesarias tanto para el devenir individual como el colectivo.

—Laisse la vieille louve [los Francos se consideraban descendientes de los lobos] hacher le temps comme il faut que ton frère bien-aimé le fragmente. Qu'il l'organise en portions pour son roi ! Qu'il le découpe en moments passionnants pour faire palpiter son *Histoire* ! Je le vois au fond du temps qui s'assoit dans sa chaire ! Je le vois déjà qui pose sur son nez ses loupes cerclées de bois du buis ! Il est assis comme un seigneur auprès du tout jeune roi, les deux mains posées sur son livre de peau ! (Quignard, 2016b :78)

La voz narrativa enfatiza la importancia de Nithard, quien asumió su rol de vocero de una idea, escribió los hechos como se lo pidieron y dejó de lado todo lo que no debía ser dicho, a pesar de ser testigo de los eventos. En el fragmento anterior advertimos una *mise en valeur* de la labor creativa del escritor: jugar con el lenguaje para crear un efecto en el lector o en el escucha: no se trata sólo de dar a conocer, sino de seducir —como una Sirena— para despertar un ansia por saber, que ocurre “au fond du temps”, en un tiempo distinto al cotidiano. La escritura y la lectura se revelan, como escuchar música, acciones que apartan al hombre del tiempo cronológico.

La batalla decisiva entre Lothaire, el heredero, y sus hermanos Louis y Charles, tiene lugar en Fontenoy, y constituye otro de los eventos fundadores de la Historia de Francia. Dicha batalla concluyó con la división del imperio en tres partes, pactadas en el *Traité de Verdun* de 843. La voz narrativa la presenta así:

Le 25 juin 841, à 8 heures de l'aube, commence la bataille de Fontenoy, à la limite de la forêt de Puisaye.

Le combat s'engage dans la première lumière sur le ruisseau des Bourguignons (rivolum Burdigundonum) —qui s'appelle de nos jours ruisseau de Saint-Bonnet— tant les noms propres, chez les Francs, rapetissent, s'abrègent, peu à peu se concentrent à mesure que roulent les cycles des saisons. Dès le premier assaut Charles le Chauve (Karel) et Louis le Germanique (Lodwigs) affrontent Lothaire (Ludher) avec une violence extrême. Nithard, le secrétaire du roi, non seulement assiste à toute la bataille et la rapporte dans son récit mais il y prend part sous le commandement du sénéchal Adalhard.

Nithard écrit : « Immense fut le butin, immense fut le carnage ». (120-121).

El narrador nos dice que la *Historia* de Nithard ofrece una doble lectura de los hechos: en la objetividad y crudeza de la victoria conseguida gracias al saqueo y a la carnicería, en la brevedad de la frase —de la cita, ejemplo de la intertextualidad propia de la obra quignardiana, a la que aludimos en el capítulo anterior—, se lee también el horror de la guerra, y el paralelismo es contundente en este sentido. No hay más que decir, la guerra es desmesurada en su violencia. Además, en este fragmento se lee, nuevamente, la necesidad de poner en perspectiva el hecho histórico. ¿Importa realmente si la batalla empezó a las ocho de la mañana? ¿Qué significan las fechas y los nombres? ¿Cómo se relacionan — íntimamente, si podemos expresarlo así— el historiador Nithard y sus “personajes históricos” con el lector contemporáneo? La voz narrativa, en esta cita, ofrece una respuesta: el acto de nombrar es arbitrario, la palabra pierde sentido con el tiempo y da pie a la renovación del lenguaje. Esta transición (el “ruisseau des Bourguignons” que se convierte en el “ruisseau de Saint-Bonnet”), muestra cómo, poco a poco, se disipa el carácter misterioso del lenguaje porque la sociedad misma se ha transformado, y esta transformación otorga un efecto de objetividad y, por lo tanto, de verosimilitud, propio de las investigaciones que fundamentan la novela histórica. Los antiguos nombres reenvían al lector, entonces, a un tiempo perdido y reencontrado gracias al lenguaje mismo, una suerte de palimpsestos repetidos, como ocurre en *Boutès* con el uso de etimologías. No podemos dejar de mencionar, asimismo, que palabras como “Bourguignons” o “Francs” nos remontan, también, al tiempo en que el actual territorio llamado Francia era un conjunto de pueblos emparentados bajo el nombre de un rey, por lo que las disputas por los territorios y

las lenguas eran algo común.⁹³ Quignard desacomoda la racionalidad de la lengua mientras hace de la Historia, más que una secuencia de hechos, una colección de acontecimientos que aparecen ante el lector de forma desordenada, ensayística, y, de cierta manera, inmediata: los nombres propios de lugares cotidianos, o las referencias temporales que parecen detalles sin valor junto a las fechas las dotan, en realidad, de una gran riqueza, porque establecen una relación de intimidad entre el personaje y lo inmediato, lo material, lo tangible y lo subjetivo.

Quignard parece señalar, con ironía, que lo verdaderamente valioso, más allá del hecho histórico en sí, de la victoria o de la derrota, es, precisamente, la subjetividad vinculada al recuerdo: Nithard recuerda que, a las ocho de la mañana del 25 de junio de 841 dio inicio la batalla de Fontenoy. Nithard estuvo ahí, observó los alrededores, experimentó el miedo de la batalla. E, irónicamente, todo eso quedó reducido a unas frases, y el autor tampoco pretende describirlo de otra manera, permitiendo que el lector construya la escena con su imaginación, tal como ocurriría al leer un libro de Historia.

Aunado a lo anterior, y como lo mencionamos al señalar el carácter mítico del personaje de Charlemagne, para Quignard es importante volver al *jadis* como punto de partida no sólo de la Historia, sino de la relación que el individuo tiene con su espacio y su tiempo. No es gratuito que el libro III de *Les larmes* se llame (Wo Europa anfängt), (¿En dónde empieza Europa?) y que en el espacio de ese paréntesis el autor refiera el mito de Europa, la princesa fenicia raptada por Zeus transformado en toro:

Mais jamais Europe n'a poussé ses sabots jusqu'entre Meuse et Rhin.

⁹³ Quignard narra también la importancia del proyecto educativo carolingio, que tuvo por objetivo cristianizar a toda la población del imperio, lo que incluía también el aprendizaje y el uso de una lengua común. Se establecieron muchas escuelas religiosas en las abadías cercanas a los ríos Seine, Loire, Yonne, Somme, etc., dirigidas por clérigos. (Quignard, 2016b : 81).

Jamais elle n'a foulé les forêts des Ardennes.

Il faut dire la vérité :

Dans le cours de sa vie

Europe n'a jamais connu qu'Istanbul et Éphèse. (93-94)

Entonces, ¿qué es Europa?, ¿por qué se pelean guerras en nombre de algo desconocido? Es irónico que el autor señala que la princesa Europa, cuyo nombre fue adoptado por todo un territorio, en realidad apenas pisó las fronteras entre dicho continente y Asia. Asimismo, resulta evidente que la idea de lo europeo como una identidad común a los habitantes de un territorio tiene sus bases tanto en las culturas grecolatinas, como en las culturas asiáticas que florecieron en el Mediterráneo, lo que nos permite vincular *Les larmes* —en tanto que relato fundador de Francia y de lo que hoy es el centro del continente europeo— con la noción de alteridad como condición para la construcción de la propia identidad. Las filiaciones que el autor establece —la genealogía de reyes y la de los historiadores— son también las filiaciones de diversos grupos de personas que se reconocen, hoy, como franceses, como alemanes, y como europeos, a partir de la presencia del Otro. Para Viart, la presencia del fenómeno histórico en la literatura contemporánea pone en perspectiva nociones como relato, memoria, ficción, biografía, etc., y en ellas late otra noción, que las une y las cuestiona: aquella del sujeto, su ascendencia y su comunidad, de las que es necesario separarse para llevar a cabo “une réhistorisation de la conscience subjective” (20), es decir, un descentramiento del discurso histórico en favor de una reflexión sobre los mecanismos de poder que intervienen en él y anulan la posibilidad de cuestionarlo y de cuestionarse a sí mismo en tanto que agente discursivo.

A esta encrucijada política, Quignard agrega un hecho importantísimo: el nacimiento de la lengua francesa inaugura también el nacimiento de la literatura escrita en esta lengua. Cuarenta años después de los *Serments de Strasbourg*, el 14 de febrero de 881, en Valenciennes, según la ficción quignardiana, un grupo de monjes cantó lo que la tradición llamó años después la *Cantilène de Sainte Eulalie* durante la procesión anual de Santa Eulalia, ya no en latín, sino en francés, para que el pueblo comprendiera lo que cantaba (Quignard, 2016b : 148). A continuación, el autor detalla en qué tipo de piel se escribió este poema, en dónde está resguardado dicho manuscrito y cuándo se descubrió (en el año 1837), volviendo al juego entre lo público y lo privado. Esta información constituye un camino preparatorio que conduce a lo que Quignard considera, en su calidad de filólogo, lo más valioso de este documento: sus últimos versos y la importancia del latín como lengua madre del francés.

La littérature française commence par une vie très brève qui dure vingt-neuf vers.

Il se trouve que la première âme française est un oiseau et que le premier vers français est un décasyllabe. (150).

Santa Eulalia fue una mártir. Acusada de ser judía y cristiana, la joven de catorce años se negó a abjurar de su fe y fue condenada a la hoguera. Sin embargo, el fuego no la quemó, por lo que ordenaron su decapitación. Quignard refiere de esta manera su muerte:

Or, à l'instant où sa tête tomba, son âme sortit subitement de son cou sous la forme d'un oiseau.

Un vers sublime termine le premier poème de notre langue. Voici ce dernier vers du premier poème qui fut rédigé en notre langue :

In figure de colombe volat al ciel.

Le français sort du latin comme un enfant du sexe de sa mère : comme un oiseau sort du cou de la sainte.

[...]

Eu-lalia, dans la langue des anciens Grecs, signifie *Belle parole*.

La « belle parole » sort du latin mort.

La « belle parole » nommant en grec le français sort du monde antique comme un oiseau de la coquille qu'il brise, dans son gazouillis, à la fin de l'hiver, sur la rive du temps. (151-153)

En la vida de una persona (en su martirio y su canonización, que son muerte y renacimiento), Quignard lee la caída y el nacimiento de una lengua, la ruina del latín — cuyas huellas permanecen vivas en el francés—, y el fortalecimiento del discurso cristiano que sostuvo el plan imperial de Charlemagne y legitimó sus guerras. Así, el autor enfatiza que la Historia es un entramado teológico y político, y que la fuerza de estos discursos creó la cohesión social necesaria para la fundación, muchos años después, de una nación. La teología como discurso religioso, y la política como ejercicio del poder, son fuerzas que, junto a la lengua nacional, a ese canto salido del latín, rompieron radical y definitivamente con la configuración cultural de la alta Edad Media, para dar paso a nuevas configuraciones del mundo, a nuevas pertenencias.

El autor enfatiza encarecidamente el carácter misterioso, para un lector del siglo XXI, de estos documentos y de la información sobre los orígenes de una civilización que ellos ofrecen, porque ponen en evidencia un aspecto de la Historia que ya hemos mencionado: la manipulación del azar como origen del discurso creador de cultura. Para Quignard es imposible negar el carácter fundador del llamado hecho histórico, pero sí es posible levantar el velo que oculta sus mecanismos, tal como ocurre en el proceso de mitificación. Así, en este pasaje, más que confirmar que la lengua y la conquista de un territorio crean una nación, el autor revela cómo se crean los mitos que dan origen a cierta cultura, y cómo la cultura crea sus propios mitos, como el de Charlemagne: es el individuo mismo, en su relación con lo inmediato —Nithard escribiendo en cierta lengua, sobre cierto

tipo de piel, cierta mañana fría—, quien erige, sin saberlo, los cimientos de una idea, lo que hace de *Les larmes* un texto con características de la novela de tesis, en la que se debate un conflicto político y religioso con repercusiones que llegaron a la modernidad y a la época contemporánea.

Rares les sociétés qui connaissent l’instant de bascule du symbolique : la date de naissance de leur langue, les circonstances, le lieu, le temps qu’il faisait. Le hasard d’une origine.

Il y a quelque chose de miraculeux de pouvoir observer le chiffage. De pouvoir contempler le moment fou du *transfert littéral*. (123)

La cita anterior, nuevamente, hace de *Les larmes* un discurso tanto narrativo como ensayístico, que enfatiza el poder transformador de la razón y del lenguaje, e interpela al lector. Leyendo *Les larmes*, el lector se pregunta, probablemente, cuáles son los hechos que se volvieron Historia dentro de su cultura (y de su vida particular), cuáles son las palabras que lo definen y lo sitúan en un terreno en el que puede decirse a sí mismo, en relación con la alteridad. Se enfatiza así el momento en el que el caos de la realidad es filtrado y ordenado mediante la palabra para dar sentido al tiempo y al espacio. El hombre carolingio podía decir: mi lengua, mi pueblo, mi tierra, mi familia, yo, como nosotros podemos decirlo el día de hoy.

El descubrimiento del pensar, de ese otro algo, que no es “fysis” y que ve a la “fysis”, que es capaz de enfrentarse con ella para decir “es agua”, “es aire”, y en un paso más avanzado, “es lo infinito”, fue un momento divino en la historia humana. Porque el hombre ganó un plano desde el cual miraba y, al mirar, lo que era trato mágico se convirtió en concepto. El hallazgo del concepto liberó al hombre de la servidumbre ante la “fysis” sagrada. (Zambrano, 1988 : 71).

El concepto es propio de todo tiempo y de toda cultura. Si bien Zambrano se refiere aquí al hombre primitivo, la capacidad de simbolizar no se ha agotado. En todas las épocas de crisis —porque, ¿qué época no lo ha sido, no lo es? — el hombre ha necesitado limitar su

tiempo y su espacio para protegerse y para sentir que tiene el control de algo, para explicarse a sí mismo. Así, Quignard pone sobre el papel los alcances del lenguaje: mientras Charlemagne resolvía *su estar en el mundo*, le dio identidad a un conjunto muy diverso de pueblos. Mientras Nithard escribía su *Historia*, anotó las primeras palabras de una lengua que, el día de hoy, es hablada por una infinidad de personas que la asumen como propia, que se reconocen en sus sonidos. Si volvemos al mitema de la llamada de lo Otro, del canto de las Sirenas, la capacidad de conceptualizar, de simbolizar, encapsula en la pequeñez y la brevedad de la palabra, o del objeto, una realidad inabarcable e incomprensible que siempre está ahí, que siempre interpela, y que puede ser expresada con un nombre propio: Butes.

La materialidad del concepto es enfatizada por Quignard, y ese es un detalle que no queremos dejar de mencionar, porque además es redundante dentro de este texto: ¿Es necesario mencionar sobre qué tipo de pergamino se escribieron los versos de la *Cantilène*? ¿Es relevante, más allá de la ficción? No es necesario saberlo, pero sí es relevante decirlo, porque entonces la Historia deja de ser un producto anónimo, nacido de manos invisibles, incuestionable, y se convierte en una experiencia individual, en una grieta por la que se atisban los aspectos íntimos de la realidad. La Historia deviene así, de cierta manera, una historia humana, y el objeto, ruina de una época que vale la pena recordar, ruina tangible porque la materialidad da certeza de que dicho escrito existió.

La Sequentia Sanctae Eulalie —traduite en français par un moine à l'aide d'une plume d'oie sur une peau de cerf non grattée —devient le mercredi 12 février 881, dans l'abbaye de Saint-Amand, la *Cantilène de Sainte Eulalie*.

Quelques jours passent.

Ce ne sont que quelques jours dans cette « tempête » qui définit le cours du temps.

À la fin du mois de février 881 l'abbaye de Saint-Riquier est mise à sac par les marins normands qui sont aussi d'impitoyables guerriers.

Plus de cent moines sur les trois cents qu'avait rassemblés Angilbert sont mis à mort. La bibliothèque est en partie incendiée mais toutes les peaux, étant épaisses, ne s'y consomment pas. Les poutres noires fument au-dessus des livres que les flammes n'ont pas atteints. Les pierres qui appartenaient aux bâtiments les plus anciens, qui dataient du VI^{ème} siècle, s'effondrent en gravats et s'affaissent en ruines au-dessus de la Source aux Puissances vouée à Saint Marcoul. Mais c'est ce jour de la fin février 881 que fut perdu le manuscrit autographe que Nithard y avait déposé de son *Histoire* —comme Héraclite avait fait de son livre *Au sujet de la nature* dans le temple d'Éphèse aux mains des prêtres de Diane à la tête de cerf. Seules ont persisté les copies exécutées dans l'écritoire du monastère de Reims à la demande de Hincmar, évêque du diocèse de Reims, successeur de Nithard.

C'est une sorte de noir.

Le premier livre où notre langue fut écrite est le premier livre brûlé de notre langue. (Quignard, 2016b : 153-154)

Con estas contundentes palabras, cargadas de ironía, Quignard hace de la Historia un objeto como cualquier otro en el mundo, un hecho susceptible de destrucción, por la acción del hombre o del tiempo mismo. La Historia es un ejercicio de la memoria, de la capacidad del hombre de seleccionar y decir ciertos eventos, de modificarlos, cuestionarlos y olvidarlos, tal como ocurre en cualquier espacio de creación. En su artículo *Des ired honnies*, Benoît Reynaud señala que el tratamiento de la ironía en la obra de Pascal Quignard tiene por objetivo denunciar la idea de originalidad de los contemporáneos (278), es decir, el concepto, porque todo es susceptible de perderse y, como consecuencia, “l'objectif de l'écriture est donc de démanteler avec ce ‘soin’ le sol insupportable. Désoler. Désoler. Soustraire le ‘poison de la promesse’, la ‘noire idée de la présence’” (279). El desmantelamiento de una época y los conceptos asociados a ella —lo carolingio, Europa, Francia, francés, historia—, todas ellas palabras que son desmembradas en busca de un origen, conducen al desmembramiento de la realidad. Todo origen es, así, ruptura del cosmos. Y todo concepto tiene fisuras.

L'ironie relève toujours, simultanément, d'une description idéaliste de la réalité (un fantasme : le monde tel qu'il devrait aller) et de sa réprobation morale (un scandale : le monde tel qu'il marche de travers). Elle est autant orthopédie du moi (nostalgique, affecté) qu'une cosmétique du réel. (281)

Así, la visión quignardiana de la Historia es irónica, y violenta en tanto que enfatiza su siempre latente destrucción y su idealismo, que además podemos comprender en retrospectiva. Quignard afirma que, en el idealismo de las concepciones oficiales del pasado, atisbamos el idealismo del presente y del futuro. Sólo en la ficción *podría* estabilizarse la idea de mundo, e incluso ahí parece una tarea imposible, y el autor lo señala recurriendo a su herramienta de trabajo: el lenguaje. Como lo señalamos al hablar de la inclusión de las lenguas clásicas en *Boutès*, esta necesidad de analizar la palabra, de volver a sus orígenes, de citar a los autores en su lengua y después traducirlos, también está presente en *Les larmes* y constituye una “violencia sintáctica” en palabras de Benoît Reynaud (284). Podríamos decir, entonces, que el hecho de clasificar *Les larmes* como una novela en el sentido tradicional —como lo es decir que *Boutès* es en un ensayo—, es también una afirmación que violenta el género. La visión quignardiana del concepto es, entonces, predatoria: es necesario cazar, observar, atrapar la palabra y descomponerla hasta contemplar sus ruinas: desprogramar la literatura, en palabras de Quignard (1989).

Zambrano habla de un “comprender padeciendo” que hace de la contemplación de la ruina una experiencia de lo sagrado, de lo Otro surgiendo frente a nuestros ojos e interpeándonos. Como asevera la filósofa en *El hombre y lo divino*, “la ruina es solamente la traza de algo humano vencido y luego vencedor del paso del tiempo” (295). Las ruinas de la *Historia* de Nithard, las reliquias de Santa Eulalia y los detalles que Quignard ofrece sobre estos eventos, sobre estas pequeñas vidas que sin planearlo pasaron a la Historia,

develan su fortaleza, porque lo que se mantiene en ruinas asume muchos rostros y es fuerte en tanto que sobrevive a este “despedazamiento” ejercido por el tiempo y las acciones humanas: el monumento, el libro desgastado, la idea cuestionable, el recuerdo cada vez menos nítido, etc., lo que refuerza una de nuestras premisas anteriores: el origen del discurso histórico se encuentra en la imprevisibilidad del devenir humano, en la puesta en lenguaje —institucional, comunitaria e individualmente— de un proceso por completo azaroso.

La autora señala que el templo en ruinas es un testimonio del fracaso de toda construcción humana, del intento continuo de crear algo permanente, “el abatimiento de lo que el hombre orgullosamente ha edificado, vencido ya, y la supervivencia de aquello que no puedo alcanzar en la edificación: la realidad perenne de lo frustrado; la victoria del fracaso” (296). Sin embargo, su carácter ruinoso acrecienta su magnificencia, porque es un espacio siempre otro, y, como consecuencia, un espacio sagrado (295), en el que todo devenir es posible y en que el fracaso se desvanece. Imaginar las posibilidades de las ruinas, reconstruirlas de mil y un maneras, decir lo Otro que late en su materialidad, rebasa la materialidad misma y va mucho más allá de lo que el ser humano puede concebir. Este hecho vence al templo íntegro, que siempre parece inadecuado, imperfecto, lejano a su proyecto original. En este sentido, la existencia de las ruinas sugiere una experiencia de contemplación paradójica, la de la ruptura y la continuidad, que corren paralelamente.

La ruptura y la continuidad también están presentes, en *Les larmes*, gracias a una suerte de *historia de lo cotidiano* —a la que ya hemos aludido—, que se pone de manifiesto en la importancia que el autor otorga a los objetos y a los momentos del día que acompañan a los eventos históricos y construyen, así, una intimidad en la frontera de la

Historia y un elogio a las pequeñas cosas, a “le petit rien” que nos constituye, en palabras de Mireille Calle-Gruber (comunicación personal, 14 de diciembre de 2022). Para concluir este apartado, nos gustaría dedicar unas líneas al análisis de estos detalles, por dos motivos principales. El primero, porque constituyen uno de los rasgos estilísticos de la escritura quignardiana. El segundo, porque el detalle, como la brevedad, evita enredarse en el concepto y, dentro de la poética del autor que nos ocupa, rescatar lo inmediato es resarcir una deuda con la alteridad y construir un puente entre la Historia y las historias.

El libro VI del texto, que lleva por título (*Le livre de la mort de Nithard*) constituye un buen ejemplo de lo anterior. La presencia de los paréntesis en los títulos de los diez libros que componen la novela hace del texto una suerte de *mise en abyme* del objeto “libro histórico” y son, a su vez, la huella del narrador-historiador que refiere los hechos, los organiza y ofrece a su lector un encabezado a la manera de ciertos libros, un pequeño resumen del contenido que se va a referir.

Como el título lo indica, el libro VI narra los últimos días de Nithard. Cansado de estar entre dos bandos políticos —entre las disputas de sus primos—, Nithard se retira a la abadía de Saint-Riquier.

Le dernier événement daté dans l’*Histoire* qu’a écrite Nithard, à la fin du IV^e et dernier livre, est l’éclipse de lune, du 19 mars 843, au fond du ciel entièrement noir.

2. Le testament de Nithard

Le 19 mars 843, la lune étant noire, la nuit totale ayant brusquement envahi le monde, Nithard pose sa plume d’oie, range son couteau, ferme sa boîte d’encre.

Il devient père abbé laïc de l’abbaye de Saint-Riquier comme l’était son père. (Quignard, 2016b : 130).

La vida cotidiana se coloca en primer plano en estos fragmentos, construyendo una materialidad alrededor del oficio de escribir y, con ella, un ambiente. En lo negro, en el

reposo melancólico, ocurre algo extraordinario: el eclipse (de luna, y de la vida de un ser humano), y la transición de un estado al otro. En el pensamiento quignardiano, el tránsito es un tema importante, que ya hemos mencionado al hablar del vacío budista y del mitema del salto, que es un tipo de tránsito. En estas líneas tenemos otra muestra: lo negro de la noche (y de la tinta sobre la página) marcan la ordenación y la disolución de los objetos, de los hechos y de los conceptos. Las últimas palabras escritas de Nithard no ofrecen elogios para sus ilustres familiares, o sentencias políticas, o reflexiones sobre su época. Son palabras para dejar constancia del devenir de la naturaleza y la relatividad de los hechos históricos. La escritura es un acto voluntario, pero la frase final de un libro, muchas veces, es producto del azar. Toda conclusión es una pausa. ¿Cómo hubiera sido la *Historia* si Nithard, como lo narra Quignard páginas más adelante, no hubiera muerto en 843, combatiendo a los Normandos durante una invasión que destruyó muchas abadías? Tanto el momento de nacer como el de morir son actos involuntarios.

Mort du comte abbé Nithard (abbas et comes Nithardus) d'un coup de glaive normand qui lui frappe à la tête.

Il a le crâne fendu, il meurt instantanément. Ses jambes le lâchent. Son corps s'effondre dans les vagues. Les mouettes et les goélands fondent sur lui.

On tire son cadavre sur la terre ferme — que les oiseaux du ciel poursuivent en criillant, en criillant.

On le dénude. Sa chair est arrosée de sel (sale perfusum).

On revêt le corps d'une étoffe pourpre.

On le place sur une litière en bois bordé de cuir (laticam ligneam coriatam).

On transporte le cadavre dans un chariot jusqu'à l'abbaye de Saint-Riquier.

On l'enterre sous l'une des marches du parvis de l'abbaye, selon le mode qu'il a commandé, afin d'être en contact direct avec les étoiles à la façon des anciens Francs.

Charles le Chauve ne se déplace pas. (132).

El historiador, el nombre, tal como ocurre con Butes, se convierte en un cuerpo que se arrojó a la vida (al mar) y que terminó sus días de forma inesperada y violenta. La fragilidad del cuerpo —la voz narrativa refiere que el cuerpo de Nithard fue rescatado del lodo y de las aves carroñeras—, se opone a la fastuosidad del entierro, descrito con objetividad —y, como consecuencia, poniendo en evidencia lo absurdo y hasta ridículo de la pompa fúnebre para los personajes ilustres. El pasaje concluye con una frase lapidaria: Charles le Chauve, su rey, su primo y la razón por la que Nithard escribió su *Historia*, no estuvo presente en las exequias. La transición entre ser Nithard y ser un cadáver cobra mayor fuerza con este final. Y, sin embargo, junto a él murieron muchos otros, cuyos nombres no conoceremos jamás.

La Historia es el monumento que se construye para los muertos y, entre ellos, una mínima parte tiene una voz que trascienda las épocas. Por una parte, las historias que configuran la Historia, desde la perspectiva quignardiana, son saltos anónimos hacia lo sagrado, cuya voz debe ser rescatada de las ruinas, tal como ocurre con Butes. Por otra, todo discurso teológico-político tiene un origen, un deseo de permanencia, de eternidad, que se ve amenazado irremediablemente por aquello que tanto se quiere preservar: el tiempo y el límite. No olvidemos que el salto, la muerte, constituyen también transgresiones al orden.

Las ficciones que el autor construye alrededor de personajes históricos, como Charlemagne o Nithard, problematiza la relación entre Historia e historias. Su presencia pone en evidencia que todo sujeto es histórico, siendo lo histórico una visión en retrospectiva del devenir individual y colectivo, y un testimonio del ejercicio del poder, que debe ser cuestionado, en aras de reencontrar el valor de la existencia individual. La

desmesura humana, capaz de concebir proyectos colosales como un imperio, también está presente en el disfrute de lo cotidiano, en la posibilidad de ver lo maravilloso en lo que aparentemente es insignificante, y esto es lo que Quignard quiere enfatizar en personajes como Nithard: escribir la historia, pero también un eclipse, es intentar entender la realidad.

3.2. Lo femenino, el agua, la transformación: elementos simbólicos en *Les larmes*

María Zambrano se refiere a la tragedia clásica como el espacio en el que el espectador se vuelve partícipe de “todas las cosas humanas”, en el que es posible acercarse a la realidad y atisbar cómo la colectividad incide en lo particular y viceversa. La novela tradicional (como la del siglo XIX, con una cronología y una diégesis que buscan la estabilidad del discurso), se funda en una necesidad de decir la realidad tal cual es, explicando el devenir humano en una relación lógica de causa y consecuencia. Este tipo de discurso es opuesto a lo que Zambrano y Quignard consideran “lo humano”, porque en ellos late la necesidad de mostrar que las “cosas humanas” se conceptualizan porque son desordenadas y azarosas. Si la novela (y cualquier otra forma literaria) quiere descubrir “todas las cosas humanas”, tiene que hacerlo desde la inestabilidad, desde lo que podríamos llamar *la ruina del género*, siguiendo el pensamiento de Derrida en *La loi du genre* (1979, p. 264).

Así, la diégesis en *Les larmes* corresponde a lo que Mireille Calle-Gruber llama la *ruina del espectáculo* (comunicación personal, 14 de diciembre de 2022), y dicha afirmación surge de la reflexión sobre los espectáculos “teatrales” que Pascal Quignard y otros artistas han organizado alrededor de la obra del escritor. El autor concibió el concepto *performances de ténèbres* para designar “un événement sans futur. / En ayant eu lieu, il a lieu” (Quignard, 2017b : 53). Este juego temporal nos reenvía a la idea de ruina como experiencia simultánea del pasado y el presente. Es importante decir, además, que la

palabra “performance” surgió después de la Segunda Guerra Mundial para designar “une œuvre sans durée, irréproductible, dépourvue de suite commerciale, qui impliquerait autant que possible la spécificité du lieu où elle se produirait. Tel jour, telle heure, tel lieu, telle improvisation” (43). Así, una *performance de ténèbres* es equivalente a una de las pequeñas historias que mencionamos en el apartado anterior, que son producto del azar y cobran relevancia históricamente hasta que son recordadas, escritas, elevadas a la categoría de hechos históricos. De no ser así, desaparecen para siempre, tal como uno de estos espectáculos. Aquí, Quignard señala algo evidente, pero que no lo parece desde la perspectiva de la Historia: toda acción ocurre una sola vez, toda vida transcurre una sola vez, a pesar de la escritura, que la recrea y la limita para conservarla, y para volverla redundante en cierto sentido: al volver a leer el libro de historia, renovamos nuestra identidad y nuestro estar en el mundo, *re-significamos*, como ocurre, dentro del contexto sagrado, con la redundancia mítica —el mito “original” ocurre sólo una vez, y es gracias a la repetición, a la redundancia, que el mito deviene en el rito, en el lenguaje, en la reescritura, como Butes.

Pascal Quignard ha celebrado varias *performances de ténèbres*, incluyendo una intitulada *Vie et mort de Nithard*, que se llevó a cabo el 7 de noviembre de 2015 en la abadía de Saint Riquier. El autor quiso que fuera una suerte de entierro, por lo que se presentó durante el crepúsculo y en ella participaron, además de Quignard, dos actores y un cernícalo, una especie de halcón, ave rapaz común en Europa central. Como es de suponerse, no fue posible controlar del todo al ave, y esto era parte del espectáculo, de ahí que Calle-Gruber hable de su ruina.

Este espectáculo evanescente, sin forma, está relacionado con la idea de vacío budista que mencionamos en capítulos anteriores. Señalamos que esta concepción de vacío refiere a un espacio en el que transitan formas indiferenciadas, en el que no hay un centro o una forma que se imponga sobre otra, sino que éstas dialogan entre sí, y, como consecuencia, sus límites son porosos. Mencionamos, asimismo, que dichas cualidades anulan la idea de individualidad como una entidad terminada, cerrada y constante. En una *performance de ténèbres* ocurre algo similar: las formas de los actores, la lectura del texto hecha por Quignard, el cernícalo, la abadía misma, todo ocurre al mismo tiempo, creando una *armonía continua y discontinua de fragmentos*, de voces, que crean el espacio mismo en su transcurrir.

La diégesis de *Les larmes* puede leerse, en un primer momento, como este vacío en el que transitan los relatos que construyen la obra sin un orden estrictamente cronológico, sino como saltos, como momentos que contribuyen a decir lo relevante de una vida y que van surgiendo en la medida que la voz narrativa los va recordando, que el lector va reconstruyendo al pasar las hojas de un libro. Como una sepultura, o un relicario, *Les larmes* parece el depósito de todo aquello que fue valioso, que tuvo sentido, y que debe ser conservado, contemplado cuidadosamente, analizado bajo la luz. Lo que el autor nos propone es, entonces, exhumar la Historia y las historias: “Qu’est-ce que la ruine ? L’œuvre. Un monde soudain défusionné, fragmenté, explosé, expulsé dans la lumière sous le regard toujours un peu étonné de celui qui en a éprouvé le monde interne, bouillonnant et hallucinatoire” (84).

Les larmes revela entonces ese mundo alucinatorio en el que el tiempo y el espacio son otros, en un primer momento porque el lector se encuentra frente a un texto con

elementos de la novela histórica insertos dentro de una ficción deliberada, como señalamos en el apartado anterior, sumados a elementos que refieren directamente a lo sagrado —que en la novela es lo pagano— y a las tensiones que su presencia desencadenaba en un mundo que pugnaba por consolidar al cristianismo como la religión hegemónica. Lo sagrado se manifiesta en diversos motivos que atraviesan el texto y que introducen a otros personajes, además de los ya mencionados personajes históricos: los rostros de lo femenino, el agua como elemento vinculado a la profecía, al origen y a la muerte, y la transformación hombre-animal como resistencia de la alteridad.

Las representaciones femeninas en *Les larmes* son plurales, desde la madre hasta la hechicera, y, por medio de su relación con el mundo profano, constituyen una crítica sobre la posición de la mujer en la sociedad medieval —que en algunos aspectos no es tan diferente de la nuestra.

La princesa Berthe, madre de Nithard y de su hermano gemelo Hartnid, de quien tendremos ocasión de hablar, constituye un ejemplo de lo anterior. Hija de Charlemagne, no se convierte en la esposa legítima de Angilbert por decisión del emperador, y, cuando su padre la hace llamar a la corte, Angilbert la obliga a abandonar a sus hijos en la Abadía de Saint Riquier. Berthe responde:

Nous autres, femmes, notre vie n'est pas heureuse. Le temps où nous sommes des femmes est trop bref. Nous sommes beaucoup trop longtemps des petites filles, nous restons si peu de saisons des femmes, nous sommes trop vite des mères, nous perdons une durée interminable à faire les vieillardes et à rester, un pied en l'air, toutes poudrées, à hésiter à naufrager dans l'océan de la mort. De plus, le cycle de notre fécondité est désagréablement mesuré si nous le comparons à l'étendue de notre existence. Les soins que requièrent les petits qui sortent de notre sexe sont répétitifs et grossiers. [...] Mais maintenant je vais vous dire ce que je pense être le pire. Ce qu'il y a de plus affreux, dans l'existence que mènent les femmes, c'est que nous aimons les hommes alors qu'ils nous désirent. Chacune d'entre nous se donne tout entière à l'un d'eux alors qu'ils oublient qu'ils sont dans nos bras aussitôt qu'ils nous ont pénétrées et courent apprendre partout ce qu'ils ne savent jamais. (Quignard, 2016b : 23-24)

Esta experiencia de lo femenino hace de Berthe un personaje que enarbola la alteridad en un contexto marcadamente masculino. Es pertinente decir que, en el universo quignardiano, la mujer se muestra compleja, contradictoria e indecible, razón por la cual los personajes masculinos van a intentar, sin éxito, descifrarla.⁹⁴ Cuando Berthe afirma que las mujeres aman mientras que los hombres desean, indica cuál va a ser la relación entre lo masculino y lo Otro, que es la relación entre el individuo y lo sagrado: un deseo de apropiación, de conocimiento, de pertenencia, que no va a realizarse por completo, que va a manifestarse en los intentos infructuosos, pero redundantes, de ver. El deseo de lo Otro es irresistible — Butes saltando del navío y penetrando el agua, en respuesta al llamado de las Sirenas—, pero conlleva un abandono total que, en el mito, suele terminar con la muerte, mientras que la vida profana se sostiene no por la muerte, sino por la forma, es decir, por la capacidad de salir íntegro de la experiencia sagrada, de ignorar lo extraordinario para preservarse, o, incluso, de preservarse en lo sagrado del mito reinventado, en el que el héroe tiene otro final.

Lo femenino tiene sus espacios y sus tiempos. El libro II (*Le livre du cœur inscrutable*) comienza con una referencia a la recámara secreta en la que las mujeres daban a luz. Este espacio, prohibido para los hombres, es descrito así:

C'est là où la société des Francs se renouvelle. Les Mères, qu'on nomme aussi les Sources, en conservent jalousement le secret. Elles le communiquent aux filles dans leur adolescence et, à dater de ce jour, les filles cessent d'être des filles, s'écoulent et deviennent des femmes. (37).

⁹⁴ Como ejemplo de esta afirmación, podemos mencionar el tratamiento de Claire Methuen en la novela *Les solidarités mystérieuses*. Por medio de una estructura polifónica, Quignard teje el retrato de una mujer que es madre, amante, hermana, amiga, prima, profesionista, vagabunda, etc. El personaje es dicho por los otros (narradores heterodiegéticos y homodiegéticos), de tal manera que Claire no afirma o niega nada sobre sí misma, revelándose así, verdaderamente, la Otridad, una Otridad plural que destruye a la vez el mito de la continuidad de la identidad y de su unicidad predecible.

Comunicar el misterio del nacimiento marca el proceso de iniciación de las niñas⁹⁵. Además, la idea de fuente se suma a las palabras de Berthe sobre “el océano de la muerte”, lo que hace del agua un atributo de lo sagrado femenino, que las asimila a las Sirenas.

Lo femenino prohibido y seductor también está presente en *Les larmes*, bajo la figura de una prostituta que el autor asimila a Sainte Véronique, aquella que limpió el rostro sudoroso del hombre que, camino a la cruz, estaba “aterrorizado porque iba a morir”. Ella es descrita como una emisaria de la muerte:

Une morte errante, majestueuse, au sourire plein de chagrin, la robe pleine d'ombre, gagna en hauteur, sur la rive de l'Achéron, tandis que la vase l'aspirait.

L'eau immonde arrivait à ses cuisses.

Elle retroussait sa tunique et on voyait, encerclé des poils blonds et doux, délicats, soyeux, mouillés, scintillants, non plus le visage d'un dieu, mais un petit trou noir qui attirait obstinément le regard.

Ô prostituée qui vas çà et là et qui t'ouvres aux ombres excitées qui poussent des petits cris pour accéder à l'autre monde !

Nous, les hommes, ne glissons qu'un pauvre poisson gris dans ton obscurité. (52)

La descripción del sexo femenino habla, precisamente, del deseo que menciona Berthe al inicio de la novela, de la fascinación —sideración en términos quignardianos— de su contemplación, y de su carácter de umbral entre un mundo y otro. Esta mujer, esta mensajera de la muerte, es al mismo tiempo hermosa y terrible, pero, sobre todo, sombriamente invitación a arrojarse a sus abismos, a sus aguas oscuras. Gaston Bachelard, en *L'eau et les rêves* (1942), afirma que el agua es depósito de secretos, que recuerdos comunes brotan de toda fuente (12). Esta idea es recuperada por Quignard y relacionada con el símbolo de lo femenino. Agua y mujer son fuentes de vida —el agua como líquido amniótico, en esta cita,

⁹⁵ De cierta manera, dicha iniciación a los misterios del parto está presente en la palabra en francés para partera: sage-femme, mujer sabia, mujer que se acerca a lo sagrado.

también crea la imagen del útero— cuyo placer se disfruta en la oscuridad, porque implica, no lo olvidemos, perder la forma, volverse puro instinto.

Una última representación de lo femenino se encuentra en Sar, una chamana que atraviesa la novela profetizando el destino de los pueblos francos y guiando a los personajes principales de la novela, en particular a Nithard, su hermano gemelo Hartnid, y un monje de la abadía de Saint Riquier llamado Lucius.

Sar es una mujer sin edad. Unos dicen que tiene doscientos años; otros, más de mil. Vive a la orilla del río Somme y entiende el lenguaje de la naturaleza mejor que nadie, en particular el canto de las aves. Podría equipararse, más que a una mujer, a una fuerza natural.

Au sud du ballon d'Alsace et du mont Terrible, c'est-à-dire au-dessus des forêts primaires des Ardennes, vivait une femme qui avait le don de double vue et qui s'appelait Sar.

Elle était née d'Usseloduna, du temps de Rome, qu'on appelait aussi la Loubiée. Et elle aussi prétendait remonter aux plus anciennes des cryptes et des grottes et des sources et des gorges des falaises.

Jamais ni l'une, ni l'autre, ne bougea du lieu où elle naquît.

Peut-être même la Loubiée était-elle Sar.

Elle fut aimée, dit-on, de Hartnid, quand il était très jeune, bien qu'elle fût beaucoup plus âgée que lui. Mais en quoi importent les âges devant le désir ? (Quignard, 2016b : 173-174)

Sar representa, dentro de la novela, la fuerza de lo sagrado, que se niega a desaparecer, que se transforma y adopta nombres y formas diferentes de acuerdo con las épocas que se viven. El relato de su origen, narrado en pasado simple, reenvía al lector a la época del mito y refuerza una idea que forma parte de la poética quignardiana: lo sagrado late detrás de las instituciones, se mantiene al margen de los acontecimientos históricos, porque el hombre lo necesita para existir. Es por esta razón que, en todas las épocas, incluida la nuestra, se

cuentan las historias sobre cómo llegaron a ser los pueblos, sobre el porqué de los nombres de ciertos lugares, sobre la razón por la cual las vidas humanas son un amasijo de esperanzas y miedos que los impulsan a actuar.

Sar es un personaje que vive en las leyendas populares que la voz narrativa refiere en la novela, constituyendo así un puente entre lo sagrado y lo profano. Esta idea de puente es la que nos permite vincularla con la Sirena. En *Boutès*, Quignard se refiere a las Sirenas, en varias ocasiones, como “oiseaux aux seins de femme”, pero en cierto pasaje agrega que este pájaro tiene “une voix ancienne” (21) que viene de otro tiempo. Sar, como la Sirena, se convierte así en una voz de otro tiempo, y de otro lugar, a cuya presencia están habituados el resto de los personajes, porque todavía conviven estrechamente con lo pagano.

Una de estas leyendas sobre Sar tiene que ver con el origen del río Somme, en el norte de Francia. El relato inicia con una afirmación que reenvía a la noción del origen que se ha mencionado en varias ocasiones: el primer color que pueden ver los niños al nacer es el azul, porque les recuerda las aguas uterinas. Después, se dice que el río Somme era, *jadis*, no más que un riachuelo, junto al cual vivía Sar, cuyos ojos eran tan azules que encantaban a quien los veía. Sar profetizó que los islandeses iban a llegar en sus barcos tres años después, para matar y esclavizar a los habitantes de la zona. Las mujeres, según los pueblos francos, eran las únicas que podían profetizar porque ellas llevaban en sí lo masculino y lo femenino, lo joven y lo viejo, los espíritus y los fantasmas (los ancestros). Sin embargo, los francos no la escucharon, porque tres años son mucho tiempo. Cuando los islandeses llegaron, ya habían olvidado la profecía.

Les Vikings demandèrent aux Francs :

—Vous n’avez donc pas de chamane pour pronostiquer vos malheurs ?

C'est alors que les vaincus leur rapportèrent la prophétie de Sar. Ils se souvenaient maintenant de tout ce qu'elle avait décrit trois ans plus tôt, dans le plus minutieux détail, état ce qui s'était passé : la pluie, la rivière qui débordait, les genoux qui trempaient, la surprise, etc. Alors les Nordmann demandèrent où vivait Sar. Un des Francs qui avaient été faits prisonniers indiqua, sous la torture, aux jeunes marins islandais où la chamane avait choisi sa grotte dans la falaise. Les Normands gravirent le versant ; chassèrent les goélands ; ils entrèrent dans la caverne ; chassèrent les chauves-souris ; ils la prirent par les bras ; ils lui crevèrent les yeux ; ses pupilles toutes bleues s'écoulèrent sans finir. C'est ainsi que fut créée la Somme qui avance désormais son flot sans fin vers la mer du Nord et remonte jusque'au port de Londres. (Quignard, 2016b : 35).

Nuevamente, vemos que Sar y lo femenino están relacionados con el agua y varios de sus atributos simbólicos: el agua como origen, como fuente de vida, como espacio proteico, de tránsito (que prepara para el nacimiento), como abismo y como espejo. El agua, entonces, asume todas las formas y, al mismo tiempo, ninguna: fluye sin cesar, se transforma. “Toute eau vivante est une eau qui est sur le point de mourir. Or, en poésie dynamique, les choses ne sont pas ce qu'elles sont, elles sont ce qu'elles deviennent” (Bachelard, 66). Así, el diálogo entre el individuo y su entorno —sea éste un entorno natural o una serie de objetos contruidos por el ingenio humano—, los transforma mutuamente, los dota de vida, los arranca de los límites, revela su actuar.

¿Qué es lo “sirénico” en el contexto de *Les larmes*? ¿Cómo se manifiesta? Para responder a esta pregunta, es necesario volver a *Boutès*: tenemos descripciones que hacen de las Sirenas, de las mujeres-pájaro, seres que “tendaient leurs seins, qui élevaient si haut leur chant, qui tournaient vers eux un visage pour ainsi dire humain” (10). Estas características evocan, en primer lugar, la seducción prohibida de la prostituta. En segundo lugar, a una figura maternal, como Berthe. Finalmente, a una mujer que posee una apariencia no del todo humana, no del todo familiar, como Sar. Así, la Sirena de *Les larmes* asume varios aspectos de lo femenino ligado a la idea de pecado, en términos cristianos, como corresponde al contexto que plantea la novela: encarnación del deseo, de la brujería,

de lo bárbaro, de lo legendario, de lo abismal, Sar tiene incluso ciertos rasgos masculinos, en tanto que figura de autoridad en un mundo esencialmente androcéntrico, lo que constituye, a su vez, una transgresión de los límites impuestos por la cultura imperante. Lo sirénico se revela así una expresión polifónica de lo femenino ya no situado exclusivamente en el mito, en la música o en la naturaleza, como ocurre en *Boutès*, sino presente, en buena medida, en el ámbito profano, en la existencia cotidiana, lo que no deja de ser desconcertante, sobre todo en el caso de Sar. “C’est le temps de la terre qui saute dans le temps du monde” (Quignard, 2008 :38). Sar es lo sagrado caminando frente a los ojos del hombre común, como la voz de Ulises encantando a un simple porquero.

La metamorfosis es otro aspecto de lo sagrado que se encuentra presente en *Les larmes*, y es por esta razón que decidimos iniciar esta parte de la investigación con una reflexión sobre las *performances de ténèbres*, que apelan no sólo a la transformación genérica o representacional de un discurso, o a la convivencia de lo sagrado y lo profano en un solo espacio, sino al devenir del que habla Bachelard. Todo ser susceptible de transformaciones es un ser de encuentros, de cruces. Es un ser fronterizo.

El paso de un mundo pagano a un mundo cristiano —y la resistencia de lo pagano— está presente en esta novela en las fuerzas naturales representadas en los animales. La narración del martirio de Santa Eulalia, a la que ya nos hemos referido, termina con un verso por demás particular. Quignard afirma que “dans la rive du temps”, es decir, *jadis*, el alma de la santa salió del cuello decapitado en forma de pájaro y cantó. De esta manera, el autor enfatiza que la transformación, o el movimiento, es inherente no sólo al devenir humano, sino a su forma de estar en el mundo, y que la música y el canto traen al espacio

profano mensajes de lo sagrado que, muchas veces, no podemos descifrar. Sar, por ejemplo, afirma:

Les signes des oiseaux sont plus doux que le chagrin que vous éprouvez.

Ils sont plus compréhensibles à mon oreille que les langues qu'articulent les hommes auxquels j'apporte mon assistance dès lors qu'ils sont possédés et qu'ils tournent sur eux-mêmes sans savoir quoi faire de leur souffrance dans la souffrance. (Quignard, 2016b : 16-17).

El primer relato de la lengua francesa anuncia un milagro, un hecho inexplicable, y así como hemos dicho que alrededor de una tercera parte de la novela narra hechos históricos, otra tercera parte constituye la narración de cómo convivieron, durante muchos siglos, lo profano y lo sagrado en un mismo territorio, expresándose en muchas lenguas, alimentando las vidas de los personajes que la voz narrativa hace desfilar frente a los ojos de su lector, siendo lo sagrado el refugio necesario en momentos de dolor o de ausencia de sentido. No es gratuito, entonces, que *Les larmes* comience con estas líneas:

Jadis les chevaux étaient libres. Ils galopaient sur la terre sans que les hommes les désirent, les encerclent, les regroupent dans les défilés, les prennent au lasso [...]. Parfois, les hommes et les bêtes chantaient ensemble. Les longs gémissements des uns provoquaient les singuliers hennissements des autres. (7)

El autor, desde la primera línea de su novela, nos sitúa en el tiempo del mito, de la leyenda, de lo salvaje, y hace convivir estas narraciones con los hechos históricos, creando un texto paradójico en el que la civilización, las abadías y las guerras irrumpen con violencia dentro del espacio de la naturaleza. Si, *jadis*, el hombre era como los caballos, todo lo que ha surgido gracias a la necesidad humana de protegerse, de edificar, de progresar, ha creado una tensión entre los dos mundos, que se han transformado mutuamente, como hemos dicho, pero que también se han destruido, porque:

Romains et Chinois sont des civilisations qui inventent « Ce qu'il y a derrière ». Ce sont deux empires de vivipares. Après d'eux les Grecs ou les Norois étaient comme les oiseaux. Des ovipares. Coucous qui abritaient leurs œufs ça et là dans le nid des autres. Qui s'élançaient dans l'eau comme des plongeurs. (Quignard, 2008 : 41)

La delimitación de fronteras, la edificación de fortalezas, la configuración del discurso histórico, todo ello rompe la continuidad espacial y temporal, creando la noción de alteridad, que se ha transformado a través del tiempo de acuerdo con el punto de vista con el que se elija leer la realidad. Y los personajes de Quignard, en este mundo, atraviesan el espacio-tiempo, saltan de un lado a otro, vuelan, se ven obligados a transformarse para sobrevivir y, al mismo tiempo, escogen en dónde van a construirse a sí mismos.

Uno de los pasajes más hermosos de la novela, y el ejemplo más claro de cómo lo sagrado y lo profano desgarran la vida humana y llevan al individuo a saltar, se encuentra en el relato de Frater Lucius, un monje copista que vive en la abadía de Saint Riquier y fue profesor de Nithard y su hermano. Un día, un gato negro con el hocico blanco, salido del bosque, empieza a visitar su celda y Lucius decide dejarlo entrar y cuidarlo. Lucius establece una relación profundamente íntima con el animal, una relación amorosa en la que el contacto físico y la necesidad del otro alivian, de cierta manera, el celibato al que los monjes están obligados, la ausencia de pasiones. Al entregarse a su deseo, Lucius rompe las reglas y se convierte en un ser que salta a un mundo hasta entonces desconocido.

Ils s'allongeaient tous les deux sur sa paille d'orge recouverte de peaux et ils dormaient ensemble.

Le frère plongeait son visage dans sa fourrure. Il y respirait difficilement mais il lui semblait revivre. Ils parlaient ensemble. Ils étaient heureux. Ils s'aimaient. (Quignard, 2016b : 20-21)

El monje ama tanto al gato que hace un dibujo en la pared de su celda, para tenerlo cerca cuando el animalito sale a pasear, lo que nos reenvía a la concepción de imagen como presencia viva que estudiamos en el segundo capítulo de este trabajo. Aquí, es importante enfatizar también que el gato es negro, lo que refuerza tanto la idea de saltar al abismo como aquella de vivir en melancolía: saltamos a lo negro para aliviar la ausencia. Asimismo, el gato, como vínculo con la Otredad en la abadía, rompe los límites, va de un lugar a otro, es incontrolable, lo cual empieza a modificar la percepción que Lucius tiene de su espacio y de su tiempo de manera irreversible.

Los monjes de la abadía descubren al gato, acusan a Lucius con el abad y éste hace borrar el dibujo.

—J’aimais ce dessin et, dans ce dessin, j’aime ce chat.

—Aimer les chats noirs, dans le monde chrétien, qui est le nôtre désormais, est mal venu. Je pense que c’est même, peut-être, le mal tout court qui s’offre un visage, un pelage.

—Ce n’est pas vrai. Dieu a tout fait bon dans la Création. Rien n’y porte malheur.

—Donner son affection à des chats sauvages qui vivent dans la forêt, ou à des lynx qui vivent dans la montagne, ou à des ourses qui vivent dans les cavernes, c’est donner son attention aux anciens démons et aux anciennes fées. C’est préférer les hérétiques et les païens à tous les frères devenus chrétiens. (88-89)

Lucius ha realizado un ejercicio de simbolización que, a sus ojos, es inofensivo, y que le permite estar en contacto con lo sagrado todo el tiempo. Este personaje, además, pone sobre la mesa una observación que revela las contradicciones de la religión: ¿Por qué Dios, que es el benefactor de la humanidad, permitiría el mal? De una simplicidad conmovedora, Lucius es como San Francisco: hermano de todo ser viviente, ve actos de bondad en todo, incluida una imagen, y el castigo del abad le permite intuir el dolor de la pérdida.

La chronologie du cœur est indestructible. Par la suite, plus un sentiment d’amour et de sympathie sera métaphorique, plus il aura besoin d’aller puiser des forces dans le sentiment

fondamental. Dans ces conditions, aimer une image, c'est toujours illustrer un amour ; aimer une image c'est trouver sans le savoir une métaphore nouvelle pour un amour ancien. Aimer l'univers infini, c'est donner un sens matériel, un sens objectif à l'infinité de l'amour [...]. Aimer un paysage solitaire quand nous sommes abandonnés de tous, c'est compenser une absence douloureuse, c'est nous souvenir de celle qui n'abandonne pas... Dès qu'on aime de toute son âme une réalité, c'est que cette réalité est déjà une âme, c'est que cette réalité est un souvenir. (Bachelard, 157).

Queremos resaltar las nociones de metáfora, materia y recuerdo en esta cita, porque constituyen el proceso de transformación de la realidad que experimenta Frater Lucius: recordar la ausencia por medio de la imagen, y renovar en ella todo lo que emana de lo sagrado, gracias a un ejercicio de contemplación, de comprensión y de síntesis, es decir, mediante un acto creador, como ocurre con los numerosos dibujos de Butes que pudimos observar en páginas anteriores. A veces, el ser humano necesita verdades terrenales, íntimas, que le den sentido a su pequeño mundo, que encanten su cotidianidad, que sean tangibles. Así, Lucius encuentra en un gato salvaje la luz que alimenta sus días en la abadía y él mismo, como su nombre lo indica, vive una suerte de iluminación.

Lucius decide seguir resguardando al gato y pide a Nithard que interceda por él ante su padre, pero el abad amenaza con la hoguera. Como Lucius no obedece, un día el gato aparece despedazado y clavado al muro de su celda. El narrador señala que el dolor de Lucius fue tan grande al ver a su amigo muerto que aullaba como un lobo y corría desesperado por la abadía, buscando inútilmente ayuda, llorando “toutes les larmes de son corps” (Quignard, 2016b : 94). Aquí, el autor hace un guiño al origen del pueblo franco que, se decía, descendía de los lobos, cuyo aullido “adresse sa tristesse jusqu'à nous qui ne sommes qu'un morceau de sa plainte” (110). El pueblo franco, y la humanidad entera, prevalecen porque pierden y dicen estas pérdidas.

La contundencia con la que la voz narrativa describe el cadáver del gato, así como la muerte de Nithard citada en el apartado anterior, hace de la muerte, como manifestación de lo sagrado, algo terrible de ver. María Zambrano señala que la aparición de los elementos, es decir de la naturaleza, destruye las formas (Zambrano, 1988 : 65) y esto es precisamente lo que ocurre aquí. Enfrentarse a la muerte del Otro es enfrentar no sólo la pérdida, sino la propia desaparición, y esto ejerce cierta fascinación. Pensamos, por ejemplo, en los poemas sobre la carroña de Charles Baudelaire, o las descripciones de cadáveres de Georges Bataille. Quignard, al igual que ellos, fractura al cuerpo y pone sus entrañas a la vista del mundo. Trae a la luz algo que debería permanecer en la oscuridad.

En la figura de Lucius, como lo vimos en las versiones del mitema del salto, tenemos a un personaje que, una vez que ha probado la unión con lo sagrado, la busca sin cesar, porque es fiel a ese sentimiento, y a ese recuerdo y, sobre todo, porque lo necesita para vivir. Es un ejemplo de la imprudencia que mencionamos en el primer capítulo, pues su decisión de conservar al gato es una afrenta para el orden monacal, y trae consecuencias terribles. Es aquí donde podemos encontrar una muestra de los aspectos nefastos que forman parte de lo sagrado: la muerte del gato salvaje es equivalente, dentro del mismo contexto que plantea la novela, a las luchas que Charlemagne emprende, en nombre de la cristiandad, contra los paganos. La destrucción de la Otredad, el sacrificio justificado de la Otredad si podemos decirlo así, pone sobre la mesa esta paradoja: la muerte es necesaria para conservar la vida. Es necesario recuperar el orden, y este estado asume características muy diversas entre un pueblo y otro, entre un hombre y otro: lo que es bueno para unos no lo es para otros, y el deseo de uno no puede prevalecer sobre la comunidad, porque se perdería no sólo el orden, sino la identidad que la mantiene unida.

Un día, un mirlo negro con el pico blanco empezó a cantar en la abadía, Lucius lo saludó, el mirlo respondió y Lucius reconoció a su gato, que ahora era pájaro, y que cantaba “des choses merveilleuses qui me rappellent des souvenirs qui font trembler mon coeur quand je les entends” (Quignard, 2016b : 159). Esta es la primera transformación que atestigua el monje, y un guiño al poder evocador de la música, que mencionamos en el segundo capítulo. En la audición nos es devuelto aquello que añoramos, sea lo que sea.

Muchos años después, Lucius, ya en su vejez, va al bosque a juntar leña y se detiene a escuchar a un pájaro cantar. Cuando el canto cesa, Lucius observa que el bosque ha cambiado, que los árboles están secos y su hacha oxidada. Al regresar a la abadía, nadie lo reconoce y no lo dejan entrar, hasta que el bibliotecario encuentra en viejos pergaminos una historia que dice que, trescientos años atrás, un tal Frater Lucius desapareció en el bosque. “Quand on écoute un chant, le corps n’est pas assujetti au temps qui passe” (214), dice un monje, y otro afirma que los paganos decían que escuchar a los pájaros era ser transportado a otro mundo, tal como ocurre con Butes escuchando a las Sirenas, o con la audición de la música en un teatro. Tenemos aquí, entonces, otro salto del personaje. Al ser recibido de nuevo en la abadía, Lucius, conmovido, pregunta si no regresó también un pequeño gato negro. Esta es la segunda transformación.

En estos pasajes podemos advertir el carácter sagrado de la naturaleza para aquel que decide vincularse con la Otredad. Asimismo, encontramos una relación con la idea de ruina: estar abierto a los lenguajes de la realidad hace de lo ordinario un templo perfecto, lleno de significado, mientras que los demás no perciben en él más que un dibujo, un pájaro, un gato, y, como consecuencia, están completamente cerrados a la posibilidad de acercarse a la alteridad. Frater Lucius, intuitivamente, comprende que su vida es el tránsito

entre los instantes que dura el arrobamiento producto de la experiencia de lo sagrado, y el transcurrir de una vida humana de su tiempo, marcado por el lento alejamiento, que es no desaparición, de la sacralidad. A este propósito, Watsuji Tetsurô, en *Fûdo, le milieu humain* (2011), afirma que el hombre se descubre en los fenómenos de la naturaleza. Así, podríamos decir que Lucius descubre su propia sacralidad al buscar el contacto con lo Otro, maravillándose con él, entregándose a él, transgrediendo en aras del propio bien, aunque ese deseo sea incomprendible para los demás. Podemos imaginar a los monjes escandalizados por la desobediencia de Lucius, como posiblemente estuvieron los marinos del navío Argo cuando vieron saltar a Butes. Así, la relación entre individuo y entorno da como resultado la concepción de un mundo, un mundo individual, expresado en sus creaciones.

L'humain, ici, n'est pas seulement porteur du « passé » en général, il l'est d'un « passé médial » particulier ; et la structure formelle générale de l'historicité est pleine d'une réalité particulière. Ce n'est qu'à partir de là que l'existence historique de l'humain peut devenir l'existence des humains *d'une certaine époque dans un certain territoire*. (51)

Siguiendo esta lógica, lo que el relato de las metamorfosis del gato de Lucius pone en evidencia, es la violenta transformación de las ideas religiosas de una época, que fueron, por supuesto, acompañadas de procesos políticos. De cierta manera, la figura de Sar es un ejemplo de lo mismo. Cuando los vikingos la ciegan como castigo porque los francos no creyeron sus profecías, están diciendo a todo un pueblo que dejar de creer en los chamanes es alejarse de la protección vinculada a lo sagrado. Al contrario, cuando Angilbert le niega a Lucius el deseo de conservar al gato, está afirmando la supremacía de un dios sobre las otras manifestaciones de lo divino. Así, las transformaciones de lo sagrado constituyen un acto de resistencia frente a las ideologías imperantes.

Después de la muerte de Nithard, Lucius se hizo amigo de Phénucianus, quien tenía como oficio capturar aves. Lucius le enseñaba a leer y Phénucianus a distinguir los diferentes cantos de los pájaros. Entre ellos surge un intercambio de conocimientos a través del cual intentan explicarse su forma de ver el mundo. Para Phénucianus, la realidad se observa, se experimenta, se siente, mientras que, para Lucius, hombre de letras, se lee y se piensa. Sin embargo, su diálogo será profundamente edificante para Lucius, porque él, como su nombre lo indica, es un individuo que comprende intuitivamente que en su vida se cruzan dos realidades, y no rechaza ninguna, al contrario, las recibe con los brazos abiertos, y vive con alegría tanto bajo la luz como en la oscuridad.

Un día, Phénucianus le dice que ciertos pájaros llamados busardos o águilas ratoneras no cantan, maúllan. Al escucharlos, parece que oímos un gato que grita desde una rama.

Alors Frater Lucius pleura car il se souvenait d'un chat pour qui il avait eu de l'amour.

Sar la Chamane repoussa l'oiseleur qui ne comprenait pas les larmes qui coulaient le long du nez du Frère.

La vieille fée aveugle s'approcha et saisit fermement Lucius. Elle le serra contre elle, sans dire un mot.

Il pleurait, il pleurait. (Quignard, 2016b : 140-141)

Sar, que puede leer los corazones, entiende que Lucius perdió algo irremplazable y, en su calidad de sanadora, busca consolar al viejo monje, cuyas lágrimas, como las lágrimas de Sar, renuevan las ausencias, colectivas o individuales: así como los pueblos francos sufrieron derrotas, Lucius perdió a un amigo, y esta cadena de separaciones marca el paso del tiempo. Mientras se viva, no es posible no perder, y no llorar por ello, idea que Quignard ya había analizado en *Boutès*: “En pleurant, en tournoyant de douleur, nous nous

engloutissons dans ce qui nous fonde” (71). A pesar del dolor del recuerdo, Lucius estará siempre abierto a la posibilidad de cruzar umbrales para volver a ese lugar que sólo él conocía, y que sólo él amaba. Y las lágrimas, como símbolo de renovación, aliviarán en gran medida ese sentimiento contradictorio que es la nostalgia: dolor y alegría.

Las manifestaciones de lo sagrado, sea lo femenino, lo chamánico, lo animal o lo artístico, son indispensables para comprender la poética quignardiana, porque revelan que la vida del hombre, sin el recuerdo y sin lo Otro, perdería su humanidad. El individuo carecería de su capacidad de imaginar, de crear, y de hacer frente a sus escombros, es decir, de ver más allá, de romper el horizonte mediante el salto para encontrar sentido.

Sar, la fée, avait le don de la prophétie. Elle fut toujours très clairvoyante. Elle dit :

—Dans l’angle intérieur de notre œil nous avons un minuscule fragment rose qui est comme une peau froissée. Qui sait pourquoi l’Origine l’a repoussée dans le coin de l’œil ? Et même qui sait pourquoi elle l’a un peu bourlée en l’y confinant ? Je vais vous faire connaître la raison de ce petit bout de chair rose au coin des yeux des femmes et des hommes. Cela tient au Père de l’Origine elle-même, le dieu porte-soleil, Karasu, qui règne au-dessus du noir au fond de la nuit. Ce petit bouton de chair rose est le vestige de la seconde paupière translucide, laiteuse, dont les oiseaux sont pourvus avant que les hommes surgissent.

Cette seconde paupière était celle du rêve.

Elle venait balayer et humidifier le globe oculaire dans son effort de voir, afin de perfectionner leur désir de voir.

Chez les fils du Grand Corbeau⁹⁶ c’est-à-dire chez les hommes elle s’est rabougrie jusqu’à former ce petit prépuce de chair rose qui persiste toujours sur le côté de leur regard comme au bas de leur ventre d’enfant en sorte d’y abriter leur source.

Les larmes s’y engorgent. (174-175).

Jadis, los hombres fuimos pájaros, y cantamos lo sagrado porque éramos capaces de verlo.

De esa cualidad que perdimos, lo que nos queda son las lágrimas. El libro IX (Le livre de

⁹⁶ Yatagarasu es un cuervo mítico dentro de la religión sintoísta. Suele representarse con las alas extendidas y tres patas. Los pueblos asiáticos lo consideran un dios guía y representa al sol. Tenía la habilidad de cambiar de forma, lo cual resulta relevante en el contexto en el que lo sitúa Quignard: si Karasu es el Origen, y el Origen está en Oriente, en realidad lo sagrado está en todas partes, en Oriente y Occidente, en los cuatro puntos cardinales, y asume los nombres y las formas que los hombres, en su necesidad de decir lo sagrado y según sus contextos, necesitan para orientar su existencia.

Virgile) del texto que nos ocupa habla, precisamente, de la necesidad humana de mirar hacia otra parte, de mirar hacia atrás, para orientar el presente y aun el futuro.

Virgile a écrit, dans *En.* VI, 179 : On marche en direction de l'antique forêt qu'on a perdue, jadis, dès l'instant où on s'est regroupé pour tuer en imitant les essaims et les meutes, en préparant les pièges, en dressant les filets, en entassant les pierres sur les morts, en rassemblant des armées pour tuer, en constituant des nations qu'on borne de frontières imaginaires, verbales, brumeuses, impitoyables, terribles. (185)

Quignard lee en Virgilio lo siguiente: el momento mismo del nacimiento de la civilización, por más primitiva que fuera, marcó el inicio de la nostalgia del hombre por lo que dejaba atrás, lo que nos reenvía a la enfermedad de la melancolía a la que nos hemos referido, así como a las reflexiones de Lévi-Strauss sobre el desgarramiento del hombre entre “lo crudo y lo cocido”. La violencia de esta separación, y la conciencia de la propia muerte, orilló al hombre a establecer límites para protegerse de las diferencias entre el Yo y el Otro, de tal suerte que el bosque como símbolo de un estado previo, se convirtió en pasaje de iniciación, con todo el misterio y el peligro que eso conlleva, con toda la necesidad de saber. Este ejercicio intertextual, además, marca un eslabón más en la genealogía de pensadores en la que se sitúa Quignard, y en la línea de individuos que, como Butes, saltan para abismarse. Virgilio, como Quignard, narra los saltos de sus héroes.

La humanidad gana y pierde de manera paralela y continua. Como se mencionó al definir lo sagrado y lo profano, el hombre no puede estar en ambos espacios al mismo tiempo y, cuando lo profano ocupó cada vez más de su tiempo, sus energías y sus deseos, se hizo más evidente lo que se dejaba de lado. Así, para Quignard, la fuerza de lo sagrado será más grande en la medida en que la civilización adquiera mayor poderío. Hacia el final de la

novela, el autor hace de Sar una voz que canta lo indecible⁹⁷ sentada frente al mar, dándole la espalda a la destrucción infinita de las civilizaciones:

Mais écoutez !

Écoutez dans le silence du crépuscule !

Prêtez oreille dans le plus total silence.

La planète que les hommes appellent la terre émet un bourdonnement qui est resté jusqu'à ce jour inexplicé. Ce sont des vagues entièrement noires qui sont à l'origine de ce chant de très basse fréquence qui ne cesse jamais et qu'on entend à peine.

Le va-et-vient de la mer sur les fonds en pente des plateaux des abysses,
à l'instant où il se répercute contre le talus des continents,
chante. (172)

Por medio del canto de la Sirena-Sar, Quignard vuelve a los motivos literarios, a los leitmotiv que atraviesan su obra: el sonido, el mar, el color negro, todos ellos aspectos de la naturaleza sorprendentes y, por lo tanto, inexplicables para aquel que los contempla. Este “estar fascinado frente al mar”, que es estar frente al abismo, ya había sido anunciado en *Boutès*, de la siguiente manera:

Qui ne reste en silence devant la mer qui se répète, qui se dresse, qui se retourne et qui s'avance et qui pour s'avancer se retourne ? Qui ne reste même en stupeur plutôt qu'en silence, en extase⁹⁸ plutôt qu'en extase, le long des vagues si formidablement bruyantes... ?

⁹⁷ A lo largo de esta reflexión, hemos usado el término “indecible” refiriéndonos a una cualidad de lo sagrado, que mencionamos en el primer capítulo, tal como lo refiere, por ejemplo, María Zambrano en *El hombre y lo divino*: lo que no puede decirse completamente, lo que no puede condensarse en un concepto (porque la revelación de lo radicalmente Otro corresponde, en las diferentes culturas, a diferentes símbolos que tienen sentido únicamente dentro de un contexto determinado), y por lo tanto, debe volver a decirse, en términos de Gilbert Durand. Sin embargo, es cierto que lo indecible “se puede decir” de cierta manera y, como consecuencia, no sería realmente indecible. Jacques Derrida acuña el término “indecidible” para referirse a lo que no puede decirse en términos binarios, a lo que habita la frontera entre ambos (como entre lo sagrado y lo profano), dando lugar a un proceso especulativo, en el que la duda y la hipótesis prevalecen sobre el contexto, es decir, en dónde se vive una experiencia de los márgenes (Derrida, 1977 : 55). En este sentido, lo “indecible” vinculado al estudio del fenómeno de lo sagrado y lo “indecidible” en términos derridianos tienen un punto en común: ambos coinciden en que la palabra o el símbolo no concluyen, no ofrecen una solución, dentro del proceso dialéctico que los detona, por lo que constituyen, ahora en términos quignardianos, “retóricas especulativas”. (Quignard, 2006).

⁹⁸ Estado provocado por experiencias místicas.

[...]

Je pose que la répétition sonore remplit la fonction de contenant à l'intérieur du temps,

C'est ainsi que la musique est l'îlot temporel pathétique au milieu du surgissement du temps et du ressassement de l'Histoire. (Quignard, 2008 : 77-78).

En este pasaje, el empleo insistente del pronombre relativo “qui” marca no sólo el ritmo de la frase, sino que evoca el movimiento de las olas y su redundancia: una vez, otra vez, hay que contemplar el mar. Este mismo acto de recogimiento “en la orilla del mundo” está presente, por ejemplo, en *Les solidarités mystérieuses*, en el que la protagonista, Claire, se reencuentra con su amado fallecido al pasear por los acantilados de su pueblo natal, desde donde lo podía ver cuando él pescaba. Un personaje femenino de *Les larmes*, Alyla de Glendalough lleva a cabo la misma acción de errar por el paisaje después de la partida de su amado: “D'autres fois elle avait l'impression d'une présence qui sentait bon près, elle marchait avec cette présence à ses côtés, elle parlait avec cette chose près d'elle le long de la mer” (92). Como podemos apreciar con estos ejemplos, caminar en la frontera entre la tierra y el mar, en estados de melancolía que son extraordinarios porque alejan al individuo de su cotidianidad, crea intertextos dentro de la producción literaria quignardiana, y enfatiza otro elemento de su poética: el margen como espacio de revelación y renovación del vínculo con la alteridad.

Les atomes qui tombent du ciel sont les larmes des choses.

C'est ainsi que Virgile a écrit que les figures et les sites incomparables qui se trouvent sur la terre finissent par être des larmes de douleur tant elles touchent l'esprit comme des doigts alors qu'on sait qu'on ne les reverra jamais. (187)

Las lágrimas, otra forma del elemento líquido, configuran el espacio-tiempo de la novela que lleva el mismo nombre, en tanto que una cartografía personal, una colección de lugares significativos, que se transforman en umbrales hacia *jadis*. ¿Qué son todas estas

experiencias liminares, sino una colección de leyendas, mitos, eventos personales que, como los recuerdos, llegan a la memoria de forma desordenada, al principio confusa, y se van llenando de colores y detalles en la medida en que hacemos un esfuerzo por ver? Las lágrimas son como perlas, como pequeñas joyas que, en la mano, frente a los ojos, representan lo que se considera más valioso, lo que se teme perder. En este sentido, la palabra atrapada en el libro-álbum del que habla Roland Barthes, también puede considerarse una huella material de todo lo que, una vez experimentado, pensado, leído, reflexionado, se condensa y se revela, ante los ojos del lector, gracias a unas cuantas páginas que, como la *Historia* de Nithard, pueden ser víctimas de la destrucción, por el fuego, por el agua, por el hombre, por el tiempo mismo, aunque estén resguardadas en una biblioteca para ser apreciadas por unos cuantos privilegiados, o en el cajón de cierto escritorio, en un casa cualquiera; pueden ser cartas, imágenes, correos electrónicos o notas de voz. Todo desaparecerá, aun lo más precioso.⁹⁹ Sin embargo, el hombre crea, el hombre cuestiona, el hombre es capaz de morir en el intento, con tal de conservar algo.

L'horizon est une fiction que le réel ignore.

L'horizon est une ligne imaginaire qui s'incruste là où se limite la vue dont les hommes sont capables.

Sur cette ligne chimérique l'âme toute linguistique des hommes écrit ses départs.

La main ne fait que suivre sur la page une ligne qui n'existe nulle part dans le réel.

C'est là encore, partout dans le ciel, où se perchent les oiseaux et s'arrête le monde.

Et pourquoi écrit-on avec la plume des oiseaux ? (194)

⁹⁹ Es interesante pensar en las formas que tenemos, el día de hoy, para resguardar lo material que dice lo sagrado de nuestro mundo. Hablamos de lo material porque, en la era de lo digital, se puede perder todo con un clic. Sin embargo, es importante señalar las formas de conservación inmateriales, que también constituyen el patrimonio de la humanidad. La tradición oral sigue presente en todas las culturas, como parte de la transmisión de leyendas, por ejemplo, pero también en los relatos de los abuelos, en las conversaciones familiares y con los amigos. En donde se evoque el pasado, existe el recuerdo, la ruina, la ruptura espaciotemporal, y lo sagrado.

La lengua también crea abismos, y aquel que escribe se lanza a ellos, rompiendo el horizonte en busca de una quimera, y convirtiéndose él mismo en otra cosa, en una Sirena, en un ave, en alguien capaz de volar, como ocurre con Butes, o con Ícaro. El escritor, en el pensamiento quignardiano, debe sufrir forzosamente una metamorfosis si quiere sobrepasar los límites que su lengua le impone. De ahí, tal vez, que Quignard siga transformándose en un ser de lenguajes: la escritura, por supuesto, pero también la música, el teatro, la pintura, el cine, la danza, etc.

Así como una *performance de ténèbres* obliga al espectador a abandonar sus expectativas y entregarse a la incertidumbre de un espectáculo que, además, sólo tendrá lugar una vez, todo aquel que crea, que vive, que decide, debe romper los límites que le impiden ver más allá, ver diferente o, simplemente, ver. El símbolo de la caída, del arrojarse al abismo, encuentra aquí su espacio propicio, un espacio que puede significar o la muerte o la vida, dependiendo del punto de vista que se tenga. Lucius pasando trescientos años en el bosque, Sar profetizando durante mil años, Nithard arrojándose a la batalla, todos ellos tienen esta experiencia de lanzarse de cabeza a lo incierto.

El escritor y traductor francés Zéno Bianu, en su introducción a la obra de Yoshida Kenkō y Kamo no Chōmei, señala que los que son fieles a algo se adentran al corazón del mundo, es decir, a lo que existe fuera de los límites —y en particular, los límites impuestos por la razón — porque, si el hombre está en el mundo, nada debería serle ajeno. Como el agua, la vía de lo sagrado, “ne rejette rien. Elle est pure accueil, intime adhésion et consentement fluide” (12). Así, el camino de lo sagrado participa tanto de la vida como de la muerte, de la felicidad como del infortunio, mientras el hombre en ruta avanza hacia lo

inexpresable, porque, finalmente, el hombre es lo que decide hacer y, tal vez, lo más osado que puede hacer es abrir los brazos ante la realidad.

3.3. Las lágrimas del héroe quignardiano

La historia de lo sagrado es la historia del hombre, de sus búsquedas, de sus preguntas y de sus fracasos. En *Performances des ténèbres*, Pascal Quignard señala que “un ‘personnage’ signifie au sens strict un résonateur” (87), lo que nos reenvía al mito de Butes, atravesado por el canto de las Sirenas, dando una respuesta afirmativa al llamado de la música. El mismo Quignard, en *La vie n’est pas une biographie* (2019), afirma que la vida podría definirse como “une ineffable et parfaitement imprévisible « émotion mouvante » en tous sens à quoi rien de linéaire, de fatal, de chronique, de symbolique et même d’irréversible ne peut restituer...” (171). Ambas afirmaciones confluyen en una concepción del personaje marcada por una suerte de polifonía: no se trata sólo de ser atravesado por las músicas del mundo, sino de asimilarlas y expresarlas en forma de emoción, siendo la emoción el motor de muchas de las transformaciones que, cronológicamente, constituyen lo que llamamos vida.

En *Portraits du sujet, fin de 20ème siècle* (2014), Dominique Viart se interroga sobre las circunstancias que dieron origen a la literatura francesa contemporánea, y menciona tres aspectos que, con otras palabras, ya han sido estudiados a lo largo de estas líneas: la crisis de las ideologías y los discursos, un nuevo interés por la Historia y la noción de memoria, y la elaboración de una etnología de los tiempos presentes (2).¹⁰⁰ Este

¹⁰⁰ En el caso de la producción literaria quignardiana, hablaríamos de una etnología y de una antropología, dado su interés por el devenir humano a partir del mundo clásico, las culturas orientales, etc. Los estudios en filología griega, de los que Quignard abreva, son de corte antropológico y un ejemplo de ello se encuentra en el estudio minucioso de una sola palabra, como *jadis*. En Quignard encontramos un deseo de recuperar al ser

último aspecto es de particular relevancia en estos momentos, porque, como hemos señalado, *Les larmes* es una novela de 2016 y el lector curioso no dejará de preguntarse, después de leerla, qué dice del presente un relato situado en la Edad Media. Creemos que una posible respuesta se encuentra en la concepción del personaje. Si ya no nos encontramos frente a un personaje decimonónico, emblemático, universal, condicionado por su entorno, ejemplar en muchos sentidos —recordemos personajes como Julien Sorel, Emma Bovary o Jean Valjean en el ámbito francés—, o el personaje del *Nouveau Roman*, despojado de aspectos psicológicos, determinismos sociales y aun nombres, ¿cómo se puede “definir” al personaje de la novela contemporánea? Viart señala que dicho personaje está marcado por la duda, la fragmentación y la errancia, lo que lo hace esencialmente individual (3). Esta incertidumbre en su construcción y su presentación forma parte del discurso ofrecido por la voz narrativa, del cual hemos dado ejemplos al señalar la tensión entre la Historia y las historias. Esta relación compleja no es exclusiva de la obra de Pascal Quignard. Viart menciona *Vies minuscules* (1984) de Pierre Michon como un texto en el que las vidas, “disent tout au plus la menace de l'échec qui pèse sur tous et que l'élan d'un jour aurait voulu abattre” (3). Queremos rescatar dos ideas de esta afirmación, que nos servirán para guiar la lectura del personaje quignardiano: el fracaso y el impulso, aspectos que también se encuentran presentes en los mitos que configuran la poética del autor que aquí estudiamos.

humano a través de la filología, lo que ha traído como consecuencia las relecturas del mito que nos ocupan, es decir, las relecturas de una idea del hombre en el mundo.

Hartnid, el hermano gemelo de Nithard¹⁰¹, constituye otra de las relecturas del mito de Butes. Desde su nacimiento, Hartnid es presentado como un personaje singular: el primero en ser concebido y, por lo tanto, el segundo en nacer, su nombre es un espejo del de su hermano, y una imposición paterna. Berthe, su madre, afirma que, al iniciar su adolescencia, una imagen se plasmó en la cabeza de su hijo durante un sueño y no lo abandonó al despertar. Esta imagen lo separó de su hermano: Hartnid parte en busca del rostro que apareció en sus sueños porque “il aime quelqu’un”, y ese sentimiento lo volvió un extraño frente a los ojos de aquellos que lo conocían. Su madre lo llama entonces “corazón inescrutable”. De la misma manera que Nithard va a recorrer las páginas en blanco al escribir la historia de una lengua y de un país, Hartnid va a escribir, con sus pasos, el mapa de una vida.

En el año 813 inicia la errancia de Hartnid.

Un jour, Matthieu l’Évangéliste a écrit dans Évangile XIII, 1 : « In illo die, Iesu, exiens de domo, sedebat secus mare. » (Un jour, Jésus, étant sorti de sa maison, s’assit au bord de la mer.) Un jour, Hartnid, étant sorti de sa maison, s’assit au bord de la mer. Le vent se leva tout à coup et souleva le sable. Il avait treize ans. Une barque se trouvait là. Il monta dans la barque. Il hissa la voile sur le mât. Il navigua en direction de l’ouest puis il tourna vers le nord puis il lâcha le gouvernail. Il s’endormit. Alors il vogua longtemps. Il franchit la mer. Il aborda à Arklow. Dans la baie Arklow, Hartnid rencontra un saint qui vivait sous une roche.

Hartnid dessina sur le sable un visage et il demanda au saint :

—Connaissez-vous ce visage ?

[...]

—Parce que je cherche la femme qui porte ce visage sur ses épaules. Voilà la raison de mon voyage. Mon visage à moi ne compte pas. Car mon visage existait déjà dans ce monde quand je suis apparu dans ce monde. (Quignard, 2016b : 17-18).

¹⁰¹ Hasta el día de hoy, sólo existe un documento que da fe de la existencia de Hartnid, y es precisamente uno de los libros de su hermano, *L’histoire des fils de Louis le Pieux* (Libro IV de la *Historia*), en donde el historiador narra los hechos relevantes del reinado de Louis le Pieux, a los que ya hemos aludido.

Como ya había alguien que iba a heredar la voluntad de su padre y un nombre verdadero, alguien que iba a estar “en este mundo” llamado hogar, casa, reino franco, Hartnid, como Jesús, se entrega a una misión que lo va a llevar al límite; su entrega al mar, a una búsqueda de lo desconocido, de lo femenino. Hartnid salta hacia una Sirena.

Durante sus viajes Hartnid tiene un solo guía: la pasión. Así, un día amaba a los caballos y otro día a las mujeres. Un día estaba en España y otro en Rusia. “Enfin, Hartnid devint l’amoureux du sauvage : L’Origine le réclamait plus que la béatitude à venir et même que l’éternité, dont le groupe soutenait qu’elle entourerait les chevaliers chrétiens quand les temps seraient finis” (65-66). Hartnid se volcó completamente hacia la búsqueda de lo sagrado-pagano, y no encuentra sentido en las formas religiosas que comienzan a volverse imperantes, ni en las voces que difunden estos discursos. Él está continuamente inmerso en una sacralidad que le muestra una realidad en la que puede explicarse a sí mismo —y en la que, probablemente, encuentra consuelo respecto a las diferencias entre él y su hermano, relacionadas con su “origen institucional”—, sacralidad creada por él mismo, gracias a sus sueños y su imaginación, lo que nos permite afirmar que lo sagrado, en Quignard, ya no corresponde a una experiencia comunitaria, sino a una individual, que se opone a los discursos hegemónicos, que los cuestiona, pero que es incapaz de transformarlos por completo. Cuando Quignard insiste en el mitema del salto, producto de la imprudencia, señala también, desde nuestro punto de vista, que aquel que salta es un individuo marginal, cuyos actos desafían continuamente la lógica de su civilización, incluyendo la determinación del nacimiento, es decir, del origen histórico del individuo.

La servilité et l’identité, qui sont des liens, prévalent sur la liberté et l’aventure, qui sont moins des possessions que des ivresses. J’avais imaginé une ruse afin de renoncer à faire de l’empreinte un destin. La thèse que je défendais vaille que vaille consistait à penser qu’il

était possible qu'en s'appuyant sur beaucoup plus ancien que l'Histoire on pût se soustraire un peu de la répétition compulsive de son passé. (Quignard, 2008 : 62)

En este fragmento de *Boutès*, el autor señala algo capital: es necesario, a pesar de los vínculos que tenemos debido a nuestro origen, evitar servir. En otras palabras, es indispensable cuestionar y despojarse de lo que consideramos que nos define, tanto a nosotros mismos como a los Otros. Por esta razón, el salto de Hartnid es, para su madre, síntoma de algo parecido a la locura y lo hace “inescrutable”, es decir, incomprensible. Sin embargo, en la ebriedad de sus experiencias con la alteridad, Hartnid entabla un diálogo con su entorno, que le permite, incluso, comunicarse con lo que dejó atrás (su familia, su sangre), porque está conectado con todo, porque el mundo es uno y, sobre todo, porque estar vivo significa estar vinculado, por más que se quiera escapar de dicho vínculo. En su huida, pero estando en el mundo, Hartnid se convierte en un hombre desgarrado.

Voici comment Hartnid apprit la mort de son grand-père.

Il se trouvait dans la montagne au-dessus du port de Raguse. Il marchait, ne songeant à rien, dans la beauté. Il suivait son sentier de buis et de violettes quand il fut inexplicablement ému.

Il crut entendre une outarde sur une branche.

Voici les chants des outardes : elles craquent.

[...]

Alors il sut et il prit un bateau.

La mort d'Angilbert suivit immédiatement celle de Charlemagne. Ainsi meurent les amis.

Il quitta sa mère, Berthe, après avoir prié auprès d'elle.

Il ne vit pas son frère Nithard quand il plia le genou devant la tombe de son père, au centre de la nef de l'abbatiale dédiée à Saint-Riquier.

Voici comment Hartnid apprit la mort de son frère Nithard.

—*Was mir die Tiere im Wald erzählen?* demanda Beretha dans sa langue natale à Hartnid quand il revint dans le monastère où elle avait été assignée par Louis le Pieux, à la mort de son père, Charles le Magne, en janvier 814.

Hartnid, qui était au parloir, derrière la grille, ne trouva rien à répondre à sa mère.

Déjà il ne comprenait plus la langue qu'elle employait.

—Ce sont les ruines, disait Berthe en français à Hartnid. *Qu'est-ce que me racontent à moi les animaux de la forêt ?* Ce sont les ruines, répétait-elle.

« *Was mir die Liebe erzählt?* » Voilà ce que pensait Hartnid s'il faut traduire sa vie dans la langue des Thiois.¹⁰² (Quignard, 2016b : 141-142)

En las palabras de Berthe hay un reclamo que Hartnid, en su calidad de “animal del bosque” no alcanza a entender. La lengua ha creado entre madre e hijo una distancia insalvable, misma que también está presente en el espacio, pues ellos están conversando a través de una reja, en un monasterio, en el mundo civilizado. Hartnid entiende el lenguaje de la naturaleza, su madre no. Hartnid, a los ojos de Berthe, es una bestia. ¿Cómo podrían comunicarse? Y Nithard, que conocía muchas lenguas, tampoco está ya ahí para ayudarlos. Así, lo que ambos saben, es que su realidad está muriendo, que sólo quedan las ruinas, es decir, los recuerdos. ¿Qué pensaba Hartnid? Que el amor (die Liebe), era el impulso que lo había llevado de vuelta a los suyos, y que también sería lo que lo alejaría de ahí y lo devolvería a la naturaleza. Para Berthe, al contrario, las paredes son cada vez más altas y el espacio más reducido, porque vive prisionera, de cierta manera, en un monasterio, en donde se han relegado a aquellos que ya no detentan el poder.¹⁰³

¿Qué significa “volver a casa” para Hartnid? Las majestuosas tumbas de Charlemagne¹⁰⁴ y Angilbert, con sus rostros serenos esculpidos en mármol, no le dicen nada. Esos rostros no hablan con él, por lo que prefiere, incluso, el rostro sufriente de Jesús

¹⁰² “Thiois” es el término que se usaba por los hablantes de la *langue d'oïl* pertenecientes a la alta sociedad, para designar las lenguas germánicas como el flamenco, el luxemburgués, el dialecto de la región de Lorena, etc. En general, se refería a la gran cantidad de lenguas habladas en territorios multilingües, como hasta el día de hoy lo siguen siendo, por ejemplo, Bélgica, Luxemburgo y regiones fronterizas.

¹⁰³ Este exilio de la vida de la corte, y de la sociedad, constituye otra de las violencias respecto a lo femenino y a la alteridad que Quignard señala en su obra. Berthe, como Hartnid, es un ser marginado, pero ambos están en contextos diferentes: lo institucional y lo natural.

¹⁰⁴ Quignard señala que sobre la tapa del sarcófago de Carlomagno había grabado un pasaje mítico: Perséfone siendo raptada por Hades mientras recogía flores, lo cual señala que el emperador conservaba creencias paganas.

en la cruz, porque hay un gesto que habla de vida. El mundo civilizado no hace más que llenarlo de interrogantes.

—Je ne sais pas pourquoi nous avons pris l’habitude d’appeler péchés les marais, les eaux mortes, les choses obsédantes, stables, envasées, répétitives, lentes, les sables mouvants, les contemplations, les extases. Je ne sais pas pourquoi nous avons pris l’habitude d’appeler vertus le mauvais temps, la mort, la guerre, la victoire, la foudre qui s’abat, le cri de l’abandon, la lance, l’épée, l’éponge, l’Histoire. (144-145).

De esta manera, Hartnid indica que decir el mundo, conceptualizarlo, fragmentarlo, transforma nuestra relación con él y que aquello que es percibido como desecho, como malo, como incierto, también tiene su lugar dentro de la realidad. “Le concept est quelque chose qui nous laisse en perplexité” afirma Calle-Gruber (comunicación personal, 14 de diciembre de 2022), lo que nos devuelve a un personaje marcado por la duda, en palabras de Viart. El personaje quignardiano es, entonces, un individuo que reconoce *la necesidad de saber dudar* y que advierte que toda dicotomía es excluyente, aun sabiendo que el pensamiento dicotómico es probablemente inevitable, en tanto que el Otro existe. La presencia de la alteridad constituye la bifurcación fundadora del lenguaje, del mito, de nociones como la sociedad. Sería sencillo decir que Quignard privilegia la realidad/lo natural/lo salvaje, frente a la civilización, pero esta lectura dividiría la vida humana. Si se amputa lo natural o lo civilizado, se rompería la complejidad de la individualidad. La decisión de volver a casa de tiempo en tiempo, en Hartnid, obedece a la presencia del Otro que puede interpelarlo: madre, padre, hermano, y contribuye a crear su identidad. Sin embargo, Hartnid, como Quignard, dice “Je vais chanter ce qui est en ruines” (Quignard, 2015c : 56). *Yo voy a dedicar mi tiempo a vivir todo lo que sobrevive de aquello que perdimos*, y, de cierta manera, se ata a una tarea imposible salvo en los momentos de íntima conexión con lo sagrado: percibir una realidad indiferenciada, el vacío en el que existe

todo, un mundo sin fragmentar, es decir, un mundo en el que el raciocinio individual y social no ha percibido que hay un Yo y un Tú.

Así como la vida de los gemelos está estrechamente vinculada por un nombre, Nithard también se revela el Otro dentro de su contexto, marcadamente institucional, y en esto se asemeja a Hartnid. La voz narrativa deja entrever que Nithard pensaba en su hermano con mucha frecuencia y que su influencia, así como la de Sar, dejaron en él una huella que no pudo ocultarse detrás de las ideologías de su época. Nithard permanece fiel a los vestigios de lo pagano y, sobre todo, a una contemplación de la naturaleza que habla de lo infinito, lo abismal y la disolución de las formas.

La personnalité de Nithard, religieusement, si on la compare à la piété de son père, devenu d'ailleurs Saint Angilbert, est singulière. Il aime le ciel et Dieu —ou plutôt, il aime le dieu comme le ciel.

S'il lui arrivait de mourir, le comte abbé Nithard demande aux frères de l'abbaye à être enterré en terre chrétienne mais directement sous les étoiles.

—Que mon père Angilbert reste dans l'abbatiale sous la croix. Pour moi, que je reste à la porte, sous le ciel. (Quignard, 2016b : 131).

Nithard no quiere ser un santo. ¿Qué quiere ser Nithard? ¿Sus días como escribano, como monje, fueron plenos? Es curioso que, a pesar de tener más información sobre el Nithard histórico que sobre Hartnid, la figura de Nithard sea tan ambigua como la de su hermano. Dentro de la diégesis quignardiana ambos son presentados como ficciones especulativas, como versiones posibles de un trayecto en el que existe un tiempo personal que se transmite al lector, en palabras de Mireille Calle-Gruber (comunicación personal, 14 de diciembre de 2022), un tiempo cotidiano, al que ya hemos aludido en el apartado anterior, que deja huellas tanto en sí mismo como en el Otro, y es en la huella en dónde la especulación se

vuelve relevante. Al contemplar la huella, se contempla también el vacío a su alrededor, y ahí surge la duda que detona la narración.

Nithard et Harnid, en la poética quignardiana, cumplen el destino de todos los hombres. Por una parte, se anclan en la Historia; por otra, cuestionan con vehemencia la institución. En ellos late una necesidad de infinito que crea una tensión constante al estar frente a una realidad compleja y, probablemente, es gracias a esta misma complejidad que podemos decir que el personaje quignardiano es trágico, no porque esté marcado por un destino, sino porque siempre sucumbirá frente a la realidad, que no podrá explicar, así como no podrá explicarse a sí mismo dentro de ella. Sin embargo, lo intentará sin descanso y cada uno de sus intentos —cada uno de estos instantes— se transformará en gestos de arte, como ocurre con Nithard, o en un devenir en el espacio en el caso de Hartnid, que en *Les larmes* también está acompañado de símbolos animales, como los pájaros, en especial el arrendajo, conocido como pájaro espía, “le conduit où le portent ses ailes” (77), síntesis de varios sentidos: lo salvaje, la errancia, la música y, en particular, la transformación. Hartnid es un hombre, pero también puede ser un caballo o un ave y, bajo esas formas, experimentar otras realidades. Arte y errancia son así metamorfosis y metáforas de uno mismo en el Otro.

María Zambrano señala que la destrucción de cualquier forma, empezando con la forma humana, trae de vuelta el hermetismo y la aparición de los elementos, el contacto con la materia (Zambrano, 1988 : 70). *Les larmes* propone, entonces, una ruptura múltiple: la del discurso histórico, la del discurso religioso, la de la noción de personaje; todas ellas ponen al lector en contacto con una materialidad que, en la diégesis de la novela, se

manifiesta en la presencia, en ciertos momentos amable y hospitalaria, en otros terrible, de lo natural y de lo corporal.

Les sapins sont les arbres préférés des nuages.

Ils poussent spontanément vers eux leurs cimes. Les nuages viennent, ils tournent, ils s'approchent, ils s'accrochent. Soudain ils pèsent. Ce sont des compagnons sûrs et certainement de merveilleux amants. Les pics, les troncs, les fûts, l'écorce qui les cerne, se haussent davantage pour saisir leur étoffe mystérieuse et pour la retenir. Alors les nuages les enveloppent d'humidité de façon passionnée, en tout cas si fréquente, si récurrente.

Ils reviennent, ils s'alourdissent encore. Ils coulent. Ils sont fidèles.

Ils haïssent la lumière.

Ils aiment la neige que le ciel crée mystérieusement. (Quignard, 2016b : 61-62).

Los elementos de la naturaleza no sólo dialogan entre ellos, sino que se funden en un mismo espacio, en un acto sexual extraordinario, y aparecen frente al lector, creando un efecto de contemplación, de ritmo y de armonía. La voz narrativa enfatiza sus acciones y con ello, esa vida que ocurre paralelamente a la existencia humana, vinculada a lo más primario: la tierra, el agua, todo ello tangible, todo ello presente. En este pasaje vemos, además, una muestra más de las imágenes que Quignard ha adoptado como propias (en lo que corresponde a seres pertenecientes a la naturaleza, podemos citar el bosque, la nube y animales como el gato y las aves), y que constituyen una simbología individual, arbitraria, como ocurre con los dibujos del salto del capítulo anterior, que, por un lado, enfatizan lo sexual como impulso creador y disidente, y, por otro, desnudan lo natural, la materialidad primigenia presente en un cuerpo en metamorfosis.

La muerte constituye, junto a la sexualidad, otra de las metamorfosis que interesan al autor francés. En *Le larmes*, la muerte se hace evidente en la fragilidad del cuerpo, atacado por la enfermedad o la violencia. El personaje es confrontado por la certeza de su desaparición, de su desnudez y de su decadencia. La muerte de Nithard en batalla, por

ejemplo, lo priva de su ciencia y su rango, lo convierte en un despojo entre otros cientos de despojos. Volvemos a Hartnid: ¿por qué el lenguaje asocia lo innoble con el despojo? ¿No es ese despojo, todavía, su hermano? ¿No es ese cadáver la ruina de una vida, segundos antes dueña de un futuro? Nithard se vuelve pura materia, puro elemento, y, por lo tanto, revela su Otredad y su sacralidad. ¿Por qué se erigen tumbas para los fallecidos? Para darle una forma a aquello que ya no lo tiene, para poder conservarlo bajo un aspecto noble, para que siga siendo humano y no un desecho. Toda tumba es una máscara. El hermetismo del que habla Zambrano conlleva, entonces, una ocultación de la descomposición de las formas, un misterio velado bajo un nombre. ¿Qué es Nithard después de su muerte? ¿Qué se sintetiza en su nombre, cuando es pronunciado o recordado por Hartnid? Un mosaico de memorias de *jadis*, de lo irrecuperable salvo en el gesto de recordar.

La ruptura de las formas, entonces, supone varias lecturas. Si consideramos que Hartnid y Nithard son los dos lados de una moneda que pueden ser contemplados al mismo tiempo, atestigüamos la complejidad de las nociones de personaje y de identidad. Hartnid, ajeno a las batallas, a los *Serments de Strasbourg*, “[...] aimait-il tout simplement la nuit elle-même, plus que tous les hommes, les femmes, les vaisseaux, les chevaux, les chevelures, les crinières, les voiles, les ailes noir et bleu, le geai ?” (135), pero, en el año 877, la voz narrativa nos trae a un Hartnid agonizante, preguntándose por qué no luchó al lado de su hermano, por qué no viajó a Roma como Charlemagne. En otras palabras, ¿por qué la institución lo atormenta, cuando él decidió vivir como si no existiera? (178). Nithard, por su parte, ama el cielo y se hunde en él, a pesar de su fidelidad (y de su crítica) a la institución a la que sirvió hasta su último aliento. Tenemos así un personaje desdoblado, a caballo entre los hombres y la naturaleza, en el que ambos aspectos resuenan, como

señalábamos al inicio de este apartado. En el personaje quignardiano dialogan todas las voces, transitan los encuentros, se viven todas las contradicciones, y existen todas las posibilidades vitales. Podemos afirmar, entonces, que cada ser humano tiene dos vidas, cada una de ellas plural: la que perciben los demás y la que el individuo experimenta, y de estas dos vidas, al final, como ocurre con Hartnid, sólo quedan las ruinas.

Para Hartnid, ser el último de su familia en morir significa cargar con los recuerdos de todos los fallecidos, ser el único que todavía puede decirlos. Hartnid es un personaje que sufre la enfermedad de la melancolía, que hemos mencionado en varias ocasiones y que, en su caso, se ha exacerbado por el paso del tiempo y las peripecias de una vida en la que cada salto tuvo como consecuencia una pérdida, un dejar atrás.

Mais ils sont morts —et voilà ce qui me torture : Moi seul, moi, Hartnid, je me souviens d’eux. Moi seul j’accède à leur souvenir. Je les revois. Je revois leur visage. Je suis maintenant le seul à connaître leur visage. Je revois même leurs attitudes. Je revois les mouvements de leurs mains, la façon de redresser leur torse ou de cambrier leur cou quand ils m’écouaient. Et puis tout à coup ils se tournent vers moi, ils me regardent subitement, sans véritable raison. Ils ne comprennent pas ce que je fais. Ils écarquillent leurs yeux et ils me demandent pourquoi je ne suis pas avec eux ? Pourquoi je ne suis pas leurs pas à leurs côtés dans la mort ? Qu’est-ce que je fais si loin d’eux ? Pourquoi je me prélassé chez les vivants ? (179-180)

Hartnid lleva consigo las memorias de los suyos, que se reconstruyen poco a poco como ruinas de un cuerpo que existió, *jadis*: los ojos, las manos, el torso... En estos pasajes advertimos, de manera menos evidente, la construcción polifónica de la novela, porque el autor construye una presencia plural en forma de un personaje colectivo: los ancestros, que aparecen frente a Hartnid como el vacío al que, irremediablemente, va a saltar. Las presencias amadas surgen en el espacio fronterizo, aquel de la muerte, que se abre hacia él, y que provoca terror, porque ahí se encuentran todas las voces del pasado, estas Sirenas que el corazón desea y teme a partes iguales. Esta “música de los ancestros” nos reenvía a

Boutès, particularmente al pasaje en el que el autor se refiere al músico austríaco Franz Schubert como aquel que era capaz de expresar la verdadera pasión, concebida aquí como la pasividad frente al inevitable nacimiento. Sin embargo, creemos que el momento de la muerte, en Quignard, también puede leerse como un estado contemplativo: en tanto que regreso al abismo, conlleva tanta incertidumbre, soledad y horror como la salida del útero, es decir, como el cruce inevitable de este umbral que, recordemos, no es un acto de la voluntad del individuo.

Y a-t-il eu un penseur qui ait approfondi, étape par étape, cette impuissance panique à survivre seul, criant, naissant, soudain débarqué sur la première rive ? Y a-t-il eu un penseur qui ait médité dans toute son amplitude, ou plutôt à l'intérieur de son désert et de son aridité, la *Hilflosigkeit* ?

Oui, il se trouve un penseur pour penser au fond en comble cet état d'abandon, de solitude, de carence, de faim, de vide, d'extrême menace mortelle soudaine, de nudité, de froid, d'absence de tout secours, de nostalgie radicale, éprouvé par chacun lors de la naissance.
(24)

Los últimos instantes de la vida de Hartnid están llenos de lágrimas, de desamparo, de preguntas, de imágenes dispersas que poco a poco, forman un álbum. ¿Qué se hace con un álbum de tal naturaleza? Los recuerdos son el monumento personal que construimos para nosotros mismos y para aquellos que compartieron nuestro tiempo. Este ejercicio de la memoria produce una sensación de extrañamiento frente a nuestro propio pasado, que parece ya no ser nuestro, sino de otro lugar: el *jadis* quignardiano. Poco a poco, nos alejamos de nosotros mismos y, sin embargo, seguimos siendo profundamente nosotros.

On marche vers les oiseaux -on les a égarés dans la musique.

Itur, on marche.

Fletur, on pleure.

Où ? Dans cette forêt d'avant le monde humain dont il ne reste que des vestiges sublimes ça et là et qui sont les plus belles des choses.

[...] C'est ainsi que Virgile a écrit que les figures et les sites incomparables qui se trouvent sur la terre finissent par être des larmes de douleur tant elles touchent l'esprit comme des doigts alors qu'on sait qu'on ne les reverra jamais. (Quignard, 2016b : 186-187).

¿Hay existencias más valiosas que otras, más dignas de ser dichas y recordadas?¹⁰⁵ La existencia misma es un vestigio, sea como sea, y el final es, para todos, el mismo: perder, sufrir la pérdida, experimentar la nostalgia de lo que quedó atrás y hacerle frente a la propia muerte. Sin embargo, dentro de la pérdida y de la ruina, existe la libertad de decirse a sí mismo, de expresarse hasta el desbordamiento de los límites, como señala Eliade: si el hombre moderno es creador en tanto que es histórico, posee “la libertad de hacer historia haciéndose a sí mismo” (Eliade, 2015 : 178), es decir, de dejar detrás de sí algo que, probablemente, será significativo para los otros, ya sea en la intimidad de la vida cotidiana, familiar, o en la vida comunitaria, pero actuando desde la reflexión de un Yo que tiene la posibilidad de elegir, y de asumir las consecuencias de sus decisiones, como el héroe trágico.¹⁰⁶ El poeta Paul Celan afirmaba que la poesía es una botella que se tira al mar con el deseo de que sea encontrada y leída. Lo mismo podríamos decir de la concepción histórica de Eliade como acto de creación: se crea porque lo que le da valor a la vida es la acción. Lo que ocurra con esas creaciones ya no le pertenece del todo al creador, sino también al devenir humano mismo. En ese sentido, lo que el hombre tiene es y está siempre en el presente, y tiene más que ver con lo humano que con lo material: es el impulso que le permite arrojarse una y otra vez al instante. Como señala Léa Vuong en *Pascal Quignard* :

¹⁰⁵ Por esta razón, Pascal Quignard afirma que sus personajes están basados en vidas marginales, en personas olvidadas por la Historia. Como ejemplo, podemos citar a Monsieur de Sainte Colombe, músico y protagonista de *Tous les matins du monde*, o Ludwig van Siegen, grabador que inventó la técnica de la manera negra y que le inspira a Quignard el personaje principal de *Terrasse à Rome*, Geoffroy Meaume. Los ensayos sobre pintura del autor, como el que dedica a Georges de la Tour, siguen esta misma estela.

¹⁰⁶ En este sentido, nos preguntamos si es posible decir que Butes decidió lanzarse al mar. Creemos que no, porque, como mencionamos en el primer capítulo de esta investigación, Butes actúa bajo el influjo del canto de las Sirenas. Sin embargo, los personajes quignardianos que constituyen relecturas del mito del salto, sí deciden saltar, en tanto que individuos anclados en un contexto que no pertenece al mito.

du monument à la ruine, de la ruine au vivant, “les « ruines » dont parle Quignard ne sont pas des vestiges architecturaux mais des personnes disparues, dont la vie s’est écoulée au XVIIIe siècle et qui ont été délaissées par l’Histoire ” (41). Vuong se refiere aquí a los personajes de novelas como *Tous les matins du monde* o *Terrasse à Rome*, pero lo mismo puede decirse de los personajes de esta novela: las ruinas, los recuerdos de un gato, de una mujer, de un hermano, constituyen templos inmateriales que se atesoran, y que resignifican la ruina material, el espacio que se habitó.¹⁰⁷

Sin embargo, junto a este afán creador y a esta búsqueda de sentido que renueve precisamente el sentido de la existencia humana que hace de la ruina una experiencia nostálgica, se encuentra latiendo continuamente el fracaso, entendido como imposibilidad de plenitud, de permanencia y de certeza.

Nous mourons si vite, si tôt, si lâchement, dans des tâches qui ne valent rien.

Qui fut Hartnid ? Comment Hartnid apprit-il la mort de son frère ? Où était Hartnid lors de la bataille de Fontenoy ? Où était Hartnid quand les Francs se mirent à parler le français dans le brouillard qui recouvrait les petites vallées et les canaux de l’Ill que chevauchent les petits ponts de bois de l’ancienne Argenteria et du nouveau Strasbourg ? Assista-t-il à la conciliation territoriale d’Ansilla sur les bords de la Saône ? Rejoignit-il la cour de Charles, à Valenciennes, quand Nithard prit la décision de la quitter ?

Mais Sar, la chamane de la baie de la Somme, chantait plus sobrement :

—J’en suis venue à chercher partout son visage comme il cherchait le sien qui n’existait pas !

5. Sar et Hartnid

¹⁰⁷ A pesar de que el autor no hace una reflexión extensa sobre las ruinas arquitecturales en esta novela, sí hay indicios que nos permiten estudiarlas como vehículos de una vida secularizada, en tanto que son el centro del poder político de la época. En personajes como Angilbert o Nithard vemos que el hombre religioso puede ser también hombre político y que las abadías fueron también lugares de retiro para los civiles (como la madre de Nithard y Hartnid), e incluso prisiones sin nombre oficial. De esta manera, el incendio que destruyó parte de la abadía de Saint-Riquier y que hizo desaparecer el manuscrito original de la *Historia* de Nithard, deja ruinas materiales que, desde el punto de vista de Quignard, se vinculan estrechamente con ideas, cuerpos, naturaleza: estos elementos conviven al mismo tiempo, y dejan ruinas que ocurren al mismo tiempo. Cuando María Zambrano habla del templo en ruinas como una visión de un futuro que no fue, concibe ese futuro como un conjunto material, ideológico, artístico, político, humano, que queda sintetizado en un símbolo material, en una imagen.

L'âme d'Hartnid se disait à elle-même, dans le temple de Diane Chasseresse, qui est situé à Éphèse :

—Si je l'avais connu, peut-être aurais-je été horrifiée et me serais-je enfuie ? (Quignard, 2016b : 133-134)

Este largo fragmento constituye un ejemplo de la ambigüedad del concepto de ruina. Por una parte, la voz narrativa señala no solo la pequeñez de la vida humana —tanto física como social—, enfatizando sus contradicciones. ¿Servir a la institución es una tarea menor? Si sí, ¿lo es respecto a la vida espiritual, o al misterio de la vida misma? Nuevamente — porque este es un motivo que atraviesa la novela como un leitmotiv— Hartnid queda en el margen de la Historia, y la insistencia de la voz narrativa en preguntar por él en relación con los hechos históricos pone en perspectiva tanto lo sagrado como lo profano, restándoles y otorgándoles importancia al mismo tiempo, dado que ocurren de manera paralela. El uso del adjetivo “pequeño” por ejemplo, cuestiona la idea de civilización, de edificación de una ciudad, y el cambio de nombre propio (Strasbourg por Argentaria), alude al paso del latín al francés. Estos son algunos de los recursos léxicos de los que Quignard hace uso para dar cuenta, sutilmente, del paso del tiempo. Por otra parte, la voz de Sar constituye una ruptura respecto a esta lista de nombres propios y fechas, y vuelve a lo esencial: ella, Sar, lo sagrado, iba detrás de Hartnid, como Hartnid iba detrás de un rostro, y nunca se encontraron, nunca se vieron de frente. El propio Hartnid sabe cuál habría sido el resultado: lo sagrado no puede verse directamente. Desde esta perspectiva, sus errancias constituyen un fracaso, y los nombres de las muchas mujeres que amó en su vida, y en las que creyó encontrar a Sar —Wicklow, Alyla, Tullins, Lucilla, Macre—, se convierten en aquello que Wicklow intuyó después de su primer encuentro amoroso con Hartnid: una imagen para intentar aplacar brevemente las ansias de la búsqueda, de la ausencia (25), del vivir como

satisfacción de las necesidades (Quignard, 2008 : 23). Las mujeres serán las Sirenas del joven, luego del hombre, después del anciano: guías en la consumación del deseo, cuyos nombres o rostros, al final, se superponen hasta perder sus formas, porque ninguna de ellas fue la que él buscaba, y porque Hartnid fue incapaz de entregarse a ellas por completo.

Il avait tellement aimé les chevelures des femmes et leurs interminables tresses, leurs chignons, leur odeur, la soie où plonger son visage, la nuque dégagée ou bien l'os blanc de la clavicule ou bien les creux de l'oreille où pousser son soupir en jouissant.

[...]

Il garda un seul cheveu de Sar qu'il noua à son cou avec une pièce d'or où était frappé le visage de son grand-père.

—C'est ainsi qu'on aime, disait Hartnid.

—C'est ainsi qu'on quitte ce monde, répétait Hartnid. (135-136)

Cabellos que ocultan y revelan el cuerpo, que velan los rostros... La voz narrativa enfatiza la búsqueda de lo sagrado como una experiencia sensual a la que Hartnid desea seguir atado, como desea seguir atado a su linaje. El motivo del cabello, asimismo, hace del acto de amar una revelación de los nudos que se tejen con la alteridad en el salto hacia ella: la decisión de atarse, en Hartnid, es el equivalente del salto de Butes y sus *lieuses*, sus Sirenas.

Hemos mencionado que Hartnid fue incapaz de entregarse por completo a las mujeres que conoció después de su primer encuentro con Sar, y este es el reproche que más lo tortura: no haber sido más osado, no haber tomado alguno de los dos caminos de manera radical. Hartnid pudo quedarse con su familia y servir a sus fines, o volverse completamente sagrado, entregándose a una alteridad que terminaría por consumirlo. Sin embargo, tal vez comprendió que, eligiera lo que eligiera, no iba a escapar de la contingencia humana y su dosis inevitable de dolor, y Hartnid temía, más que nada, la pérdida. Hartnid es Butes tomando las precauciones de Ulises en su encuentro con el Otro,

lo que lo hace diferente de Frater Lucius: mientras que Lucius se abrió completamente a la alteridad y se supo rodeado de sacralidad ahí, en la abadía misma, en su propia celda, aceptando el dolor y el castigo e intuyendo maravillosamente que aquello que había amado no se había ido del todo, Hartnid emprendió infinitos viajes en busca de un rostro que estuvo con él desde la infancia, en su propia casa, porque *fue incapaz de ver*. A partir de estos trayectos *hacia* la alteridad (Hartnid) y *en* la alteridad (Lucius) podemos decir que, para Quignard, lo sagrado es una experiencia dialógica, en la que el Yo se abre a la polifonía de la realidad y descubre el necesario éxtasis del contacto con lo Otro, que lo transforma y le otorga sentido. Lo sagrado es así la posibilidad de la metamorfosis gracias a la presencia del Otro.

Moi, j'en ai soixante-dix-neuf ans et la Vieille de deux cents ans me dit : « On parle toujours de Nithard et jamais de toi ! Pourquoi as-tu amoncelé leurs dons comme une prostituée qui cache son pécule sous le cuir de sa sandale ? Pourquoi n'es-tu pas mort alors que tu as tout le temps vécu comme un mort ? Pourquoi as-tu été si peu Hartnid ? Pourquoi as-tu suivi les bienfaits des princes comme un mouton tout couvert de sa laine opulente et blanche, qui ne veut pas rater un trèfle, pas un pissenlit, pas une avoine, pas une bruyère ? Pourquoi as-tu fermé les yeux sur les méfaits des évêques et des ducs et des empereurs et des émirs comme un homme sans courage ? » Voilà ce qui se passe : cette femme si jeune, si vieille, si belle, si flasque, si fraîche, si défraîchie, si sainte, si sale, me fait honte et elle a raison ! (181-182)

Si volvemos a la dicotomía Nithard/Hartnid, en estas interpelaciones de Sar encontramos un reproche relacionado con el deber que el individuo tiene para con los Otros: aquel de compartir su conocimiento y su tiempo, su amor y su espacio. No es gratuito que *Les larmes* sea una historia sobre una familia, y sobre un pueblo. La experiencia de lo sagrado, en la poética quignardiana, no está peleada con la vida civil. Al contrario, es un complemento necesario para la salud de los individuos y los pueblos. Sar parece decir que Hartnid pudo haber sido de ayuda para su hermano, para su familia. O, tal vez, susurra que la pasión de Hartnid no fue tan fuerte como la de Nithard: este último murió siendo fiel a su

modo de vida, mientras que Hartnid vive sus últimos años lleno de remordimiento, porque, a pesar de su arrojo, fue extremadamente prudente: ser nieto de Charlemagne fue su pasaporte para convivir con reyes y cortejar princesas, para volver a casa después de sus errancias, etc. Estar en la frontera entre lo sagrado y lo profano se vuelve una carga difícil de llevar, porque revela las fracturas de la propia identidad. Arrojar a lo sagrado supone la disolución de la identidad, o su búsqueda, mientras que la vida en sociedad es una afirmación —o una enajenación— continua del yo. Así, la prudencia de Hartnid —este negarse a perder *completamente* la forma—, curiosamente, se opone a la imprudencia de Nithard, quien murió en batalla (un ejemplo de la pérdida de los límites), siendo esta dicotomía una de las contradicciones que Pascal Quignard considera inherentes al devenir humano.

Podría pensarse que Nithard es lo contrario a un imprudente, tomando en cuenta su cargo como historiador del imperio, pero Quignard señala que, así como hay muchos caminos para llegar a lo sagrado, también hay diversas formas de saltar. En el primer capítulo de esta investigación hemos citado a María Zambrano, quien afirma que el poeta, el que crea, el que actúa, es aquel que se pone frente al peligro. En *Boutès*, Quignard afirma: “Toutes ces métaphores de chasse, de danse, de marine, de jeu, de guerre sont moins des propositions de la langue que des figurations des rêves. Elles disent toutes l'imprudence. Elles disent toutes : Il n'a pas cherché à échapper au danger qui s'offrait” (27). Nithard salta en tanto que hombre consciente de la posibilidad de morir en batalla, en tanto que el acto de arrojar a voluntariamente a una posible muerte es irracional. No olvidemos, además, el énfasis que el autor pone sobre las circunstancias del fallecimiento

de este personaje: murió con el cráneo hendido por la lanza de un enemigo. Este detalle es repetido, como leitmotiv, al menos cuatro veces a lo largo de la novela.

—Il pleure sur Nithard, que son frère jumeau avait cessé de voir depuis tant de saisons quand il eut le crâne fendu par un glaive et qu'il tomba la tête première dans les vagues de l'Atlantique ! (Quignard, 2016 :175)

Virgile raconte que quand Orphée mourut déchiré par les mains des femmes thraces dépitées,

les cuisses dévorées crues sans même être épilées,

succulentes et pleines de grasse comme des flancs de taureau,

sa tête s'égara,

roula sur la pente de la colline jusque dans le flot de la rivière [...],

comme la tête de Nithard un jour, jadis, dans les vagues de l'océan Atlantique,

comme la tête de Boutès dans les eaux si bleues de la mer Tyrrhénienne. (207)

Estos fragmentos refuerzan nuestra lectura de *Les larmes* como una *mise en abyme* de *Boutès*. La mención directa de los héroes griegos, en tanto que proceso intertextual, resalta que el mitema del salto quignardiano se caracteriza por el hecho de *caer de cabeza*, lo que parece más irracional que simplemente caer, y es descrito con minuciosidad en las écfrasis de *L'homme de Lascaux* y *Le plongeur de Paestum*. Este detalle, aunado a la mención precisa del agua y del cuerpo devorado, destruido, profundamente material, nos reenvían al momento en el que los despojos de Nithard son recogidos de entre las aguas. El cuerpo fragmentado (las piernas, la cabeza, la sangre) refiere a la destrucción *imprudente* de la identidad. Es aquí en donde Butes y Nithard se encuentran, y donde, según nuestra lectura, Hartnid y Butes se separan: no olvidemos que Hartnid sobrevivió a sus múltiples saltos, porque no es un héroe mítico, sino un hombre o, en todo caso, un *héroe arruinado*. De ahí que su remordimiento no consista sólo en no haber estado en ciertos momentos o lugares, sino en haberse negado al verdadero arrojo cuando, ante los ojos de los demás, eso era lo

que iba a hacer, o lo que debió haber hecho para no estar desgarrado entre dos realidades incompatibles pues, como mencionamos en el primer capítulo, el hombre no puede estar en lo sagrado y en lo profano al mismo tiempo.

Ses meilleurs amis disaient : « C'est Sar, c'est la chamane de la baie de Somme. Il a toujours cru qu'elle l'aurait épousé s'il avait su lui dire son amour. —Mais elle avait mille ans de plus que lui ! —Peu importe, c'est celle qu'il aimait. Il n'y a pas d'âge dans les forêts. Il n'y a pas de pauvreté chez les tigres. Il n'y a pas de luxe chez les loups. Il n'y a pas d'ostentation chez les bêtes sauvages. C'était avec elle qu'il était heureux. ») (183)

El “no haber sabido decir el amor” es aquello que pesa sobre Hartnid. No pudo expresarse del todo, a pesar de haber buscado la forma de hacerlo. La ausencia de raciocinio en el mundo animal, que la voz narrativa refiere por medio de palabras como edad, lujo o pobreza, era la condición para poder arrojarse definitivamente, pero la fuerza de la civilización fue el límite que Hartnid no supo sobrepasar ni comprender. Además, ¿se puede ser infinitamente feliz? Por estas razones, el personaje quignardiano puede decirse trágico: le hace frente, a pesar suyo, a su imposibilidad de lo sagrado, es decir, del amor.

[...] la tragédie vient de ce que la société déteste l'amour. La société déteste que deux membres d'une société la trahissent pour former un contre-groupe qui n'a pas besoin d'elle. Les communautés n'aiment pas ça. Elles aiment marier, reproduire selon la manière de certaines classes sociales, selon les richesses, en tout cas selon leur volonté et celle des ascendants sur les descendants. Mais l'amour ne devient pas tragique parce que les amants sont tragiques : il devient tragique parce que les amants sont aussi membres d'une communauté sociale et qu'ils parlent une langue qui neutralise les sexes. C'est la vie sociale qui est tragique, pas l'amour. (91).

Aquí, Quignard señala una noción de lo trágico vinculada al pensamiento griego, a la que ya hemos aludido: sobre el personaje pesa un deber social, pesa una lengua y una visión del mundo, realidades que restringen sus impulsos, sus deseos de arrojarse a una experiencia extática, lo que hace de ellos héroes arruinados, como hemos mencionado. En este texto en particular, Sar representa todo lo que queda fuera de los bordes: es mujer, es una chamana,

es un ser sin edad, es lo pagano, lo sin lugar y lo sin tiempo. Además, y al contrario de lo que ocurre en los mitos que narran caminos iniciáticos, el contacto de Hartnid con lo sagrado parecería no tener beneficios para su comunidad, porque lo sagrado-pagano, como hemos mencionado, está cediendo su lugar —por medio de la violencia—, a una religión impuesta de manera hegemónica. Hartnid, por lo tanto, se queda solo en un mundo en el que ya no hay lugar para él, en el que sus pasiones fueron frenadas, por los otros y por él mismo. En estas murmuraciones, Hartnid escucha su fracaso.

En las primeras páginas de la novela, cuando las errancias de Hartnid ya habían comenzado, el joven se enamoró de Lucilla, la hija de Roland (lo que constituye un guiño a los cantares de gesta y otro ejemplo de intertextualidad en la novela), pero decide volver a viajar y le pide que lo espere, ofreciéndole todo lo que tiene: su valor y su miedo. Cuando ella se niega y se va, Hartnid comienza a llorar. En ese pasaje se revelan el sentido de las lágrimas y una caracterización del personaje quignardiano.

Il pleura tout son soûl. C'était cela, la peur au fond de lui. Les larmes incontrôlables étaient sa peur. La fragilité devant ce qu'il aimait : voilà ce qu'était sa seule peur mais elle était immense. Dès l'enfance, il n'avait vu que des visages froids, parfois excédés, que sa présence importunait, que ses désirs agaçaient, que son enfance fatiguait, et il allait sangloter loin des regards sévères. (43)

El acto de llorar supone exponer la intimidad, desnudar los sentimientos, frente al Otro y frente a sí mismo. “Dans le sanglot la souffrance n'est pas une coutume apprise par le corps. La souffrance humaine excède les ouvertures. Franchit les issues. Trouve issue (Quignard, 2002b : 312). El llanto rebasa todo límite impuesto por la razón, porque surge en algo que está más allá de la civilización. Es un mar embravecido. La fragilidad que menciona la voz narrativa está vinculada con el símbolo del agua como disolución de las formas, y con la deformación del rostro. El rostro expresivo de Hartnid se oponía así a

aquellos de sus parientes, que parecen petrificados, lo que nos recuerda la diferencia entre tocar la flauta y tocar la lira en *Boutès*: la primera, dionisiaca, desfigura el rostro, por lo que el mundo apolíneo prefiere la segunda. Asimismo, el miedo de Hartnid a perderse en el dolor, a revelarse totalmente humano y contingente, lo hace completamente diferente de un Charlemagne, de un Saint Angilbert, quienes se convirtieron en estatuas de mármol en sus ansias de ganar, de conservar, de trascender en la Historia. Hartnid, al contrario y como mencionamos líneas más arriba, evita servir y para ello, debe viajar más allá de la Historia, hasta *jadis*, aunque eso signifique, como hemos visto, llorar, fracasar, perderse y recomponerse continuamente.

La figura de Charlemagne y los proyectos imperiales están situados siempre en el futuro, por lo que el presente sirve de trampolín para llegar a un momento cúspide que, a la manera de una Torre de Babel, parece que nunca se alcanzará. Siempre habrá más reinos que conquistar, más poder que concentrar en una mano, más tesoros que reunir. La *Historia* de Nithard, como todo texto histórico, da cuenta, desde este punto de vista, de la ruina de esos proyectos, interrumpidos por la derrota de un ejército, la hambruna, la muerte de un líder militar, la enfermedad. Es por esta razón que las filiaciones de las que habla Dominique Viart en *Les récits de filiation* (2019) son importantes: hablan de cómo se construyen estos planes, desde la intimidad de los lazos familiares o las voces de una comunidad. “Leur trait commun est d’appréhender la vie des ascendants non pas sur le modèle du savoir biographique mais sur celui de l’in-savoir et de l’enquête que cela suscite” (13). Esta búsqueda arqueológica, en *Les larmes*, refiere a la vida de un individuo situado en el pasado, a la vida de un individuo llamado Pascal Quignard situado en el presente, y al devenir del pueblo francés, unificado por la lengua y los saberes que esto

conlleva. Así, los relatos de filiación interrogan al pasado desde el hoy. Lo que para Nithard y Hartnid será el futuro, ejemplificado con las estatuas de Charlemagne o el libro de Nithard, para nosotros es el pasado. Si leemos de manera teleológica, podríamos decir que personajes como Charlemagne, sus hijos, o Nithard, tienen un destino marcado por una idea, que asumen hasta sus últimas consecuencias. Las voces de los muertos que escucha Hartnid hablan de esta voluntad heredada y rechazada con culpa. Si lo leemos, al contrario, de forma arqueológica, las acciones del individuo denotan una elección, un reflexionarse en retrospectiva, como ocurre con Hartnid. La insistencia, en Quignard, de volver al pasado, de hurgar en las vidas tanto de personajes históricos como de personajes ficticios, tanto en las fechas como en los instantes, busca confrontar al lector con otro desgarramiento, que corre paralelo al tránsito entre lo sagrado y lo profano, y que tiene que ver el deseo humano de proyectarse hacia el futuro mientras se construye en el presente y lleva consigo las ruinas del pasado. De esta manera se configuran los dos mundos a los que Quignard alude en una entrevista realizada en 2003: la renovación y la permanencia, las lágrimas y la ausencia de ellas, el triunfo y el fracaso.

Il est très important pour moi qu'il y ait deux mondes. Et je crois que, dans nos vies, tout ce qui est douleur, dépression, traumatisme, c'est toujours quelque chose qui ressemble à la naissance. C'est le passage d'un monde à l'autre, et il faut faire très attention aux déménagements parce que ça entraîne beaucoup de choses —un peu comme la première fois. (Calle-Gruber, 2021 : 89).

Hartnid sufre un trauma que su hermano Nithard no experimenta: el del nombre y sus implicaciones sociales, lo que lo orilla a ir de un lugar a otro, viviendo un perder continuo y un *querer ser* irrealizable, que rompen al personaje, tanto en términos diegéticos —un camino del héroe fragmentado— como literarios —una noción de personaje alejada de la psicología, del destino dictado por los dioses, etc. En *La vie n'est pas une biographie*,

Quignard señala que el ser humano es un conjunto de vidas que se ensayan en él, que resuenan en él, y “certaines vies s’écarterent d’elles-mêmes comme irréalisables” (34). El conflicto entre lo realizable y lo irrealizable se ilustra en el personaje de Hartnid. En *Les larmes*, el autor exagera el carácter fragmentario del personaje, lo que da como resultado la ya mencionada ambigüedad respecto a su trayecto, que lo colma de posibilidades y de contradicciones, siendo la contradicción una de las características del personaje contemporáneo y del personaje quignardiano.

En outre, ce récit d’enquête n’est quasiment jamais linéaire : c’est un recueil de bribes, d’aperçus, des récits reçus et de réminiscences imparfaites. Cet aspect fragmentaire se comprend de plusieurs manières. D’une part, je le disais à l’instant, parce que le savoir, peu à peu constitué, n’est jamais pleinement établi ; d’autre part parce que les informations arrivent par bribes, de manière imparfaite et désordonnée. Enfin parce que ce n’est pas une continuité existentielle qui est rapportée, mais le rassemblement de ce que Barthes appelle des « biographèmes », comme ceux qu’il a lui-même agencés dans *Roland Barthes par Roland Barthes*. Du reste, et c’est aussi une découverte de ces récits de filiation, aucune vie ne peut prétendre à une parfaite cohérence : toutes sont sujettes aux accidents, aux imprévus, aux brutales bifurcations. (Viart, 2019 : 15).

El personaje, como una construcción en metamorfosis continúa, recorre un trayecto que está lleno de huecos, de sombras, de abismos. En este sentido, el personaje quignardiano es semejante al ir y venir de las olas negras que se asoman sobre los riscos de un islote (Quignard, 2008 : 11), es decir, es un ser de instantes, de claroscuros, en el que se ensaya la existencia. Al no delimitar al personaje, ninguna posibilidad se pierde, exceptuando lo que es expresado claramente, como ocurre con el amor entre Sar y Hartnid, que puede leerse como un biografema, como un trozo de vida que otorga sentido al camino caótico del personaje, y que permite considerarlo como tal, es decir, le otorga una configuración mínima que el lector reconstituye e interpreta, como mencionamos líneas más arriba, y que el autor mismo, en su calidad de ensayista, intenta definir dentro del texto narrativo, rompiendo así las fronteras entre géneros a las que aludimos en el capítulo anterior. A

través de Sar, Quignard define así a sus personajes, que dentro de la diégesis de su novela corresponden a Hartnid, o a Lucius: seres que pasan de la ruptura a la continuidad, que ejemplifican el salto hacia los abismos como única posibilidad de existencia, y de felicidad.

Il est des êtres que leur honte, assumant la détresse de leur corps de plus en plus effilé, moins élevé que raviné, moins aguerrí que blessé, abdiquant tout pouvoir, acceptant la défaveur même, couvre d'une sorte de noblesse qu'on ne saisit plus. Ils sont vêtus de noir et ils glissent dans l'ombre. (Quignard, 2016b : 141)

El personaje quignardiano es un individuo no sólo fracturado, sino fracasado, entendiendo el fracaso como el impulso necesario para volver a intentar algo —fénix siempre renaciente—, y como la ruina inherente a la contemplación de un pasado colectivo e individual, que es restituido por medio de la palabra y de la imagen: el sufrimiento evidente de Hartnid al final de su vida, el recuento de sus desilusiones, el recuerdo de los suyos, son asumidos con plena consciencia, y hacen del Otro que atravesó su vida —desde Sar hasta su madre, Berthe— alguien que debe ser dicho. En este sentido, la literatura quignardiana participa de lo que Dominique Viart llama *éticas de la restitución*, características de ciertas literaturas contemporáneas: “Mais « restituer » signifie aussi « rendre quelque chose à quelqu'un ». Il s'agit alors de rendre leur existence à ceux qui s'en sont trouvés dépouillés : leur conférer une légitimité perdue, leur restituer une dignité malmenée” (Viart, 2019 : 16). Desde este punto de vista, Quignard crea personajes restituidos que restituyen a los otros. La relación de Nithard y Hartnid es aquella de los hermanos que, a pesar de la distancia y el inevitable “desconocimiento del otro”, carece de un juicio negativo, de una crítica injusta producto de las decisiones del otro. Hartnid, sobre todo, no deja de mencionar el amor y la protección que Nithard siempre le dio. Por esta misma razón el relato del gato de Lucius tiene una fuerza inmensa dentro de la poética quignardiana: enfatiza el valor infinito, para

cada individuo, de un espacio-tiempo escondido en el que se puede revelar el Yo, en el que el Yo tiene un sentido pleno al que se puede volver.¹⁰⁸ Como afirma Yoshida Kenkō, hay un estar en el mundo que habla de la intimidad de las cosas y de los seres (10), y esta intimidad, esta historia de lo cotidiano, de lo profundamente humano, también debe ser restituida. La vida del hombre no está hecha sólo de grandes gestos. La mayor parte, puede ser, ocurre en lo pequeño. Estamos hechos de pequeñas cosas, afirma Calle-Gruber (comunicación personal, 14 de diciembre de 2022), y estas pequeñas cosas, como las lágrimas, son probablemente lo mejor de uno mismo: no se ven, no son relevantes, muchas veces se ocultan, pero subliman el instante y constituyen el núcleo del texto.

Tanto los hermanos gemelos como Lucius y su gato son personajes marginales dentro de la Historia de Francia. Quignard, en lugar de desarrollar su relato por medio de los hijos legítimos de Charlemagne, se detiene en los bastardos; en lugar de ahondar en la vida del abad Saint Angilbert, desarrolla con gran cuidado la del monje Lucius. Es necesario decir que, hoy, la Historia de los pueblos, como Francia, es también, la *mise en valeur* de la marginalidad, tal como ocurre con la relectura del mito de los Argonautas, en donde lo que interesa al autor es el salto de Butes, es una línea en el texto. Estos héroes, estos personajes, tienen un trayecto vital arruinado, de acuerdo con las lecturas que hemos ofrecido de esta noción: personajes desgarrados, fracasados, llevan también en sí el esplendor nostálgico de la supervivencia, el lustre que el paso del tiempo deja en todo lo que toca, y la posibilidad de renovación producto de las lágrimas, en tanto que tránsito entre un estado y otro. Otro personaje menor en *Les larmes*, Saint Hippolyte, exclama:

¹⁰⁸ Una primera versión del relato de Frater Lucius está presente en *Les paradisiques* (2004), el tomo IV de *Dernier Royaume*, lo que constituye no sólo un recurso intertextual, sino una redundancia en términos de Gilbert Durand. Además, el título mismo del volumen hace referencia a los paraísos perdidos, situados en *jadis*, lo que hace de la obra quignardiana una suerte de rizoma, pero también de ciclo: todos los saltos buscan lo mismo, todos intentan decir la pérdida.

“J’aime l’eau qui passe et où on plonge et d’où l’on sort nu et neuf comme au premier jour où l’on se prend de découvrir qu’on est toujours en train de naître” (67). Efectivamente, en cada roce con lo sagrado, el personaje emerge, su identidad se reconstruye.

Sar, por su parte, es un personaje en el que se restituye la relación con lo sagrado, y el valor de lo sagrado mismo. El personaje quignardiano es aquel que ha alcanzado cierto conocimiento no sólo de sí mismo, sino de su entorno, de su lugar de realización (Kenkō, 14), que le permite reconocerse y fortalecerse incluso en las lágrimas, en el desamparo absoluto. Si volvemos a la marginalidad como una de sus características, en Sar vemos la necesidad humana de una sacralidad salvaje en la que pueda expresarse aquello que la civilización se considera no sólo obsoleto, ajeno, peligroso, sino absurdo. En Sar, lo incomprendible de la relación entre el Yo y el Otro se vuelve no sólo comprensible, sino significativo.

Saint Pierre pleurait d’avoir abandonné.

Saint Paul d’avoir tardé.

Saint Augustin d’avoir joui.

La plus grande part de sa vie, on la consacre à inactiver la zone traumatique. (Quignard, 2019 : 11).

Lo que hace al individuo un portador de lo sagrado es su capacidad para deshacerse del yo, de su identidad frente a la sociedad, para sentir, simplemente sentir, y abandonarse a la debilidad tanto física como emocional. De ahí que las lágrimas, el éxtasis sexual, la música, sean instantes privilegiados y fundadores de una vida, instantes a los que se quiere volver, a los que se necesita volver. Las lágrimas, una vez que emergen, ya no vuelven. En ese sentido, también son saltos que marcan las propias pérdidas, el paso del tiempo individual y las metamorfosis que van modificando cada existencia humana. Quignard afirma : “Tous

les matins du monde *sont sans retour*” (Quignard, 1991 : 76). Cada instante es una lágrima. Pero el ser humano posee un regalo: siempre se puede volver a llorar, como se puede volver a saltar. Las elecciones que conducen al Hartnid niño que fue rechazado por los adultos al Hartnid anciano que ve desfilar frente a sus ojos moribundos a sus seres queridos lo convierten en un personaje cuyos actos, cuyos saltos, son redundantes, en términos de Gilbert Durand. El cuerpo de Hartnid se va transformando para dar cabida a todas las formas: hijo, hermano, amante, príncipe bastardo, viajero, es un personaje-texto, atravesado por lo sagrado y por lo social, que en él resuenan y crean vida. Estas mismas cualidades pueden ser atribuidas a Sar, siendo así, Sar y Hartnid, dos personajes tanto míticos como históricos.

On appelait *kami* les démons du monde japonais ancien. Le nom de ces êtres à deux mondes se décompose en *ka* (la flamme qui monte) et *mi* (l'eau de pluie qui tombe).

Va et vient entre deux mondes allogènes.

Les *kami* aiment les creux, les vides, les *ma* où ils se reposent de temps à autre au cours des incessants allers-retours entre le ciel et la terre qui font leur destin.

J'évoque les sanctuaires qui sont beaucoup plus aléatoires que des temples constitués.

Ma est le creux habité par un *kami* : ce vide fait l'intervalle dans le temps comme il fait le lieu dans l'espace. (Calle-Gruber, 2021 : 81)

El personaje quignardiano crea su propio espacio-tiempo, y lo habita intuyendo su carácter efímero: el Yo existe únicamente en el momento presente, en el impulso que da origen al salto y a la salida del agua. Jean Libis señala en su estudio sobre los elementos en Bachelard que “l'être voué à l'eau est un être de vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écroule. L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale” (8-9). Las lágrimas hablan entonces, de una caída irremediable y de algo que espera debajo de las ruinas mismas, como señala el propio

Quignard en *Une enfance havraise* (2013), para “amenazar” al hombre, para colmarlo tanto a él como a sus espacios (8) mediante el vínculo que establecemos con él. Así, la imagen del errante, sea humana o animal —recordemos al gato de Frère Lucius —, es necesariamente fragmentaria y furtiva: señal del paso de lo sagrado, no puede atraparse, guardarse, sino dibujarse, decirse y perderse, hasta que vuelva a pasar, hasta que ese “être par soi-même parmi nous” (Bonnet Balazut, 41) nos interpele nuevamente.

En personajes como Hartnid o Lucius se revelan, entonces, las ruinas de universos colectivos o íntimos (Soulier, 214), y estas ruinas suponen una heterotopía, como señala Franck Collin en *Antiquités descentrées* (2021), es decir, espacios en los que late lo Otro, y a los que el individuo llega desobedeciendo. Finalmente, el individuo “n’est ni propriétaire de son monde [...], ni la propriété de son prochain. Voilà qui délie de tous les liens sociaux [...]” (427), y esto le permite, como hemos señalado, romper el horizonte, saltar hacia el aoristo, y transformar su propia realidad. En esta *mise en abyme* de Butes —Hartnid recreando incontables veces el salto, la pequeña historia-mito de Hartnid y Sar dentro de la Historia, como el mito de Butes y las Sirenas en el relato de los Argonautas —, el tiempo sagrado no reenvía necesariamente al mito, o a un pensamiento religioso, sino que está presente alrededor, en todo momento.

Boutès y *Les larmes* tienen finales que ilustra la afirmación anterior. *Boutès* termina con una narración autobiográfica del niño Quignard tocando el órgano en una iglesia en compañía de su nana. El niño experimenta tanto la alegría de ser escuchado como el miedo de no estar a la altura de la tarea. La voz ensayística crea una imagen en movimiento, una imagen sonora y pictórica al mismo tiempo:

J'avais peur qu'elle m'entende. J'aimais au-delà de tout qu'elle m'entendît mais je le redoutais. Avant le service, dans la sacristie, une petite porte donnait sur les toilettes. Il y avait un tapis grisâtre. La lunette était en bois foncé verni. Sur le mur était encastré un minuscule lavabo à peine assez grand pour contenir mes mains, une savonnette qui sentait l'eau de Cologne, un gant de toilette, un miroir, un tube au néon. Une serviette pendait d'un clou. (Quignard, 2008 : 89)

El miedo y el arrojido de Hartnid están presentes en esta cita, en un ambiente por demás cotidiano, pero revelado en lo precioso del instante. Los recuerdos son extraños. Los entornos familiares, también, porque movilizan al ser interior, que recorre el espacio junto con el lector, y traen al presente detalles ínfimos que transforman un objeto cualquiera en parte de una diégesis íntima, en parte de una simbología individual. Al desnudar los objetos, al mencionarlos simplemente —el espejo, el pequeño lavabo, la toalla—, estos revelan su realidad y se convierten, de cierta manera, en extensiones del mundo del personaje.

El miedo y el arrojido transforman la realidad, y al personaje dentro de ella. *Les larmes* concluye con un pequeño relato en primera persona, en el que una lechuza llega a comerse a su presa a las ramas de un manzano. El narrador la llama Hartnid.

Je me dressai sur la pointe de mes pieds sous la branche. Elle vint sur mes doigts. Elle pesait quatre cents grammes peut-être. Je l'avais reconnue. C'était Hartnid.

Elle mangea sa limace sur mes doigts puis nous parlâmes. Nous nous entretînmes une bonne partie de la nuit. Quand je rentrai dans la maison c'était presque l'aube. (Quignard, 2016b : 215)

Hartnid, como parte de lo sagrado, parece haber sufrido otra transformación y haberse convertido en un ser completamente salvaje.¹⁰⁹ La cotidianidad del acto de comer se une a una suerte de secreto, de intimidad compartida, de anuncio del abismo-muerte, como en el fragmento de *Boutès*. En ambos textos, hay una escucha, un diálogo, y un secreto que

¹⁰⁹ Las lechuzas son consideradas aves de mal agüero, mensajeros de la absoluta otredad: la muerte.

ocurre en un espacio sagrado —la iglesia, la noche en un jardín—, que despierta energías contenidas *jadis*, tanto por el tiempo empleado en la narración —pasado simple—, como por la evocación de las acciones que ahí ocurren: tocar música, hablar, escuchar. Contarse un secreto.

Puede afirmarse, entonces, que el personaje quignardiano es aquel que busca resolver el mayor de los enigmas: la existencia del hombre en el mundo, y con este fin, emprende un camino órfico, en palabras de Dominique Bertrand, que lo conduce a asombrarse “du fait qu’il y ait un monde, et un corps sensible en son sein pour l’éprouver, le parler, le penser, le chanter, l’enchanter, le transformer” (18), sin olvidar, por supuesto, que Orfeo fracasó, y en su fracaso podemos ver “l’image même du cosmos qui explose en direction de la modernité. Posons ici que c’est de cet échec originaire dont notre histoire sera hantée jusqu’aujourd’hui” (21). Hemos dicho que la Historia del hombre es la historia de sus fracasos. El secreto que se revela en *Les larmes* es precisamente ese: contemplar los fracasos del hombre es contemplar al mismo tiempo sus triunfos, porque salir de esta dicotomía constituye la energía para continuar.

Escribimos lo que no sabemos. Para Mireille Calle-Gruber, “dans les livres que nous écrivons il y a le livre qui n’a pas trouvé sa forme” (Calle-Gruber, 2021 : 11). El personaje quignardiano también escribe, también cita, porque, esencialmente, es un ser que no comprende su mundo, que se interroga por todo e interroga todo, empezando por sí mismo.

En *Boutès*, Pascal Quignard dice :

Bien sûr on est où on est, où on est on se trouve, on n’est pas ailleurs que là où on se tient mais, parfois, on s’enfonce soudain un peu plus sur la terre. On est bien. On est un peu plus là que là. On parvient enfin tout à fait « là où on n’aurait pas pu ne pas aller ». On n’a plus

de visage. La peau s'écarte. On retrouve une chair et ce n'est pas plus la sienne et on consent à elle. On s'alourdit, on somnole, on dort, on meurt. (Quignard, 2008 : 87-88)

...

Hacia una poética quignardiana

Para Franck Collin, hay literaturas y autores que han sabido “acompañar respetuosamente lo diverso”. Interesados en la deconstrucción del imaginario occidental y sus jerarquías, hacen una lectura crítica y plural de sus fundamentos (21): no se trata únicamente de analizarlos y medir su alcance —sus consecuencias positivas y adversas— en la configuración de las sociedades contemporáneas, sino de resarcirles su importancia en el devenir de estas. Esta doble lectura de los hechos supone un mirar el presente desde el pasado, y un mirar el pasado desde el presente, que rompe con las lecturas teleológicas de la existencia individual que, hoy en día, se concibe como un actuar para el futuro, no para el hoy.

Estos autores, según Collin, “perçoivent l’altérité dans sa différence [...] et portent en retour un regard élargi sur eux-mêmes” (21). Su curiosidad por lo Otro les permite relativizar su visión del mundo y advertir que la realidad, incluso aquella que han concebido siempre como normal, es un conjunto de otredades que escapan de su control, de su lenguaje y de su razón. Si la propia identidad se revela desconocida, y si el individuo logra ver de qué forma está construida su idea de mundo, la alteridad, lo extranjero, lo Otro, despliegan frente a él todo su misterio. Es en esta encrucijada que las relecturas míticas tienen pertinencia y relevancia dentro de los estudios literarios contemporáneos: analizar los mitos fundadores, particularmente aquellos de Occidente, permite entender y cuestionar de dónde venimos y cómo nos hemos narrado.

El punto de partida de esta investigación fue la lectura del mito de Butes que Pascal Quignard refiere en el texto homónimo, lo que nos remite inmediatamente a la tradición grecolatina y a una lectura *polícrona* del fenómeno literario, en palabras de Collin. Para él, autores como Quignard efectúan:

[...] des transferts et des croisements simultanés à travers des époques différentes. Le but recherché par Walcott, Ransmayr et Quignard est de devenir à un ultime décentrement : montrer que l'héritage gréco-latin ne fonde en aucun cas une culture unique, universaliste, telle que l'Occident l'a prescrite au monde, mais qu'il doit participer à une expérience de la totalité (18).

De esta afirmación deseamos destacar algunas ideas que han atravesado estas páginas. En primer lugar, la obra quignardiana, tanto en su estructura “genérica” como en sus temas, constituye un cruce de formas e ideas que hablan de la concepción del mundo de un individuo particular, así como de su proceso para convertirse en un lector. En el caso de Quignard, el acto de leer es, probablemente, mucho más valioso que aquel de escribir: la lectura es el detonante de las interrogantes que conducen a la escritura, por lo que podemos hablar de un *escribir analizando* —siguiendo la etimología que el mismo Quignard refiere en *Boutès*, “desanudar” algo—, es decir, de una escritura errante, dinámica, y, como consecuencia, inestable en sus formas, como ocurre con las ficciones críticas de Dominique Viart, a las que hemos aludido.

En segundo lugar, el mito como cruce de épocas pone de manifiesto la complejidad del pensamiento humano. Además de ofrecer una respuesta simbólica ante un hecho desconcertante, el mito revela formas de pensar que establecen un vínculo entre el hombre primitivo y el hombre contemporáneo: ambos se encuentran en el presente intentando comprender, *una vez más*, los mecanismos que sostienen la realidad. Así, la actualidad y relevancia del mito van más allá de su función social, identitaria o artística. El pensamiento

mítico, el día de hoy, sigue ocurriendo porque el hombre se sigue interrogando. En cada relectura del mito resuenan las voces de los hombres que han buscado respuestas, desde la antigüedad hasta el siglo XXI, en Oriente y en Occidente. El tratamiento del mito de Butes que Pascal Quignard lleva a cabo en *Boutès* y en textos narrativos como *Les larmes* es notable porque permite ver cómo se relacionan los mitos, cómo cuestionan conceptos como el espacio y el tiempo —el *jadis* quignardiano, las nociones de sagrado y profano, a las que hemos aludido—, pero, sobre todo, cómo se construye la identidad del individuo cuando descubre que aquello que ha sido *pre-escrito*, heredado, dictado por la costumbre, puede ser concebido de otra manera. En este sentido, el pensamiento mítico rompe, precisamente, la idea de mito, en tanto que producto del lenguaje, y por esta razón, los mitemas que configuran el relato mítico, como señala Lévi-Strauss, multiplican sus variantes, sus nombres. Butes, Orfeo y Ulises constituyen un ejemplo de este tejido mítico: ante un mismo misterio, cada espectador ofrece su versión de los hechos, y ninguna de estas versiones es menos válida que las otras. Estas relecturas del mito, asimismo, configuran la poética quignardiana. Bajo otros nombres, el impulso que llevó a Butes a saltar se narra y se analiza. *Les larmes* deviene así una suerte de *mise en abyme* de *Boutès*: si el héroe griego desafió con su osadía su contexto, Hartnid, Nithard, Lucius, hacen lo mismo, y este acto restituye a lo sagrado su importancia como parte constitutiva de lo humano: la facultad de experimentar y decir lo radicalmente otro.

El mito, origen de todos los demás discursos, recupera la experiencia y constituye un recurso de mediación frente a lo indecible, revelando una estructura tripartita que posibilita el conocimiento. Es a la vez una experiencia filosófica, religiosa y poética, que estructura al ser para evitar que pierda el sentido de su existencia. El ser humano, entonces,

es capaz de simbolizar tanto lo bello como lo nefasto para no correr el riesgo de perderse, y estos intentos lo definen, y definen los discursos que lo sostienen. Así, el mito es una narración que remarca este riesgo, esta frontera entre lo bárbaro y lo civilizado, que pone en evidencia cómo percibimos la realidad. Butes, Hartnid, Quignard, no ven el mundo como bárbaro. Ulises, Charlemagne, Angilbert, sí. La tensión entre estos puntos de vista, entre estas afirmaciones del individuo, ha modificado a las sociedades desde la antigüedad hasta nuestros días.

En tercer lugar, la descentralización de ciertas nociones —como ocurre en *Les Larmes* con la Historia y las pequeñas historias—, permite romper visiones unívocas del mundo y acercarnos al Otro desde nuestra propia Otredad. La influencia de las culturas orientales en Quignard ha sido decisiva en este caso, porque pone de manifiesto, por una parte, que toda traducción/versión de lo Otro es una reducción de una realidad mucho más amplia —y aquí también podríamos referirnos al proceso de simbolización que da origen al mito—, que corre el riesgo de convertirse en una simplificación y anulación de dicha realidad. Por otra parte, y al mismo tiempo, la presencia del Otro enriquece nuestra forma de pensar. En *Les larmes*, Nithard, Hartnid y Lucius viven este proceso. El influjo del mundo pagano y las crisis políticas y sociales que configuran su época los llevan a cuestionar tanto a aquellos que los rodean como a sí mismos, situándolos en un territorio fronterizo en el que la desaparición de los límites permite percibir aspectos del cosmos que estaban velados por ideologías impuestas. En su relación con la alteridad, el individuo se revela “presque un poisson, presque un oiseau : ce sont bien les figures de Boutès et des Sirènes” (Quignard, 2008 : 32), es decir, un ser en metamorfosis, que participa de dos realidades. Así, en *Les larmes* hay dos preguntas clave para entender este conflicto entre lo

social y lo individual, y entre lo sagrado —la alteridad— y lo pagano: *Was mir die Liebe erzählt?* y *Pourquoi as-tu été si peu Hartnid?* Estas preguntas, que interpelan al lector, reenvían a la dicotomía que configura el devenir de toda existencia: escuchar a la pasión o escuchar las voces de la institución. ¿Es posible encontrar un punto de equilibrio entre ellas? Quignard ofrece una respuesta mediante la construcción de sus textos y de sus personajes. Así como el mito es un relato en movimiento permanente, las nociones de personaje y de género son ambiguas, contradictorias y excesivas, por lo que el punto de equilibrio, si acaso lo hay, sería un instante, como una imagen que permite observar detalles antes de que la metamorfosis del texto, del personaje, de la identidad, continúe su proceso. Y este instante da pie a la narración,

Philippe Daros señala, en *Le mythe tel quel ?*, que todo discurso es un dispositivo de representación que, en el caso de la presencia del mito en la literatura, trabaja por medio de metáforas que rompen el símbolo y lo reconstruyen, volviéndolo singular sin “pouvoir prétendre à quelque vérité que ce soit, autre que celle à laquelle peut prétendre n’importe quel régime fictionnel” (21). Personaje y género participan de esta lectura de lo literario, son huellas de la archi-huella que las desencadenó, son fragmentos de un concepto en movimiento, metonimias tanto de lo que llamamos mito como de lo que llamamos literatura, incluyendo las categorías que, tradicionalmente, nos permiten entenderla. Así, dos mundos son dichos al mismo tiempo: el mítico y el contemporáneo, de ahí la importancia de trabajar un texto como *Les larmes*, en el que confluyen tanto el pasado clásico como el medieval y la época contemporánea.

Daros señala que todo discurso es susceptible de reinterpretaciones y, por lo tanto, de reducciones (19) —aunque nosotros diríamos ampliaciones—; lo cual, si bien es

evidente en el estudio de cualquier tipo de texto, nos lleva a preguntarnos, precisamente, por el riesgo de perder el sentido, es decir, por el riesgo de no ser capaz de reconstruir las formas necesarias para recuperar cierta estabilidad que permita dar el siguiente paso. En el caso de la producción literaria de Pascal Quignard, más allá del evidente carácter fragmentario tanto del género como de la diégesis o el personaje, lo que es relevante es *mostrar* que así está constituida la realidad, es decir, hacer visibles los hilos detrás de la obra, las visiones parciales inherentes al ser artista, y al ser humano en general, que enriquecen su experiencia vital. Esto no demerita en ningún momento la capacidad de Quignard para construir ficciones, es decir, para ser un novelista que invita al lector a saltar a la narración, pero sí exige una lectura crítica de sus propuestas, de las respuestas que ofrece el arte ante las preguntas que guían el proceso de adquisición de conocimientos de la humanidad. Dichas respuestas demandan una forma para ser comprendidas, como ocurre con la experiencia religiosa convertida en mito, de tal suerte que, para Daros, la fascinación que el mito sigue ejerciendo en el hombre contemporáneo tiene que ver con la forma que asume, con su “desfiguración específica” (19), es decir, con la fragmentación de la totalidad que da origen a las relecturas, a los géneros, a los personajes, y que revela su descentralización, su ruptura necesaria en forma de irradiación: el choque de fuerzas que *lo configuran de cierta manera*, dando lugar al estilo del autor, a su lenguaje, a su ser poeta.

La descentralización conceptual como rasgo fundamental de la literatura contemporánea en lengua francesa nos permite percibir lo que ocurre fuera del texto y antes del texto. Estos *hors-textes* y *pré-textes* están situados, de hecho, fuera de la literatura. Ocurren en la vida misma, como señala Pierre Brunel en *Mythocritique* (2016, 53)). Así, la irradiación de esta red discursiva hace de todo texto un espacio intertextual, y del personaje

una acción más que un nombre. En este sentido, *Les larmes* pone en movimiento a individuos que niegan y afirman al mismo tiempo, que constituyen en sí mismos espacios de tensión que irradian dicha tensión: resonadores, instrumentos musicales, materia viva. La paradoja se convierte así en eje estructural del individuo y del texto contemporáneos. Cuando pensamos en el título de la novela, nos preguntamos ¿de quién son esas lágrimas? Quignard parece decirnos que lo que importa es el acto de llorar, no el nombre de aquel que lloró. Así, cuando decimos “les larmes d’Hartnid”, Hartnid es el complemento de un sustantivo que reenvía a una acción primordial. Dicha estructura gramatical enfatiza la idea de genealogía que hemos mencionado a lo largo de estas páginas: las lágrimas de Hartnid son también las de Nithard, el salto de Butes es también el de Orfeo, las lágrimas de Orfeo son también las de Hartnid, y, finalmente, son las lágrimas de todo aquel que haya transitado por experiencias de abandono similares.

La solidez de un eje discursivo permite, en obras literarias como la de Quignard, no sólo hacer estallar los conceptos, sino encontrar vínculos entre un texto y otro. Podría decirse que el gesto del abandono, término acuñado por Calle-Gruber, es la fuerza que mantiene unidas las muy diversas partes de esta red intertextual quignardiana que, a la manera de las pinturas enrolladas de Japón, se despliega lentamente ante nuestros ojos.

1. Dans l’œuvre d’art japonaise, tous les éléments courent successivement l’un après l’autre, sans viser à construire une totalité harmonieuse. Certes, si un courant parfaitement naturel est réalisé, il en résultera une sorte d’unité, mais le principe formateur de l’œuvre est « le courant » et non la totalité harmonieuse.
2. Ce qui importe, ce n’est pas la totalité, mais chaque partie qui apparaît dans le courant.
3. Ce qui est également important, c’est le vide, c’est-à-dire l’espace vide, le silence, etc. Ce vide qu’on appelle « ma » en japonais, a autant d’importance que les formes dessinées ou les sons produits. De fait ce « ma » n’est pas un simple vide ; il est plein d’énergie cosmologique qui s’appelle « ki » en japonais. Et c’est cette énergie « ki » qui fait courir toutes les choses. (Shibata, 186)

La energía, el impulso, la pasión, desencadenan el cúmulo de historias que ocurren tanto en los textos narrativos como en los “ensayos” del autor francés. Efectivamente, el lector es capaz de vislumbrar la corriente, el género, pero tropieza con un abigarramiento barroco de personajes, tiempos verbales, épocas, pequeños géneros, artes, etc. Esta complejidad textual constituye un reflejo de la complejidad humana, de todo lo que va configurando una identidad. Como menciona Mimiko Shibata, lo importante no es la coherencia o la armonía, sino la vida que, a su manera, encuentra armonía, incluso por un instante, el instante de la experiencia de lo sagrado.

En *Les désarçonnés* (2012) Quignard afirma que “tout narrateur est un revenant du monde des morts” (181). Se hace indispensable visitar la biografía del autor para comprender con mayor profundidad su necesidad de traer a la luz el pasado, es decir, de darle forma por medio de la palabra. En *Une enfance havraise*, el autor narra sus primeros años en el puerto de Le Havre, bombardeado durante la Segunda Guerra Mundial. Quignard pasó su infancia entre edificios derruidos entre los cuales soplaba el viento con toda su ferocidad, creando ambientes desconcertantes. Lo que él descubría, paso a paso, eran las ruinas de su propia gente, de su familia y de una época que existía únicamente en los recuerdos. ¿Cómo fue crecer entre las ruinas?

Tous, tous sans exception, fuyaient les bombes à fragmentation des souvenirs. Tel était le rivage alors, et c’est peut-être cela que j’ai reconstitué dans les formes déroutantes des livres que j’ai imaginés où tous les genres anciens étaient venus se rompre et se confondre. Non pas une terre, une demeure, une cité, un palais, un temple. Mais un rivage désolé, plein de buissons, d’oiseaux, de baraques, d’épaves.

Des roues de bicyclettes, de vieux pneus, des portes arrachées, des cageots, des galets couverts de mazout, la mer.

La mer au bas des galets du Havre.

La mer dans la mémoire. (10)

El valor y el miedo en el niño Quignard lo llevan a actuar, a levantar las piedras para descubrir no sólo los cimientos de una ciudad, sino acontecimientos olvidados, dolorosos, de los que, naturalmente, nadie quiere acordarse, porque reavivan la pérdida. Entre las ruinas, la naturaleza ganando terreno, creando mundos, revelando bellezas insospechadas, rincones y refugios. Si se crece entre dos realidades, una que se desvanece y otra que renace continuamente, ¿no es natural creer que todo el mundo es así? En estas primeras experiencias de la alteridad se configura una forma de concebir la realidad que entiende que el mundo no es más que el mundo, y de este descubrimiento extraordinario surge el mito.

La mención de las llantas, de las puertas, de los objetos que crean una suerte de basurero, nos recuerda a Claire Methuen, personaje principal de *Les solidarités mystérieuses*, que descubrió su templo, su lugar para el amor, en una cueva llena de desechos. También nos recuerda *Sordidissimes* (2005), texto en el que Quignard habla de la basura, del abismo, de lo relacionado con la muerte, de lo sucio, como entradas hacia lo sagrado. Las ruinas suelen equipararse a la basura, por ejemplo. Desde este punto de vista, Quignard observa en lo que nadie quiere ver una colección de objetos, de historias, que también forman parte de la realidad. En términos literarios, el género en desuso, el género fracturado, habla de estas realidades —terribles en muchos casos— cuya contemplación es fascinante porque revelan lo que no estamos acostumbrados a contemplar con verdadera curiosidad, como ocurre, por ejemplo, en *Terrasse à Rome*, novela en la que Meaume graba escenas sexuales escandalosas y hace evidente, por medio de un velo o una cortina, que el espectador no debería estar viendo lo que ocurre, y sin embargo, lo ve. El lector —el primero de ellos Quignard— se convierte así en un voyeur, que acecha desde las sombras lo fascinante, lo *sidérant*.

Nul mammifère, homme ou bête, n'est sauf de la splendeur qui l'environne —qu'il guette dans la terreur et la certitude de mourir. C'est cela spéculer : nul n'est pure image. Nul n'est entièrement domestiqué. Nul n'est pure signification. (*L'écriture et sa spéculation*, 11).

La reflexión de Quignard sobre las ruinas termina en el mar. Hemos referido los símbolos asociados a ella: madre, fuente de vida, abismo, umbral. Hemos señalado la importancia de las lágrimas en la poética quignardiana. El vínculo entre *Boutès* y *Les larmes*, por supuesto, también tiene que ver con este elemento, y con el motivo del viaje. En el mundo griego, el agua era el límite entre el mundo civilizado y la barbarie. Era también la frontera entre el mundo de los vivos y el inframundo. No olvidemos a Caronte, a las Sirenas: guías terribles en el camino, en la fascinación de contemplar el abismo. No olvidemos el movimiento hipnótico de las olas, su redundancia.

Gabriel Marcel, en *Homo Viator*, señala que el hombre lleva en sí una herida que atenaza su vida. Para intentar explicar este hecho, es indispensable salir de sí mismo.

Pero ¿qué es en definitiva esta angustia o esta herida? Hay que responder que es, ante todo, la experiencia descuartizante de una contradicción entre el todo al que aspiro a poseer, a anexionarme, o incluso, por absurdo que sea, a monopolizar, y la conciencia oscura de esta nada, de esta nulidad que soy después de todo; pues, otra vez, no puedo afirmar nada de mí mismo que sea auténticamente yo mismo; nada que sea permanente, nada que esté fuera del alcance de la crítica y de la duración, de ahí esa necesidad loca de confirmación por lo exterior, por lo otro, esa paradoja en virtud de la cual es del otro y sólo de él de donde a fin de cuentas el yo más centrado sobre sí mismo espera su investidura. (28)

El salto de Butes es también un viaje, el viaje de Hartnid en busca de un rostro, que, tal vez, ya no sea el del Otro, sino el de sí mismo en el Otro. Así, el resultado del viaje es estar más cerca de responder a la pregunta por la propia identidad.

Tratar de establecer ciertos rasgos de la poética quignardiana por medio del diálogo entre dos de sus obras ha sido el objetivo de este trabajo. Vincular los textos por medio del mitema del salto constituye nuestra perspectiva interpretativa y una *mise en valeur* de la sacralidad presente en la vida humana, cuyos secretos están presentes en todas partes.

A pesar de los avances científicos y tecnológicos que han mejorado la calidad de vida del hombre, las sociedades del mundo dan muestra de incontables injusticias, carencias y peligros. Vivimos en guerra, en hambre y en muerte. Nuestros cuerpos son infinitamente frágiles. En una realidad así, es imposible no preguntarse qué vale la pena, cómo seguir, qué somos. Sin embargo, la realidad está llena de belleza. La obra quignardiana, sin ignorar lo anterior, magnifica “le bonheur d’avoir vécu cette complexité”, la posibilidad de decir que se vivió al máximo, en palabras de Mireille Calle-Gruber (comunicación personal, 14 de diciembre de 2022). Así, lo que vale la pena es constatar que, en cierto momento, en cierto lugar, el Yo disfrutó estar vivo.

Yoshida Kenkō dice: “Où se tient le voyageur ? Dans la trace du son, dans le pli de l’eau, dans l’émotion qui suspend tout” (18).

Pascal Quignard responde: ¿Dónde estamos? En la errancia, en las lágrimas, en el Otro. *Estamos saltando.*

OBRA CONSULTADA

Adorno, T. (1984). *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion.

Artigas, I. (2006). “Ecfrasis y naturaleza muerta: los “Botines con lazos” de van Gogh y Olga Orozco”, TRANS- [En línea], 2 <http://trans.revues.org/151> ; DOI : 10.4000/trans.151

Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti.

Barthes, R. (2003). *La préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*. (Éd. Nathalie Léger) Paris : Seuil.

Benjamin, W. (1996). “La tarea del traductor”. *Teorías de la Traducción. Antología de Textos*. (Ed. Dámaso López García). Murcia : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Berger, J. (2016). *Sobre el dibujo*. (Tr. Pilar Vázquez). Barcelona : Gustavo Gili.

Bertrand, D. (2016). *Orphée. La Fécondité du Chaos*. Saint Martin de Castillon : Éditions Signature. Coll. Présence du mythe.

Blanckeman, B. (2004). “Une écriture intraitable”. *Études françaises*, 40 (2), pp.13–24. <https://doi.org/10.7202/008806ar>

Bonnet Balazut, A. (2021). *Voyage imaginaire dans le Dernier Royaume de Pascal Quignard : in illo tempore*. Paris : L'Harmattan.

Bricout, B. (2001) *Le regard d'Orphée. Les mythes littéraires d'Occident*. Paris : Éditions Seuil.

Brunel, P. (2001). “Le roman fugué”. *Littérature et musique dans la France contemporaine*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, pp. 53-67.

----- (2016) *Mythocritique. Théorie et parcours*. Grenoble : UGA Éditions.

Calle-Gruber, M. Comunicación personal, 14 de diciembre de 2022.

----- (2020). *Pascal Quignard. L'écriture et sa spéculation*. Limoges : Lambert-Lucas.

----- (2018). *Pascal Quignard ou Les leçons des ténèbres de la littérature*. Paris : Galilée.

Campbell, J. (2014). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. (tr. Luisa Josefina Hernández). México : FCE.

Carpentier, A. *El acoso*. <https://docer.com.ar/doc/n80n88v> Consultado el 4 de noviembre de 2021.

Chantraine, P. (1977). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris : Les Editions Klincksieck

Chevalier, J. (2018) *Diccionario de símbolos*. Barcelona : Herder.

Collin, F. (2021). *Antiquités décentrées. Walcott, Quignard, Ransmayr*. Paris : Classiques.

Cortázar, J. *El perseguidor*. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-Cortazar.ElPerseguidor.pdf> Consultado el 20 de octubre de 2021.

Coste, C. (2005). "Les essais de Pascal Quignard sur la musique". *The Modern Essay in French. Movement, Instability, Performance*. (C. Forsdick and A. Stafford eds.) Oxford : Perter Lang, pp. 197-218.

Cousin de Ravel, A. (2012). "La peinture, pré-texte à l'écriture chez Pascal Quignard". *L'esprit créateur*, Volume 52(1), pp. 48-58. <https://muse.jhu.edu/article/470079>

Culler, J. (2000) "¿Qué es la teoría literaria?" *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona : Crítica, pp. 11-28.

Daros, P. (2000). "Le mythe tel quel ?" *La dimension mythique de la littérature contemporaine*. Poitiers : La licorne / UFR Langues Littératures Poitiers / Maison des Sciences et de la société.

De Rodas, A. (2019). *Las Argonáuticas*. (Ed. Máximo Brioso Sánchez). Madrid : Cátedra. Col. Letras Universales.

Derrida, J. (2006). *L'animal que donc je suis*. Paris : Galilée.

----- (1979). "La loi du genre." *Parages*. Pp. 249-286. <https://joaocamillopena.files.wordpress.com/2017/08/derrida-la-loi-du-genre.pdf>

----- (1977). *Posiciones. Entrevista con Jacques Derrida*. Pre-Textos, Valencia.

Durand, G. (2018). *Escritos musicales*. (Tr. Blanca Solares). Barcelona : Anthropos y CRIM UNAM.

----- (1971). *La imaginación simbólica*. (Tr. Marta Rojzman). Buenos Aires : Amorrortu.

Eliade, M. (2015). *El mito del eterno retorno*. (Tr. Ricardo Anaya). Madrid : Alianza Editorial.

----- (1973). *Lo sagrado y lo profano*. (Tr. Luis Gil). Madrid : Ediciones Guadarrama.

----- (1992a). *Mito y realidad*. (Tr. Luis Gil). Barcelona : Editorial Labor.

----- (1992b). *Tratado de historia de las religiones*. México : Era.

Fenoglio, I. (2011a). “Art graphique et création verbale. Le « jadis » manuscrit de Boutès.” *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*. (Calle-Gruber, Declerq et Spriet, eds.) Paris : Presses Sorbonne-Nouvelle, pp. 65-84.

----- (2011b). *Sur le plaisir de se jeter à l'eau*. Paris : Presses Sorbonne-Nouvelle. Collection Archives.

Ferrari, F. (2015). “De l’iconographie : Jean-Luc Nancy et la question de l’image”. *Études françaises*, 51 (2), pp.147–162. <https://doi.org/10.7202/1031233ar>

Freud, S. (1993). “Duelo y melancolía”. *Obras completas XIV*. Buenos Aires : Amorrortu editores.

Fubini, E (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. (Versión castellana, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda). Madrid : Alianza.

Gadamer, H. (1997). *Mito y razón*. (Tr. José Francisco Zúñiga García). Barcelona : Paidós.

Gaillard, F. (1987). “Le réenchantement du monde”. *Le mythe et le mythique*. Paris : Albin Michel. Coll. Colloque de Cerisy. Cahiers de l’Hermetisme.

Galíndez, V. (2015). “Traduire le vivant d’un texte : *Boutès* en portugais.” *Pascal Quignard. Traductions et métamorphoses*. (Dir. M. Calle-Gruber, J. Degenève, I. Fenoglio). Paris : Hermann Éditeurs, pp. 99-115-

García Gual, C. (2014). *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*. Madrid : Turner Publicaciones.

García Gual, C. y Hernández de la Fuente D. (2015). *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*. México : FCE.

García Jurado, F. (2016). *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. México : UNAM.

García Pérez, D. (2015). “Tradición clásica: Occidente y Oriente”, en Alicia Girón, et al., *China y México. Un diálogo cultural desde las humanidades y las ciencias sociales*. México : UNAM, pp. 99-106.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (Tr. Celia Fernández Prieto). Madrid : Altea Taurus Alfaguara.

Giraud, V. (2015). “La cuillette du sens. Pascal Quignard et Sei Shônagon.” *Pascal Quignard. La littérature à son Orient*. (Dir. C. Doumet et M. Ogawa.) Paris : Presses Universitaires de Vincennes.

Gontier, G. (2018). *Sur le poème jamais écrit : en lisant Pascal Quignard*. Paris : L’Harmattan.

Gucci. (2016). *Gucci Stories: The Myth of Orpheus and Eurydice*. https://www.youtube.com/watch?v=V5Mli5mEbx_ (Consultado el 17 de septiembre de 2022).

Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona : Editorial Crítica.

Han, B. (2015). *Filosofía del budismo zen*. (Tr. Raúl Gabás). Barcelona : Herder.

Heffernan, J. W. (1991). “Ekphrasis and Representation” en *New Literary History*. 22, no 2 (Spring) 297-316.

Hesiodo. (1978). *Teogonía*. (Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez). Madrid : Gredos. Biblioteca Clásica Gredos.

Homero. (1993). *La Odisea*. (Tr. José Manuel Pabón). Madrid : Gredos.

Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la ilustración*. (Int. Y Tr. Juan José Sánchez). Madrid: Trotta.

Kenkō, Y. (2022). *Cahiers de l'ermitage*. Paris : Gallimard. Folio Sagesses.

Kerényi, K. (1999). *La religión antigua*. (Tr. Adan Kovacsics Y Mario León). Barcelona : Herder.

La Rocca, M. (2016a). *L'écriture des émotions : approches cognitives et neuroesthétiques. Le cas de Boutès de Pascal Quignard*. Paris : L'Harmattan.

----- (2016b). “Style musical et ontologie de la musique chez Pascal Quignard : le cas de Boutès”. *Masurgia*, Volumen XXIII, pp. 135-146.

“Las nueve caídas. Pascal Quignard”. *Reportes Sexto Piso*. (Tr. Ernesto Kavi).
<http://reportes.mx/las-nueve-caidas-pascal-quignard> (Consultado el 27 de enero de 2020).

Latour, M.J. (2018). “Sur le doigt qui montre cela”. *Champ Lacanien* 21, pp. 107-113.
<https://www.cairn.info/revue-champ-lacanien-2018-1-page-107.htm>

Lavaniegos, M. (2016). *Horizontes contemporáneos de la hermenéutica de la religión*.
México: UNAM.

Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Paris : Librairies Plon.

----- (1995). *Antropología estructural*. (Tr. Eliseo Verón). Barcelona : Ediciones
Paidós.

----- (2014). *Mythologiques I. Le crut et le cuit*. Paris : Librairies Plon.

Libis, J. (1994). “Un symbolisme légal”. *L'eau, mythes et réalités*. Dijon : UB/Centre
Bachelard.

Lizaola, J. (2011). “Homenaje a Lévi-Strauss, el hombre signo de signos: El Lévi-Strauss
de Octavio Paz”. *Estudios*. México : ITAM. No. 98, vol. IX, pp. 151-164.

Lukács, G. (1975). *L'âme et les formes*. Paris : Gallimard.

Marcel, G. (2005). *Homo viator*. Prolegómenos a una metafísica de la esperanza.
Salamanca : Ediciones Sígueme.

Malinconi, N. (2015). “Le plongeur de Paestum”. *Psychanalyse et écriture. Rencontre avec
Pascal Quignard*. (Dir. Joseph Rouzel). Paris : L'Harmattan.

Mystères de Lascaux: l'homme-oiseau. <https://www.lascaux.fr/fr/blog/detail/9-mysteres-de-lascaux-lhomme-oiseau> (Consultado el 26 de septiembre de 2019).

Nancy, J.L. (2015). "Ekphrasis". *Études françaises*, 51 (2), pp. 25-35. <https://doi.org/10.7202/1031226ar> (Consultado el 17 de septiembre de 2022).

----- (2009). *Le Plaisir du dessin*. Paris : Galilée.

Nattiez, J. (2001). "Fugue littéraire et récit musical : du bon usage des métaphores". *Littérature et musique dans la France contemporaine*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, pp. 41-42.

Nietzsche, F. (2001). *El nacimiento de la tragedia*. (Int., y Tr. Andrés Sánchez Pascual). Madrid : Alianza.

Nommik, Y. (2015). "San Francisco de Asís de Messiaen: un monumento sonoro elevado a la humildad y a la alegría". *Imaginarios musicales. Mito y música I*. (Ed. Blanca Solares). México : UNAM. Cuadernos de Hermenéutica, pp. 223-229.

Ogawa, M. (2011). « Tout est couvert du sang lié au son. » *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*. (Calle-Gruber, Declerq et Spriet, eds.) Paris : Presses Sorbonne-Nouvelle, pp. 161-170.

Ortiz-Osés, A. (1996). *La Diosa Madre. Interpretación desde la mitología vasca*. Madrid : Trotta.

(2011). *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*. (Calle-Gruber, Declerq et Spriet, eds.) Paris : Presses Sorbonne-Nouvelle.

Pautrot, J.-L. (2004). “La musique de Pascal Quignard”. *Études françaises*, 40 (2), pp. 55–76. <https://doi.org/10.7202/008809ar> (Consultado el 24 de septiembre de 2022).

Picazo, M. (2007). *El ensayo literario en Francia*. Madrid : Editorial Síntesis.

Pimentel, L.A. (2003). “Ecfrásis y lecturas iconotextuales”. *Nuevas poligrafías* N° 4. México : FFyL UNAM.

Platón. (1985) *Diálogos I*. Madrid : Gredos.

----- (1988) *Diálogos V*. Madrid : Gredos.

Plazenet, L. (2012). “Poème obscur : le grec et la littérature grecque dans l’œuvre de Pascal Quignard”. *Éclats de littérature grecque d’Homère à Pascal Quignard*. Paris : Presses Universitaires de Paris Nanterre.

Quignard, P. (2002a). *Abîmes*. Paris : Grasset & Fasquelle.

----- (2008). *Boutès*. Paris : Galilée.

----- (2022). *Cahier de Pascal Quignard*. Paris : L’Herne.

----- (2015a). *Critique du jugement*. Paris : Galilée.

----- (2017a). *Dans ce jardin qu’on aimait*. Paris : Grasset.

----- (1989). “La déprogrammation de la littérature.” *Le Débat*, No. 54, pp. 77-88.

----- (2016a). *Dictionnaire Sauvage*. Paris : Hermann Éditeurs.

----- (1996). *La haine de la musique*. Paris : Éditions Calmann-Lévy.

----- (1987) *La leçon de musique*. Paris : Hachette.

- (2015b). "Le mot littérature est sans origine". *Pascal Quignard. La littérature à son Orient.* (Dir. C. Doumet et M. Ogawa.) Paris : Presses Universitaires de Vincennes.
- (2018). *L'enfant d'Ingolstadt.* Paris : Grasset.
- (2009). *La barque silencieuse.* Paris : Gallimard.
- (2007). *La nuit sexuelle.* Paris : Flammarion.
- (2019). *La vie n'est pas une biographie.* Paris : Galilée.
- (1994). *Le sexe et l'effroi.* Paris : Gallimard.
- (2012). *Les désarçonnés.* Paris : Grasset.
- (2016b). *Les larmes.* Paris : Grasset.
- (2005a). *Les paradisiaques.* Paris : Gallimard.
- (2016c). *Pequeños tratados.* (Tr. Miguel Morey.) Madrid : Sexto Piso.
- (2017b). *Performances de ténèbres.* Paris Galilée.
- (2010). *Pierre Skira, Marie Morel & Valerio Adami.* Paris : Éditions des Cendres.
- (2006). *Retórica Especulativa.* (Tr. Silvio Mattoni). Buenos Aires : El cuenco de plata.
- (2005b). *Sordidissimes.* Paris : Gallimard.
- (2002b). *Sur le jadis.* Paris : Gallimard.
- (2015c). *Sur l'idée d'une communauté de solitaires.* Paris : Arléa.

----- (2014). *Sur l'image qui manque à nos jours*. Paris : Arléa.

----- (2000). *Terrasse à Rome*. Paris : Gallimard.

----- (1991). *Tous les matins du monde*. Paris : Gallimard.

----- (2017c). *Une journée de bonheur*. Paris : Arléa.

Rangel, S. (2015). "Música para los pájaros: notas sobre John Cage". *Imaginarios musicales. Mito y música I*. (Ed. Blanca Solares). México : UNAM. Cuadernos de Hermenéutica, pp. 143-154.

(2004). *Rencontre avec Pascal Quignard à l'occasion de la parution de Petits Traités (1997)*. <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01032030.htm> (Consultado el 24 de febrero de 2020).

Reynaud, B. (2007). "Des ires honnies". *Ironies. Entre dualité et duplicité*. PUP. <https://hal.science/hal-01766829/document> (Consultado el 13 de enero de 2023).

----- "Pascal Quignard et le bruissement du détail". <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx01.05/486> (Consultado el 13 de enero de 2023).

Ricoeur, P. (1960). *Finitude et culpabilité. La symbolique du mal*. Paris : Aubier.

(2005). *The Modern Essay in French. Movement, Instability, Performance*. (C. Forsdick and A. Stafford eds.) Oxford : Peter Lang.

Rouet, D. (2013). *Pascal Quignard. Une enfance havraise*. Le Havre : L'échos des vagues.

Samoyault, T. (2005). "D'une pensée sans savoir : le roman ou l'autre du savoir". *Le roman aujourd'hui*. Paris : Éditions Cécile Defaut

Sciamma, C. (2019). *Portrait de la jeune fille en feu*. France : Lilies Films.

Segal, C. (1987). *La musique du sphinx. Poésie et structure dans la tragédie grecque*. (Tr. Catherine Malamoud et Max-Peter Gruenais). Paris : Éditions La Découverte.

Shibata, M. (1994). "L'eau court et... ? Quelques aspects de l'esthétique japonaise." *L'eau, mythes et réalités*. Dijon : UB/Centre Bachelard.

Skira, P. et Quignard, P. (2002). *Tondo*. Paris : Flammarion.

Soulier, C. (2003). "Des tablettes de buis à la table de cuisine : la note, élément de perturbation générique". *Question de genre*. Montpellier : Université Paul Valéry Montpellier III.

Suzuki, D.T. (2003). *Essais sur le Bouddhisme Zen. Séries I, II, III*. (Tr. Jean Herbert). Paris : Albin Michel.

Trías, E. (2007). *El canto de las sirenas*. Barcelona : Galaxia Gutenberg.

----- (2014). *La imaginación sonora*. Barcelona : Galaxia Gutenberg.

Tognetti, A. (2016). *Écfrasis: pensar lo pictórico desde lo poético*. Barcelona.

Valcárcel, M. *Una imagen invisible: la tumba del nadador*.

<http://www.alejandrdeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/41615-la-tumba-del-nadador> (Consultado el 26 de septiembre de 2019).

Viart, D. (2004). “Les « fictions critiques » de Pascal Quignard”. *Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable, Études françaises*. Volume 40, Number 2. (Consultado el 10 de octubre de 2021). <https://www.erudit.org/en/journals/etudfr/2004-v40-n2-etudfr744/008807ar/>

----- (2019). “Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d’une forme littéraire”. *Observatoire des écritures contemporaines*. Paris : Université de Nanterre / Institut universitaire de France.

----- (2009). “Nouvelles écritures littéraires de l’Histoire”. *Écritures contemporaines. La revue des Lettres Modernes*. Paris : Classiques Garnier / Lettres Modernes Minard, no. 10.

----- (2014). *Portraits du sujet, fin de 20^{ème} siècle*. <http://remue.net/cont/Viart01sujet.html> (Consultado el 24 de febrero de 2023).

Vuong, L. (2017). “Pascal Quignard : du monument à la ruine, de la ruine au vivant.” *Tangence*. (115), 35–55. <https://doi.org/10.7202/1045143ar>

Watsuji, T. (2011). *Fûdo : Le milieu humain*. Paris : CNRS Éditions.

Webb, R. (1999). “Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre”, in *Word & Image*. Vol.15, No.1, January-March.

Weinberg, L. (2014). *El ensayo en busca de sentido*. Madrid : Iberoamericana/Vervuert.

----- (2004). *Umbrales del ensayo*. México : UNAM Y CCYDEL

Wellek, R. (1968). *Conceptos de Crítica Literaria*. (Tr. Edgar Rodríguez Leal). Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Zambrano, M. (2011). *El hombre y lo divino*. Madrid : Alianza Editorial.

----- (1988). *La agonía de Europa*. Madrid : Mondadori.