

**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA  
DE  
MEXICO**

5  
2 EJ

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COORDINACION DE LETRAS MODERNAS**

**"La escritura en *Moravagine* de Blaise Cendrars"**

**TESINA**



*Que para obtener el título de:*

**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA  
FRANCESAS**

**PRESENTA:**

*Matilde*  
**GUADALUPE ORTIZ ALEMAN**

**ASESOR: Dr. MARC CHEYMOL**



**FALLA DE ORIGEN**

1995



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

Mi profundo agradecimiento al Dr. Marc CHEYMOL por su apoyo, paciencia y amabilidad para coordinar el presente trabajo.

Mil gracias también a mis amigos y familiares que siempre tuvieron una palabra amable para apoyarme.

A Claudia RUIZ por su orientación y ayuda en el proceso administrativo

A todos mis antiguos profesores:

A Lidia LOPEZ por todos los libros que me facilitó. A todo el personal de la biblioteca del IFAL. A todos muchas gracias.

**MEXICO , CIUDAD UNIVERSITARIA , 1995**  
**INDICE**

<b>INTRODUCCION.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPITULO I: EL PROBLEMA DEL GENERO.....</b>	<b>6</b>
<b>I.1 <i>Moravagine</i> y la Novela de Aventuras.....</b>	<b>6</b>
<b>I.2 <i>Moravagine</i> y la Novela Autobiográfica.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPITULO II: ANALISIS DEL RELATO.....</b>	<b>20</b>
<b>II.1 Significación del Título y del Personaje de <i>Moravagine</i> .....</b>	<b>22</b>
<b>II.2 El narrador.....</b>	<b>25</b>
<b>II.3 Velocidad del relato.....</b>	<b>29</b>
<b>II.4 La elipse.....</b>	<b>31</b>
<b>CAPITULO III: LOS RECURSOS DE LA ESCRITURA EN <i>MORAVAGINE</i>.....</b>	<b>37</b>
<b>III.1 Lo Grotesco.....</b>	<b>38</b>
<b>III.2 Lo Burlesco.....</b>	<b>39</b>
<b>III.3 Lo Patético.....</b>	<b>41</b>
<b>III.4 Distanciación.....</b>	<b>42</b>
<b>III.5 Puntos estratégicos del texto.....</b>	<b>44</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>50</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>54</b>
<b>ANEXO I.....</b>	<b>56</b>
<b>ANEXO II.....</b>	<b>58</b>

## INTRODUCCION

Durante mucho tiempo la crítica, de acuerdo a una lectura psicológica, temática, lineal, consideró a Cendrars como a un autor puramente autobiográfico sin interesarse en analizar el texto en su funcionamiento específico. Actualmente además de estudiar sus grandes poemas (*Pâques à New York, Transibérien, Panama*), sus memorias - monólogos (*L'homme Foudroyé; La main coupée; Bourlinguer, Le lotissement du ciel*) los críticos se interesan en el estudio de su producción novelística de los años veinte y treinta, dominada por Moravagine y Dan Yack. Estas obras representan en la problemática de la narrativa del siglo XX un momento importante de la metamorfosis de la novela. En *Cendrars aujourd'hui*, Michel Decaudin señala que el propio Cendrars en su "notule" *Aujourd'hui* estaba consciente de esa importancia:

*seule la formule du roman permet de développer le caractère actif d'événements et de personnages contemporains qui, en vérité, ne prennent toute leur importance qu'en mouvement.*<sup>1</sup>

Aunque el status mismo de la obra ha sido cuestionado, varios trabajos de autorizados críticos han clasificado a *Moravagine* como una novela:

*Avec l'Or, Moravagine est sans doute le roman le plus connu de Blaise Cendrars.[...] nous aimerions plutôt à l'aide de la description et de l'analyse de quelques opérateurs du discours romanesque, mettre en évidence certains mécanismes [...] sur le fonctionnement interne de Moravagine...*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Blaise Cendrars, "Aujourd'hui". 1929

<sup>2</sup>Jean P. Goldenstein "Moravagine discours de l'excès" en *Cendrars aujourd'hui*, MINARD, 1977, p.83

Al hablar de un arte que desarrolló, Virginia Woolf dice:

*La substance propre du roman n'existe pas. Tout est la substance propre du roman, tout sentiment, toute pensée, toute qualité de l'intellect ou de l'âme nous sert, nulle perception n'est à écarter. Et si nous pouvions imaginer l'art du roman prenant vie et debout parmi nous, il nous inviterait sans doute à le malmener et à le détruire autant qu'à l'honorer et à l'aimer, car c'est ainsi que se renouvelle sa jeunesse et qu'est assurée sa souveraineté.<sup>3</sup>*

Hoy en día, la novela puede definirse sobre todo por su apertura. No es una obra con límites fáciles de identificar o contenidos reductibles a un sólo criterio (estético, filosófico, psicológico o moral). Es un género con vocación de integrar o captar los logros de otros géneros. Los cambios importantes aportados desde principios de siglo por obras como las de Joyce, Kafka, V.Woolf, Robbe-Grillet y otros, al modelo tradicional, demuestran que la Literatura, para permanecer viva es experimental y siempre nueva. El creador o escritor se inscribe siempre en un código que es lógicamente el de su época, pero se empeña en transformarlo o por lo menos enriquecerlo con nuevas combinaciones que llevarán su marca y se convertirán en las reglas de su obra.

El escritor es un ser que tiene por función nombrar a nuestro mundo. Él nos hace captar la esencia de la Literatura mediante su acto creador.

Según Flaubert y Virginia Woolf la forma es movimiento y para el escritor, ella siempre está por crearse. La novela como parte de la Literatura es un campo que se redefine continuamente. Es una constante interrogante y como la vida, la novela da cabida a todo tipo de contradicciones ya que siempre mantiene una relación estrecha con ella:

---

<sup>3</sup>Virginia Woolf, *Arts*, 1963

*Le roman est une forme particulière du récit. (...) il est un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité. Jusqu'à notre mort, et depuis que nous comprenons des paroles nous sommes perpétuellement entourés de récits; ...*<sup>4</sup>

Así, algunos críticos definen la novela como una obra épica que supone interferencias permanentes entre el arte y lo real, lo abstracto y lo concreto: el escritor no está al servicio de una idea o de una forma, sino al servicio de su obra. El autor puede ser o no " la materia de su libro " (Montaigne), se conforma con presentar una obra que puede ser descifrada de mil formas, tal y como sucede con las leyendas y con el mundo. Michel Butor en sus *Ensayos sobre la novela* señala que:

*Le romancier, lui, nous présente des événements semblables aux événements quotidiens, il veut leur donner le plus possible l'apparence de la réalité, ce qui peut aller jusqu'à la mystification (Defoe).*<sup>5</sup>

La fuente de donde surgen las historias de Cendrars aparece señalada en *La leçon de Blaise Cendrars* de Robert Guiette quien insiste sobre una característica especial:

*Blaise Cendrars racontait des histoires que lui suggérait le spectacle de la rue (...) les histoires se trouvaient d'autant plus réelles lorsqu'elles fourmillaient d'invéraisemblances .*<sup>6</sup>

Y Cendrars mismo decía: "Lo verdadero es inverosímil". Al buscar los elementos de su técnica de escritura, Cendrars privilegia en su obra, no tanto la historia sino un clima de aventura. Cendrars es un hombre en medio del mundo,

---

<sup>4</sup> Michel Butor, *Essais sur le roman*, ed. de Minuit, Paris, 1964, p.7

<sup>5</sup> Michel Butor, "Le roman comme recherche" en *Essais sur le roman*, Minuit, Paris, 1964, p.8

<sup>6</sup> Robert Guiette, "La Leçon de Blaise Cendrars", en *Cendrars aujourd'hui*, Minard, 1977, p.8

es el escritor que cuenta la vida y sabe "mentir" para hacerla más verdadera; es el viajero que todo lo convierte en contemplación: para él la "contemplación es una forma de ser". *Moravagine* se coloca por sus características dentro de la serie de novelas que responden al modelo de la novela de aventuras, ya que recupera algunas particularidades del género, pero también juega con ellas e incluso las transforma. Por ello, examinaremos en un primer capítulo el status de *Moravagine* como género literario, y después analizaremos el relato en un segundo capítulo. La idea de la aventura entra en el mundo de la sensibilidad y de una cierta predisposición del espíritu, ya que todo aquello que va unido al movimiento, a un evento y tiene por objetivo despertar una emoción constante, provoca la aventura. La obra de Cendrars cuenta de esta forma el mundo y en él los eventos de todo tipo se combinan para construir una historia que no termina, su escritura es compleja y su actividad creativa puede considerarse moderna y muy fecunda. El texto de Cendrars es un contrato con un lector imaginativo, que debe aceptar reconstruir un recorrido y juntar las piezas que servirán para descifrar la coherencia de un conjunto oculto detrás de una facilidad temática. Cendrars confunde con placer las pistas y nos compromete a hacer un esfuerzo interesante y de una gran riqueza. Después del examen de la problemática del género en la escritura de *Moravagine*, hemos analizado los recursos del relato: el hilo conductor de la idea de nuestro proyecto, fue la escritura: el orden narrativo, el proceso arbitrario de construcción marcado por la elipsis en los 26 capítulos de la novela responde a lo que Genette señala en *Figures II* sobre la obra de Stendhal:

*...le déplacement presque systématique du récit par rapport à l'action, qui résulte à la fois de l'élosion des événements principaux et de l'accentuation des circonstances*



*accessoires.*<sup>7</sup>

En *Moravagine*, el ritmo de la narración aparece bastante alterado. Lo cual nos hace coincidir con la idea de que la novela constituye un "proceso" y no tiene una estructura fija: varias veces nuestro trabajo presentó a Cendrars como a un escritor que, a la manera de Gide, introduce en su obra el proceso que lo lleva a escribir. El "Pro-Domo" nos revela su posición con respecto a su trabajo de escritor y a su sistema de organización para escribir.

---

<sup>7</sup>Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969, p.181

## CAPITULO I

### EL PROBLEMA DEL GENERO

#### ***1.1- Moravagine y La Novela de Aventuras***

*Au printemps 1914, je revins à Moravagine, et, sous l'influence des premiers succès spectaculaires de l'aviation et la lecture de Fantômas, j'en faisais un roman d'aventures.*<sup>8</sup>

Es la distancia más o menos evidente entre el escritor y su héroe lo que determina de hecho la aparición de la aventura. Hay un tipo de escritor que domina a su héroe, pero es lo suficientemente hábil para borrar su presencia de creador de manera que pueda organizar el desarrollo de la vida de su héroe. Cuando el autor elige presentar a un héroe vigoroso e independiente elige la aventura. Esta elección lo lleva a disponer los elementos del relato para que aparezcan como unidos al azar y cada evento es un fenómeno regido por el paso del tiempo, por la evolución de la vida del héroe y las sorpresas del futuro. La novela de aventuras se desarrolla como un proceso de imaginación sin control. Los elementos históricos sólo sirven de tela de fondo para que la existencia del héroe transcurra normalmente. En este caso el escritor es ante todo un técnico, maestro de sus herramientas, capaz de olvidar su propia memoria y dar paso a su imaginación. Poe, un gran utilizador de esta técnica dice: "el azar debe ser incesantemente materia de un cálculo riguroso".

*Una novela de aventuras no es solamente una novela en la que hay aventuras; es un relato cuyo fin primordial es contar aventuras y que no puede existir sin ellas. La aventura es la incursión del azar o del destino en la vida cotidiana.*<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, Grasset, 1989. p.216

<sup>9</sup>Jean Yves Tadié, *La novela de aventuras*, FCE. México, 1989, p.7

En la novela de aventuras la recuperación de lo real, la reconstrucción de la vida no surge de un pequeño hecho verdadero, ni de la descripción minuciosa del medio ambiente y de datos accesorios, sino a través del impulso constante de la vida del hombre cuyos días transcurren sin parecerse. El escritor que recurre a la novela de aventuras se interesa en dar cuenta de lo vivido. La memoria y el recuerdo construyen un relato lleno de acciones, presentadas de tal forma que hacen pensar al lector en una existencia real sujeta a las sorpresas de la vida y del futuro. La novela de aventuras necesita desarrollos extensos que permitan al evento prepararse tranquilamente y hacer surgir en el momento oportuno, algún elemento inesperado. Hay una gradación que va del placer al malestar, de la angustia a la alegría y a la libertad. La reacción positiva o negativa del héroe ante las pruebas de la vida ha creado los grandes temas del género: el naufragio, la captura, la evasión, los caníbales salvajes, la isla desierta, la guerra. Todos ellos apoyados en un mensaje descifrado sistemáticamente. El héroe de la novela de aventuras es testigo de su tiempo y de su espacio y por medio del recuerdo, evoca sus vivencias: descubrimientos, países, la naturaleza y los pueblos que ha conocido. Así, esta narración de la experiencia de la vida provoca en el lector una curiosidad humana y le da la ocasión de reflexionar sobre su propia vida. El escritor que sirve de intermediario entre el lector y la aventura, fue actor antes de ser reportero. De ahí que una de las formas para la novela de aventuras sea la autobiografía, que ha rescatado los relatos de los viajeros y muchos episodios de la novela picaresca. Desde obras como el *Lazarillo de Tormes* hasta las novelas de Daniel Defoe y Stevenson, la aventura es verosímil gracias a la primera persona del singular. De hecho el "yo" sirve para penetrar en el terreno del relato puro y extender en un segundo grado el placer de contar y de escuchar.

Este estilo de una vida que se cuenta nos lleva naturalmente a la idea del viaje. La novela de aventuras siempre ha estado unida a la idea del viaje que implica a la vez la búsqueda de lo desconocido y la nostalgia de lo conocido. Así la aventura conduce al individuo hacia un enriquecimiento mediante la acción y la creación: el lector de estas historias generalmente ha adquirido una cierta experiencia de lectura para abandonarse sin desconfiar al poder del narrador. Ulises, Simbad y Robinson ilustran los grandes temas de la novela de aventuras, que establecen una alegría de la creación sin limitaciones, una "felicidad de la libertad" (Marthe Robert). Por una parte la novela de aventuras reclama un ambiente de emancipación y por otra se cierra a todo lo que no ayuda a la dinámica de la historia, es decir a la sucesión de los acontecimientos. El tema de este tipo de novelas es el de Robinson, representante del mito del aventurero, por excelencia fuera de la ley y solitario por definición. La novela de aventuras es elegida por el artista más consciente de sus medios de expresión y de una poética que vamos a descifrar más adelante.

En general la novela de aventuras es larga; necesita importantes desarrollos que permitan la preparación de las peripecias que vuelvan al lector cómplice del misterio del relato y lo implica en el suspenso. Así algunos autores consideran la aventura como un mundo de fantasía, que marca la relación entre el poder de la imaginación y las formas de expresión.

Cendrars ya presentía la necesidad de dar a la literatura una nueva ruta. Escribía en el momento en el que esta actividad exigía al creador comportarse al mismo tiempo como psicólogo, historiador, sociólogo, utilizador de los

---

<sup>10</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*. Grasset, 1926, p.25

descubrimientos de las ciencias naturales y experimentales, de la medicina, etc. Su escritura intenta mostrar que todos los recursos del discurso convergen en una ficción eficaz. En 1964 Gaëtan Picon escribe acerca de las "novelas" de varios escritores entre ellos Cocteau, Larbaud y Cendrars:

*Le récit ne se contente plus d'être la narration objective, d'un destin individuel; il est jeu poétique, spectacle sans limites, l'invention verbale et métaphorique a toute latitude de s'y manifester. L'anecdote, les cadres sont prétextes: c'est dans l'écriture même que se joue la partie.* <sup>11</sup>

Por su escritura, *Moravagine* plantea una búsqueda de nuevas posibilidades literarias :

*Moravagine se place à sa manière propre dans la succession des romans d'aventures, récupérant certaines particularités du genre, mais aussi les démentant et les détournant.* <sup>12</sup>

Cendrars establece un juego entre los indicios de la novela histórica (la Rusia pre-revolucionaria) y los modelos generadores de la novela de aventuras, evidentes sobre todo en la focalización intensa alrededor de un personaje heroico, *Moravagine*, quien realiza todas las acciones mayores de la novela, impone su deseo y su fuerza.

---

<sup>11</sup> Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle Littérature Française*, 1949, p.29

<sup>12</sup>Michel Touret, "Moravagine roman d'aventures ou roman aventureux" en *Cendrars aujourd'hui*, Minard, 1977, p. 63

## **1.2.- Moravagine y la novela autobiográfica.**

Aparentemente al atacar a Moravagine, Cendrars parece deseoso de ocupar el lugar del narrador. En "Pro-Domo" surge una dimensión autobiográfica cuando escribe:

*Comment j'ai écrit Moravagine(...) Les Pâques à New York venaient de paraître et j'avais commencé le Transibérien. Je vivais alors dans une purée noire ...<sup>13</sup>  
[C' est] ...avec un petit juif (...) en lui racontant certains épisodes de ma vie qu'est née en moi, spontanément, l'idée de Moravagine<sup>14</sup>*

Pierre Vitoux en "Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique" señala algunos aspectos que confirman nuestra idea que a pesar de la insistencia de Cendrars en inscribir su nombre dentro de la historia, no se puede considerar su novela como puramente autobiográfica :

*... on peut dire que dans un récit le narrateur peut être étranger ou participant à l'histoire (ou plus largement à l'univers diégétique) qui est l'objet de son récit -et que d'autre part il peut être à l'extérieur ou à l'intérieur d'un récit. Mais la dissymétrie entre les deux formules (son récit/un récit) fait apparaître une différence essentielle. Le narrateur en tant que tel ne peut pas être intradiégétique: il est extérieur au récit qu'il produit (même s'il figure dans l'histoire) (...) Autrement dit: pour être narrateur intradiégétique, il faut être personnage d'un autre récit que le votre (mais qui peut raconter votre histoire ). [...] Cela fait apparaître quelques risques de confusion dans l'analyse du récit autobiographique.<sup>15</sup>*

---

<sup>13</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit., p.215

<sup>14</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit.p.216

<sup>15</sup>Francine Belle-Isle, et.al. *La question autobiographique*, Université Laval 1984.p.265

Nos proponemos analizar cómo Cendrars, apoyándose en el modelo clásico de la autobiografía y conociendo los lazos existentes de este género con la novela, explota al máximo los procedimientos de escritura de ambos relatos; sobre todo, el de la primera persona que le permite establecer un proyecto particular de escritura. Es principalmente la parte III de la novela, la que nos servirá para presentar nuestro análisis.

En la sección de "Comment j'ai écrit *Moravagine*", Cendrars señala cuál es para él, el tema principal de la escritura y explica así que ningún libro puede prescindir de un cierto tono autobiográfico:

*Je ne crois pas qu'il y ait des sujets littéraires ou plutôt il n'y en a qu'un: l'homme.  
Mais quel homme? L'homme qui écrit, pardine, il n'y a pas d'autre sujet possible.  
Qui est-ce? En tout cas ce n'est pas moi, c'est l'Autre. (...)  
Mais qui est cet Autre?  
Peu importe. Vous rencontrez un type par hasard et vous ne le revoyez jamais plus. Un beau jour ce monsieur réapparaît dans votre conscience et vous emmerde durant dix ans. Ce n'est pas toujours quelqu'un d'aigu, il peut être amorphe, voire neutre.  
C'est ce qui m'est arrivé avec le sieur Moravagine. (...) Mais il n'y a jamais eu réelle identification car chacun était soi, moi et l'Autre.<sup>16</sup>*

Cendrars utiliza en *Moravagine* parte de la tradición literaria del siglo XVIII, en la que el relato en primera persona fue muy común: *Les Confessions de Rousseau*, *La vie de Marianne* de Marivaux, *Gil Blas* etc. Sin embargo no podemos decir que se trata en este caso de un relato autobiográfico, sino de lo que G. May llama "el proyecto común de los dos géneros". Tanto la novela como la autobiografía muchas veces tienen un objetivo análogo: contar la vida de un

---

<sup>16</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit., p.223

personaje. Y traducir una vida en palabras "siempre tiene algo en sí de extravagante y utópico".

El proyecto de contar la vida de un ser imaginario puede ser menos extraño, ya que hay una relación diferente entre el personaje de fantasía, que sólo existe en el espíritu del escritor, y las palabras que él utiliza para evocarlo y que son inventadas por el hombre.

La actitud del lector de una autobiografía y él de una novela es diferente ya no por el hecho de que una sea verídica y la otra imaginaria, sino porque una se da por verídica y la otra por imaginaria. El lazo que el autor establece entre su obra y el lector es diferente en un caso y en el otro. Esta relación es lo que Philippe Lejeune llama el "pacto autobiográfico" y además agrega: "Es tanto un modo de lectura como un tipo de escritura". Así, el elemento principal que nos impide confundir una autobiografía con una novela es que el autor de la autobiografía afirma su sinceridad y su intención de decir la verdad :

*S'interroger sur le sens, les moyens, la portée de son geste, tel est le premier acte de l'autobiographie : souvent le texte commence non point par l'acte de naissance de l'auteur (je suis né le...) mais par une sorte d'acte de naissance du discours, le "pacte autobiographique". En cela l'autobiographie n'invente pas: les mémoires commencent rituellement par un pacte de ce genre: exposé d'intention, circonstances où l'on écrit, réfutation d'objection ou de critiques. Mais le rite de présentation a une fonction beaucoup plus importante pour l'autobiographe, puisque la vérité qu'il entreprend de dévoiler lui est personnelle, qu'elle est lui.<sup>17</sup>*

Existe entre autobiografía y novela otra diferencia que radica simplemente en la naturaleza del personaje autobiográfico y el personaje de novela. En la autobiografía, creemos en la existencia del personaje que se apoya en la vida

---

<sup>17</sup>Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Armand Colin, Paris, 1971, p.72



misma del autor, identidad que él mismo ha presentado y sobre la cual descansa toda su obra. Y es por esa razón que como lectores, somos menos sensibles al matiz de lo que dicen los personajes que aseguran decir la verdad, que al carácter de su existencia. Rousseau existe en sus *Confesiones* y Marianne es un personaje ficticio de Marivaux. El grado de verdad o de mentira de los hechos referidos, no es lo más importante; además como lo señala G. May "la autobiografía es incapaz de una veracidad rigurosa". Y Philippe Lejeune nos ayuda a pensar el valor de la "verdad" autobiográfica:

*Si nous sommes en droit d'exiger de l'autobiographie ce projet de sincérité, nous avons le devoir de ne pas être dupe de l'opposition sincérité/fiction qu'il suppose*<sup>18</sup>

Otra pregunta que a menudo surge a propósito de la relación novela - autobiografía es ¿la novela es más verdadera que la autobiografía? Según G. May, " la verdad y la mentira de las que ellas hablan no pertenecen al mismo orden de realidad". La verdad que ambas pretenden expresar es sólo la de la personalidad del escritor, y la mentira que reconocen sólo afecta sus textos. Sin embargo, a veces el texto de la novela puede tomar una forma de expresión autobiográfica sin que necesariamente se presente como tal. El escritor puede revelar su personalidad y sus verdades interiores tal vez más libremente cuando escribe una novela que cuando tiene la intención consciente y clara de hacerlo, en sus memorias o en su autobiografía. May y Lejeune piensan que los lazos que unen a la novela y a la autobiografía son estrechos históricamente. Siempre ha existido la tentación de buscar al autor y su vida en su obra. Es suficiente reconocer al novelista como a un ser que todo lo extrae de su experiencia personal y a su escritura como la huella permanente de ese origen: y entonces

---

<sup>18</sup>Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Armand Colin, Paris, 1971, p.

resultará casi imposible distinguir en el mundo de la novela cuáles hechos son autobiográficos y cuáles no lo son.

*...dernière la multiplicité et la diversité infinie des formes d'expression littéraires, ne se laisse jamais tout à fait oublier la force unificatrice et le besoin irrésistible de se manifester qui appartient à la personnalité de l'écrivain.* <sup>19</sup>

Existe pues un abanico de posibilidades de escritura entre la novela y la autobiografía, una serie de textos híbridos. La novela y la autobiografía son dos formas extremas que puede tomar un amplio género literario que se propone hacer un libro a partir de una vida humana. Un fenómeno histórico propició la constitución de la novela y la autobiografía como géneros distintos.

*Dans un cas comme dans l'autre, l'écrivain travaille avec sa mémoire et avec son imagination: seul varie d'un bout à l'autre de l'éventail le rôle relatif de ces deux facultés. [...] du point de vue de la technique littéraire, l'autobiographie et le roman recourent comme on l'a vu aux mêmes procédés d'expression, à tel point qu'il peut devenir impossible de distinguer l'un de l'autre sur ce plan.*<sup>20</sup>

Por eso tal vez Philippe Lejeune señala que la autobiografía es tanto una forma literaria como un acto social:

*Le "je" qui s'adresse au lecteur inconnu n'est pas une créature de fiction, mais un individu réel, qui signe de son nom, s'engage à dire -plus ou moins- la vérité, provoque ses contemporains et la postérité à assister au spectacle de sa vie pour les édifier, les instruire, mais aussi pour s'expliquer, se justifier devant eux et les séduire.* <sup>21</sup>

---

<sup>19</sup>Georges May, *L'autobiographie*, PUF, Paris, 1979, p.187

<sup>20</sup>Georges May, *L'autobiographie*, PUF, op.cit., p. 187,196

<sup>21</sup>*Le grand Atlas des Littératures*, Universalis, France S.A., Paris, 1990, p.48

Según la opinión de Lejeune, el modelo de acto autobiográfico definido en estos términos fue propuesto por J.J. Rousseau. Después, la evolución de este género lo ha llevado a adoptar diferentes formas, desde las confesiones religiosas y el carácter individual de los relatos colectivos como los libros de "razón" hasta las "memorias". *Las Confesiones* de Rousseau introdujeron varios rasgos esenciales al género: primero la idea de que todo individuo se explica por su historia y en particular por su infancia. Con él la autobiografía se convierte en una versión individual y "realista" del mito de los orígenes:

*Enfance-origine, ou enfance-refuge: le récit d'enfance, d'abord pratiqué au début des autobiographies, prendra son autonomie comme genre dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, ouvrant la voie aux investigations psychanalytiques*<sup>22</sup>

En la segunda parte de *Moravagine* Cendrars recurre a este modelo de **escritura** para presentar a su personaje central. Estamos ante la presencia de una operación narrativa que G. May llama "el relato intercalado" y que para Genette es la "*syllapse thématique*" la cual consiste en inmovilizar el relato durante un cierto número de páginas para presentar determinados hechos y comunicar al lector una serie de situaciones ordenadas bajo la forma de un relato de tipo biográfico condensado o fragmentado. Este procedimiento de interpolación, también utilizado por la novela, ha sido tomado por la autobiografía.

En el siglo XX, este modelo de relato sobre la infancia abrió la vía a las investigaciones psicoanalíticas. Cendrars lo aprovecha para situar a la historia de "Moravagine idiot" en el contexto del psicoanálisis. Así presenta una historia

---

<sup>22</sup>*Le grand Atlas des Littératures, Universalis, op.cit p.48*

paralela al destino del individuo, la de las transformaciones de la civilización. El capítulo I, "L'esprit d'une époque," y los apartados "a) **internat**" "b) **sanatorium international**" y "c) **fiches et dossiers**" trabajan la representación histórica del "yo".

*je comptais d'ailleurs beaucoup sur mon talent dialecticien et... sur l'hystérie.*

*L'hystérie, la Grande Hystérie, était alors à la mode dans les milieux médicaux. Après les travaux préliminaires des écoles de Montpellier et de la Salpêtrière qui n'avaient fait pour ainsi dire, que de déterminer, situer l'objet de leur étude, plusieurs savants étrangers s'étaient emparés de la question, notamment l'Autrichien Freud.<sup>23</sup>*

Cendrars presenta en 14 páginas la " **vie de Moravagine idiot d) son origine - son enfance**". Entonces, sucede un cambio de narrador: Moravagine toma la palabra y cuenta él mismo su vida. Pero antes de ceder la palabra a Moravagine, Raymond la Science, el narrador con quien inicia la novela introduce el relato :

*Voici ce que Moravagine m'a raconté sur son origine et son enfance durant des longues conversations qui précédèrent son évasion .<sup>24</sup>*

Estas situaciones narrativas nos llevan a recalcar una diferencia en la relación del narrador con la historia. No se puede considerar al relato homodiegético en primera persona como autobiográfico, porque el narrador puede relatar lo que vivió como testigo sin ser el centro, ni siquiera el objeto, de su propio relato. En este caso el narrador pertenece al universo diegético del relato, pero no necesariamente a la historia como trama de los sucesos. Genette

---

<sup>23</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit., p.12

<sup>24</sup> Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit., p.25

señala a este respecto:

*Tout se passe comme si le narrateur (homodiégétique) ne pouvait être dans son récit un comparse ordinaire : il ne peut être que vedette, ou simple spectateur*<sup>25</sup>

Refiriéndose a la idea de la influencia de la escritura autobiográfica y apoyándose en la explicación del título: *Moravagine* que genera toda la historia de la novela de Cendrars, Goldenstein concluye que resulta imposible reducir esta novela al discurso biográfico:

*Une pareille rencontre, qui ne doit rien au hasard, frappe de nullité toute tentative de réduction de cet univers discursif à un aspect purement biographique qui poserait comme allant de soi l'identité du personnage fictif et de la personne réelle du romancier qui l'a créé.* <sup>26</sup>

La autobiografía y las marcas de esa escritura son utilizadas en la construcción de la novela ("En 1900, je terminais ma médecine") pero encuentran su límite en el carácter fantástico del personaje que el narrador seguirá hasta su muerte.

*Moravagine* como relato no puede ser explicado únicamente como un texto influenciado por los modos de generación de las novelas de aventuras o por los mecanismos de la autobiografía: Touret señala que Cendrars " lejos de escribir únicamente una novela de aventuras, más bien escogió la aventura en la escritura, escogió la novela aventurera, esa que juega con sus propios equívocos y ambigüedades".<sup>27</sup> *Moravagine* es definida también como: " novela, relato que recorre el camino entre la escritura de tipo realista-histórico y una escritura de

---

<sup>25</sup>G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p.253

<sup>26</sup>Jean-Pierre Goldenstein, "Moravagine discours de l'excès...", op.cit. p.88

<sup>27</sup>Michel Décaudin, *Cendrars aujourd'hui*, op.cit.p.75

pura ficción o de denegación del relato de aventuras "<sup>28</sup>. *Moravagine* no es sólo una novela de aventuras, ni una novela loca, ni una novela sobre un loco, sino algo más. Lo inverosímil del relato aparece en la sucesión de sus elementos, presentados así, para incitar al lector a captar y analizar el por qué de este "juego" en la estructura de la novela.

¿Por qué y cómo Cendrars parte del modelo de la novela de aventuras y de la novela autobiográfica, para crear su propio modelo de escritura? En primera por su situación histórica: Cendrars pertenece a una corriente literaria que la crítica definió al analizar las mutaciones que de Proust a Robbe-Grillet, instauraron las reglas o más bien las prácticas de una nueva novela. La obra de Cendrars anuncia un esquema de composición que busca renovar y cambiar la forma tradicional de la novela, en cuanto al contenido y a los medios de construcción. Cendrars invierte el proceso generador de la obra: no se trata de escoger un dispositivo de narración porque se tiene una historia que contar, sino de trabajar sobre un dispositivo a partir del cual se obtendrá una historia:

*Je trace un plan précis.(...) Je puis commencer par n'importe quel numéro de mon programme.(...) Comme je l'ai dit, j'avais commencé Moravagine par la fin...<sup>29</sup>*

*Moravagine* responde a las características de la nueva novela en el sentido de la pregunta de Ricardou:

*Pourquoi ne pas étendre la dénomination de Nouveau Roman à tout ce qui en quelque manière contient dans le roman contemporain, et par rapport au roman académique, de traces de nouveauté ?<sup>30</sup>*

---

<sup>28</sup>Michel Décaudin, *Cendrars aujourd'hui*, op.cit., p. 75

<sup>29</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit., p.221,231.

<sup>30</sup>Jean Ricardou, *Le nouveau roman*, Seuil, Paris, 1977, p.10

En el "Pro-Domo", Cendrars escribe: "... sólo hay una literatura: la de este hombre, de este otro, el hombre que escribe" y Ricardou "... es como si él ( el texto) hubiera sido escrito por cualquier otro.". Ambos se cuestionan sobre la "experiencia misma de la escritura" y evocan la idea de cómo el sentido de su escritura escapa al escritor. La obra de Cendrars representa una nueva estética que expresa las angustias y la visión del mundo de su época: lo caótico. Su modelo de escritura se construye mediante anticipaciones, repeticiones, retrospectivas, juego de palabras. El lector se convierte en un organizador del relato. *Moravagine* recupera también la herencia literaria de algunas novelas de principio de siglo: *Les caves du Vatican* de Gide, *Du côté de chez Swan* de Proust, *Jean Christophe* de R. Rolland, *Heart of darkness* de Conrad, *Le rire jaune* de Mac Orlan; también encontramos indicios del modelo de la novela histórica (los problemas de la Rusia de los Zares); pero el hecho de que su héroe sea el único que nunca es determinado por ningún otro personaje de la novela y asuma todas las acciones importantes de toda la obra, retoma un aspecto característico de la novela de aventuras. *Moravagine* se impone con deseo y fuerza, mientras sus diferentes comparsas desaparecen; cada uno de sus conflictos se resuelve con su victoria y generalmente con la muerte de aquél que se le resiste, sobre todo las mujeres cuyo destino es trágico cuando se encuentran con *Moravagine*.

El héroe revela toda su fuerza en la explosión de su nombre que aparece numerosas veces en la obra y crea un ritmo en el desarrollo de la historia y de la escritura:

*C'est une construction du récit typique encore de l'écriture du roman d'aventures où la focalisation autour du personnage héroïque est intense.* <sup>31</sup>

---

<sup>31</sup>Michel Decaudin, *Cendrars Aujourd'hui*, Minard, Paris, 1977 p.65

## CAPITULO II

### ANALISIS DEL RELATO

*Moravagine* surge de una poética fecunda, razón por la cual intentamos leer el texto, no como el relato de la vida de un escritor viajero, sino como la escritura que remite a la obra en sí. R. Barthes en sus *Ensayos críticos*<sup>32</sup> se refiere a la escritura en este sentido como un discurso que se cuestiona a sí mismo (écrivain) sobre el por qué del mundo mediante un cómo escribir, mientras que el discurso de los "écrivants" sólo explica o expone sin que haya un trabajo de la escritura y corresponde a la autobiografía plana. En el capítulo anterior hemos hablado, sobre los nexos de *Moravagine* con la novela de aventuras y la novela autobiográfica. En *Palimpsestes*<sup>33</sup> Genette define este vínculo como: "todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos" tema que por ser muy vasto no trataremos aquí, aunque si diremos que en *Moravagine* esa técnica es otro de los atractivos de su escritura, ya que en una primera lectura *Jack l'éventreur*, *Robinson Crousoé*, *Coeur des ténèbres*, *l'Ulysse*, son textos que aparecen ante nosotros como en un tejido o "bricolage" (según Genette, para mostrarnos el arte de "hacer algo nuevo con lo viejo") con la ventaja de producir obras más complejas y más ricas: una nueva función se superpone y se combina a una antigua estructura y la disonancia entre esos dos elementos presentes al mismo tiempo dan su sabor al conjunto. De ahí que Genette explique esta duplicidad del orden de las relaciones textuales con la imagen del *Palimpseste*, en donde vemos sobre el mismo manuscrito, un texto que se superpone a otro

---

<sup>32</sup>Roland Barthes, "Ecrivains et écrivants" en *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, p.148-152

<sup>33</sup>Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982, p.450-452



## CAPITULO II

### ANALISIS DEL RELATO

*Moravagine* surge de una poética fecunda, razón por la cual intentamos leer el texto, no como el relato de la vida de un escritor viajero, sino como la escritura que remite a la obra en sí. R. Barthes en sus *Ensayos críticos*<sup>32</sup> se refiere a la escritura en este sentido como un discurso que se cuestiona a si mismo (écrivain) sobre el por qué del mundo mediante un cómo escribir, mientras que el discurso de los "écrivants" sólo explica o expone sin que haya un trabajo de la escritura y corresponde a la autobiografía plana. En el capítulo anterior hemos hablado, sobre los nexos de *Moravagine* con la novela de aventuras y la novela autobiográfica. En *Palimpsestes*<sup>33</sup> Genette define este vínculo como: "todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos" tema que por ser muy vasto no trataremos aquí, aunque si diremos que en *Moravagine* esa técnica es otro de los atractivos de su escritura, ya que en una primera lectura *Jack l'éventreur, Robinson Crousoé, Coeur des ténèbres, l'Ulysse*, son textos que aparecen ante nosotros como en un tejido o "bricolage" (según Genette, para mostrarnos el arte de "hacer algo nuevo con lo viejo") con la ventaja de producir obras más complejas y más ricas: una nueva función se superpone y se combina a una antigua estructura y la disonancia entre esos dos elementos presentes al mismo tiempo dan su sabor al conjunto. De ahí que Genette explique esta duplicidad del orden de las relaciones textuales con la imagen del *Palimpseste*, en donde vemos sobre el mismo manuscrito, un texto que se superpone a otro

---

<sup>32</sup>Roland Barthes, "Ecrivains et écrivants" en *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, p.148-152

<sup>33</sup>Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982, p.450-452

que no es demasiado disimulado y que se puede ver por transparencia. Este tipo de texto nos invita a una lectura *palimpsestueuse*, término creado por Philippe Lejeune en la cual si uno ama realmente los textos, debe desear de vez en cuando, amar por lo menos dos a la vez. *Moravagine* ofrece esta lectura de relaciones, tenemos que leer el texto tomando en cuenta los otros textos que se dejan ver, y leer en función de uno y otro. A.T'Serstevens describe la escritura de Cendrars como un collage moderno que evita ser clasificado por las fronteras, criterios y jerarquías literarias:

*L'exégèse littéraire aura de quoi turbiner à découvrir quel livre, quelle brochure, quel prospectus, quel almanach, ont provoqués dans le cerveau de Blaise les illuminations, les aurores boréales et les feux d'artifices de son imagination [...] ce liseur infatigable a su faire jaillir des lumières éclatantes du pâle reflet du papier-chandelle<sup>34</sup>*

En esta segunda parte, sólo analizaremos la importancia de algunos elementos paratextuales de *Moravagine* fundamentales en la escritura de la novela (Título, índice, epígrafe, Pro-Domo).

En *Moravagine* el lector debe reconstituir el recorrido de un personaje, reunir las piezas de la historia para descifrar la coherencia de una arquitectura que se oculta detrás de la temática: la vida de un loco. A Cendrars le gusta desordenar su texto y enriquecerlo con episodios líricos. Compromete a su lector en la construcción del sentido. El descubrimiento del misterio de su escritura, de sus combinaciones, significa aumentar el poder de lo que dice. La vitalidad de *Moravagine* nace del movimiento que apresura o disminuye el ritmo de la historia

---

<sup>34</sup>A.T'serstevens, "Cendrars au bras droit" en *Blaise Cendrars*, Mercure de France, Paris, 1962, p.82

(velocidad del relato). La distribución de los sucesos de la historia, deliberadamente organizada mediante el orden alfabético, impide la reconstrucción global del sentido porque impone una enumeración que nivela todos los acontecimientos, sea cual sea su importancia real. Por ejemplo los grandes sucesos mundiales, aunque no son demasiado valorizados convierten al relato en una historia inversamente proporcional a la dimensión histórica del hecho narrado, (en particular la revolución rusa, cap.II, ",j) Arrivéé en Russie"). El autor no pretende crear un sistema en el cual el evento histórico se constituya en el centro del relato y forme una continuidad con los otros acontecimientos.

Explorando la obra en su conjunto y analizando lo que a primera vista parece una masa caótica, señalamos a continuación algunos mecanismos importantes de la escritura de *Moravagine*.

### **II.1.- Significación del título y del personaje de Moravagine.**

Su principal fuerza está en el significado de su nombre." MORA VAGINE: el título formado por una palabra en donde se oye al mismo tiempo la muerte ([mor]) y la vida ([vazi]), "vagit" (du verbe vagir) grito del bebé al nacer, clama una "muerte a la vida". El siguiente párrafo resulta sorprendente y totalmente revelador de cómo Cendrars trabajó la escritura de su obra:

*Un passage [...] frappant: illustrera quelques effets de la démarche paragrammatique dans le texte: "[...] Moravagine étudiait, contemplait, son propre double, mystérieux, profond, en communion avec la cime et la racine, avec la vie, avec la mort, et c'est ce qui lui permettait d'agir sans scrupules, sans remords, [...]"<sup>35</sup>*

---

<sup>35</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*. op.cit , p.87

J. P. Goldenstein presenta los componentes dominantes de la palabra **Moravagine** como contradictorios: (mort / vie) y encuentra en ellos un perfecto oxymorón metafórico como el pseudónimo escogido por el autor de la novela :

MORA	VAGINE
(Mort)	(Vie)
BLAISE	CENDRARS
(braise)	(cendres)
brasa	cenizas

Goldenstein en su artículo "Moravagine discours de l'excès ou discours du bon sens?" al desarrollar una explicación del título escogido para esta novela, plantea dos ideas, una política y otra literaria, que dan origen a la forma de la palabra:

*Bakounine, Kropotkine (cité dans le texte) : la finale "slave" de **Moravagine** inscrit implicitement l'agent dans un contexte para - révolutionnaire que confirment les tendances anarchisantes du récit...<sup>36</sup>*

Enseguida propone la influencia de obras como *Sixtine* de Remy de Gourmont y la *Légende dorée* de Jacques de Voragine escrita en el siglo XIII:

*Voragine étale anagrammatiquement son nom dans celui de **Moravagine**, mais tout se passe comme s'il s'agissait, pour l'auteur moderne, de composer une sorte de anti-légende où la foi des martyrs n'apprivoise plus les bêtes féroces, mais où un "grand fauve humain" martyrise les petites filles et les femmes ...<sup>37</sup>*

---

<sup>36</sup>Jean-Pierre Goldenstein, "Moravagine discours de l'excès ou discours du bon sens?" en *Cendrars aujourd'hui*, Minard, 1977, p.86

<sup>37</sup>Jean-Pierre Goldenstein, "Moravagine discours de l'excès ou discours du bon sens?" en *Cendrars aujourd'hui*, Minard, 1977, p.87

Sin embargo, la explicación más clara de las palabras que connotan el nombre de Moravagine es la del cuadro siguiente :

**MORAVAGINE**

**MORT (muerte)**

**MORALE (moral)**

**RAVA GE**

**VAGIT (grita)**

**VAGIN(E) (vagina / vida)**

**OR GIE (orgia)**

**ORIGINE (origen)**

**MOR PH INE (morfina)**

Para comprobar que la elección del título de esta obra no es arbitraria J. P. Goldenstein apoyado en una cita de Claude Duchet explica que, lejos de ser arbitrario permite dar cuenta del " triple trabajo del título en el texto, del texto por el título, y luego de la lectura del título por el texto" y comenta a propósito de la lógica del discurso de Cendrars:

*Il [ ce titre] programme la lecture tout autant qu'il sera motivé par elle et produit un (des) sens plutôt qu'il ne l'(les) exprime (...). Il est l'ORIGINE, l'élément générateur d'un processus de productivité <sup>38</sup>*

---

<sup>38</sup>Jean-Pierre Goldenstein, "Moravagine discours de l'excès..." en *Cendrars aujourd'hui*, Minard, 1977, p.88

## **II.2.- El narrador.**

Genette explica en su apartado sobre la voz que la situación narrativa de un relato de ficción no vuelve nunca a su situación de escritura. Por lo cual debemos buscar las huellas que deja en el discurso narrativo que produjo para poder analizarla. Es evidente que esta instancia no es idéntica o invariable a lo largo de una misma obra narrativa:

*Une situation narrative, comme toute autre, est un ensemble complexe dans lequel l'analyse, ou simplement la description, ne peut distinguer qu'en déchirant un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même récit, etc.<sup>39</sup>*

En *Moravagine*, los cambios de narrador se dan sobre todo en episodios de la historia en los que el héroe cambia de imagen: en la primera parte conocemos la evolución de un loco asesino de mujeres; el narrador es el médico y el propio loco. Luego de la evasión, inicia la etapa del viajero que en su recorrido nos presentará evocados por diferentes voces (el médico, Moravagine, Blaise Cendrars y los personajes que encuentran) distintos ambientes sociales : la vida de los indios, la revolución rusa, París. Pero en la tercera parte de la novela, aparece una nueva voz que además revela el tema mayor de la historia: la escritura. Así llegamos a la necesaria distinción radical entre la función del "yo" narrador y del "yo" actante. Según Pierre Vitoux "...cette distinction radicale de rôles entre témoin et actant peut laisser place à une permutation des rôles au cours d'un même récit".<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup>Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p.226-227

<sup>40</sup>Pierre Vitoux, "La focalisation dans le roman autobiographique", en *La Question*

La relación de identidad en la ficción establecida con el personaje es muy diferente en cada caso. En el relato retrospectivo, la separación temporal entre los dos tiempos de la historia y de la narración tiene como consecuencia una disociación máxima entre el personaje y el narrador transformado en testigo de su propio pasado (Moravagine y el relato de su infancia). La novela explota esta disociación con fines de ironía o de emoción. A veces la narración casi simultánea o intercalada forma parte de la historia.

Varios aspectos del texto contradicen los rasgos heredados de la novela de aventuras, sobre todo el papel del héroe. La estructura narrativa presenta un combate personal del autor y su doble. En el "Pro-Domo" confirmamos la estrecha relación entre Blaise Cendrars y su héroe, hay una lucha profunda entre él y sus obsesiones y la casi desaparición del narrador. Existe también un narrador que a veces tiene una existencia exterior al texto: Raymond la Science.

Estamos así ante la historia de una lucha personal: Cendrars escritor le niega a Moravagine el papel heroico, cuando el nombre del autor aparece en la historia Moravagine va hacia la muerte. Este juego de efectos de distancia y verosimilitud crea un efecto de presencia del pintor en su cuadro. Al estar fuera y dentro de su obra, observa el mundo exterior y al mismo tiempo actúa sobre el espectador, obligándolo a permanecer inmóvil. Alejándose así, de la novela de aventuras, Cendrars llega a ocupar el lugar del narrador, para eliminarlo en un momento dado de la historia y enfrentarse con Moravagine. Como en *Jacques le Fataliste* hay una especie de desdoblamiento en el cual los protagonistas cambian su papel con el narrador y las tres historias se confunden en el relato que el autor

construye para el lector. El juego autobiográfico aparece y casi al final de la novela, un personaje interviene: Blaise Cendrars.

*-Messieurs, dit-il, permettez-moi de vous présenter mon lieutenant. Blaise Cendrars.*<sup>41</sup>

De esta manera la última parte de *Moravagine*, "Pro-Domo", presenta un acercamiento entre el autor y su héroe, una casi desaparición del narrador que inicia la novela, al que se superpone el nombre del autor, esas relaciones complejas entre autor, narrador y héroe, alejan este libro del género de novela de aventuras. Su objetivo principal es más bien la escritura. La presencia de Cendrars dentro de la obra tiene una importancia fundamental, ya que su aparición provoca la desaparición de *Moravagine*.

En *Moravagine* el narrador es reducido a ser un seguidor, una ayuda: esta apreciación nos explica un poco por qué el relato recurre muchas veces a la primera persona como en la autobiografía, para presentar a una especie de doble del héroe, un ser complementario que lo acompaña como su sombra fiel. El "yo" que inicia la novela es un narrador que explica los sucesos; es la parte racional que nos informa, valora los aspectos verosímiles de la novela y los arraiga en la realidad:

*En 1900, Je terminais ma medecine [...] je voulais dresser une réquisitoire terrible contre les psychiatres.*<sup>42</sup>

Este narrador, filtro de la subjetividad de la novela, es un narrador inestable que por largos momentos deja la palabra a *Moravagine*, pero sólo existe en función de las acciones del héroe. Hay también entre el autor y el narrador, una

---

<sup>41</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit., p.189

<sup>42</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit., p11,15



coincidencia de pensamiento momentánea. El uso de la primera persona ofrece la ventaja de permitir una identificación más directa del lector que piensa y discurre, con el cuerpo del personaje que sufre y actúa. La narración impone la presencia del autor, incluso cuando el narrador no se confunde con el escritor. Además la primera persona es propuesta al lector como un discurso ya preparado, al que el lector sólo puede acceder en el momento en que, a través del narrador, observa, interpreta y participa en la creación en una sola voz.

En *Moravagine* encontramos a un narrador "homodiegético" (narrador presente como personaje en la historia que cuenta) que hace evidente lo que Genette llama la función ideológica del relato "...interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire (...) un commentaire autorisé de l'action (...) discours explicatif et justificatif..."<sup>43</sup>. También predomina la función "testimoniale ou d'attestation" a lo largo de toda la novela, pero sin llegar al exceso de transformar las escenas del relato en planteamientos teóricos.

En resumen, en un relato el narrador puede ser extranjero o participar en la historia objeto de su relato; por otra parte, puede estar en el interior o en el exterior. Y la disimetría entre las dos fórmulas: **su** relato, **un** relato representa una diferencia esencial. El narrador como tal no puede ser intradiegético aunque figure en la historia. En *Moravagine* el narrador, fiel pareja del héroe loco, representa lo que Cendrars llamaba el "tercero necesario", su liberación y que siempre estará de por medio entre Cendrars y *Moravagine*.

*Et maintenant comme il faut tout de même un nom pour la  
bonne intelligence de ce livre mettons que R. c'est...c'est  
RAYMOND LA SCIENCE*<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup>Gérard Genette, *Figures III*, op.cit., p.263.

<sup>44</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit., p.9

### **II.3.- Velocidad del relato.**

*La guerre- russo japonaise tirait à sa fin; les premiers craquements de la révolution se faisaient entendre (...)  
Bientôt , la révolution éclatait .* <sup>45</sup>

*Ces événements sont encore dans toutes les mémoires et font désormais partie de l'Histoire. Si je parle de quelques épisodes tragiques et les dessine à la manière de grossières images, c'est pour souligner l'évolution de Moravagine...* <sup>46</sup>

Este episodio titulado "j) **Arrivée en Russie**, fin septembre 1904" consta de 5 paginas y señala eventos sucedidos hasta 1908. En cambio, el capítulo siguiente que habla de MASCHA y cuenta cómo Moravagine salva a su amigo el narrador, consta de 68 páginas para contar sólo 3 días de acciones. Estos ejemplos marcan una tendencia del relato a abandonar el modelo de la novela de aventuras. El héroe llega a un momento en donde ya no se percibe la aventura, marcada por el ritmo de la historia; hay una tentación por hacer un alto y no continuar el movimiento. El viaje se detiene e incluso el narrador se presenta como un aventurero forzado, sin vocación alguna. No podemos imaginar a Simbad y Robinson, aventureros por excelencia, quedándose quietos: tienen la vocación de la partida, sienten un irresistible impulso de ir por el mundo. En *Moravagine* los momentos fuertes de la historia, con numerosos eventos, aparecen con una cierta "debilidad en el nivel funcional": los hechos se presentan

---

<sup>45</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit., p.54

<sup>46</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*. op.cit., p.56

de manera sintetizada y las formas y detalles de su realización nunca son explícitos. Todos estos elementos conforman lo que Genette llama "los aspectos de la realidad narrativa", que para Todorov aparecen como "deformaciones temporales": historia, relato, narración y sus relaciones dan lugar a diferentes características a partir de las categorías de "orden, duración y frecuencia". Esos elementos dan varios matices a la escritura de *Moravagine* sobre todo en su composición. Por ejemplo la "evasión de Moravagine" presenta únicamente la mitad de los elementos de los que componen dicha evasión : 1) los motivos del narrador para llevar a cabo la fuga y 2) Sólo dos líneas señalan de manera muy general cómo sucede la evasión.

*j'avais remis à Moravagine tout ce dont il avait besoin pour s'évader. Il devait sauter le mur à midi sonnant.[...] je le fais vivement monter en voiture et nous démarrons . Ceci fut le commencement d'une randonnée qui devait durer dix ans...*<sup>47</sup>

Esta sección consta de 2 páginas y sin embargo mediante lo que Genette llama "prolepse", abre el camino para toda la historia de *Moravagine*, anunciándonos cuánto durarán las aventuras del héroe. Este episodio resalta además una marca esencial en toda la novela: la ironía.

La evasión es mencionada pero no es desarrollada por el escritor (relato siléptico en términos de Genette). La "velocidad" del relato es manejada mediante elementos que crean el ritmo en la relación entre la duración de la historia y la extensión del relato ("anisochronies" según Genette).

---

<sup>47</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit., p.40

#### II.4.- La elipse

El uso de la **elipse** en los episodios importantes crea un efecto de gradación que llega incluso a la pausa descriptiva. El episodio de la vida de los Vallataons, presenta en 39 páginas esta experiencia del héroe, pero no desarrolla acciones encadenadas según un orden o una lógica o una cronología; como sucede en la novela de aventuras, donde las funciones esenciales de las peripecias para escapar de situaciones nodales de la acción crean una respuesta que a su vez provoca nuevos acontecimientos. Aquí, la enumeración de actos es extensa pero muy general. Cada acto es único y no tiene consecuencias en los otros; ninguno de ellos es notable en sí mismo; todos están presentados como actos repetidos mediante el imperfecto o términos como **durante** "relato pseudo-iterativo", según Genette:

*Durant plus de trois semaines ils nous harcelèrent avec les petits projectiles pointus de leurs sarbacanes, durant plus de trois semaines nous fûmes pourchassés par leurs flûtes. Oui, par leurs flûtes. Elles chuintaient, piaulaient, grinçaient derrière nous, elles grondaient dans les défilés et dans les gorges, elles percutaient, tonnantes, dans les cirques rocheux, où elles nous eclaboussaient, renvoyées par mille échos.<sup>48</sup>*

Las descripciones nos presentan al texto orientado hacia un estado de detención, acompañado de múltiples reflexiones. Y el relato avanza de un nudo a otro sin ninguna derivación, el episodio abunda en "aventuras" resumidas. Con esta técnica que Genette llama "iteración sintetizante", Raymond la Science no puede contar hechos como los que suceden con los Indios Azules sin abandonar la estructura de la novela de aventuras. A pesar de la presencia de muchos sucesos, las etapas principales y los medios de los personajes para avanzar en

---

<sup>48</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit, p.147

las situaciones de peligro no son descritas abundantemente. El uso de anticipaciones ("prolepses") y de hechos anteriores ("analepses") cuya distancia temporal ("portée et amplitude") está marcada por una especie de economía de la información en los episodios que hacen avanzar la historia, da como resultado un texto definido por la **elipse** que nos lleva de los capítulos "a)" a "z)", con la idea de la búsqueda y de la huida - eje de las acciones de las novelas de aventuras- pero que en *Moravagine* nos lleva a un resultado diferente: a lo largo de la novela muchas preguntas quedan sin respuesta, dejando de lado muchos datos ("elipse lateral", según Genette). Muchas veces el lector debe intuir la resolución, mientras como lo dice J.Y. Tadié:

*En el ritmo de la novela de aventuras,[...] no hay preguntas sin respuesta, problemas sin solución, ni expectación sin suceso...* <sup>49</sup>

Los episodios capitales de la novela aparecen saturados de elementos casi insignificantes, cuyo valor será reconocido más tarde y de manera retrospectiva, que Genette llama "amorces" y constituyen una preparación a lo que podemos definir como idea central de *Moravagine*: la expresión de las ambigüedades de la existencia y del caos de la vida mediante la ironía, el desencanto y un tono de burla, explican los cambios estructurales operados con "desenfado" en la construcción de esta obra. Los episodios del atentado al zar y del descubrimiento del cuerpo de Mascha, carecen de un elemento característico en la estructura de la novela de aventuras: Cendrars prescinde explicar y precisar la relación cronológica clara de los hechos.

Aplicar las formas propuestas por Genette al movimiento narrativo de este capítulo permite comprender los actos de *Moravagine* y la evolución de la novela.

---

<sup>49</sup>Jean Yves Tadié, *La novela de aventuras*, FCE,México, 1989, p.11

El capítulo empieza con una especie de "sumario" que anuncia la participación del héroe, pero sin precisar los detalles de la acción :

*Moravagine avait déjà sacrifié la plus grosse partie de sa fortune au mouvement révolutionnaire.[...] "La révolution battait son plein(...) Nous étions perpétuellement sur le qui vive. <sup>50</sup>*

Y en un guiño del narrador que exagera el misterio, encontramos el tono del concepto de aventura desarrollado en *Moravagine*.

*Le moindre de nos gestes devait être entouré de mystère et de mille précautions, pour que l'on ne pût jamais, même de déduction, remonter jusqu'à nous et nous capter. <sup>51</sup>*

El uso de la elipse temporal a veces bajo la forma de una "analepsia completa" es el recurso constantemente utilizado para hacer avanzar la historia.

*La troisième année venait de s'écouler et la réaction , qui à un certain moment avait été ébranlée jusque dans ses fondations, semblait se ressaisir et triompher peu à peu. Notre action devint désespérée. Notre isolement complet. <sup>52</sup>*

Las páginas transcurren y las reflexiones también :

*Quant à nous, nous restions introuvables, insaisissables, mystérieux, mythiques, au point qu'en haut lieu on ne croyait pas à notre existence. [...] <sup>53</sup>*

---

<sup>50</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit., p.66

<sup>51</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit.p.67

<sup>52</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*,op.cit., p.68

<sup>53</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit.p.71

Así aparece como elemento de construcción la repetición de abstracciones del tipo que Genette llama "eventos idénticos", presentados en un tono aparentemente serio, pero que se transformarán poco a poco en hechos cargados de ironía .

El atentado contra el zar es un evento esencial en la obra y ciertos elementos están descritos con precisión: los lugares de las citas y los medios para huir; una parte del capítulo está marcada por lo que Genette llama "determinación" del relato: una serie de fechas presentadas bajo la forma de un diario del narrador indican los límites diacrónicos. Múltiples detalles, que sólo marcan el "antes" y el "después" del relato, tratan la historia no como una cadena de hechos unidos por una misma causalidad, sino como una enumeración de estados constantemente sustituidos los unos a los otros sin comunicación entre ellos. El relato iterativo es en este capítulo, el aspecto temporal de este tipo de olvido constante:

*Des mois s'étaient écoulés depuis ces événements, les mois d'hiver que nous venions de passer à l'institut polytechnique de Moscou, il s'en fallait encore de trois, avant que Mascha accouchât et que notre attentat fût à terme. Nous devons porter notre grand coup au mois de juin le 11 <sup>54</sup>  
[...] Voici les faits, tels que je les ai notés dans mon journal*

.....  
*le 5 juin 1907 (...) Le 6 juin, 10 heures du soir... Le 11 est l'anniversaire de l'empereur .../...  
Le 7 juin, 9 heures du matin. Je reviens de la gare Nicolas.. <sup>55</sup>  
Dans la nuit du 10 au 11 dans la nuit du 9 au 10 ? <sup>56</sup>*

---

<sup>54</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit.,77

<sup>55</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit.p.92

<sup>56</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit.p.105

*Je dis que nous sommes le 11 juin 1907, qu'il est près de 3 heures du matin ...<sup>57</sup>  
avant d'aller réveiller Moravagine, je jure, ici, et c'est peut-être la dernière ligne de mon journal, je jure que si c'est Mascha qui nous a trahis, je jure que j'aurai sa peau.<sup>58</sup>  
nous étions bien le 11 ...C'était bien le 11 juin 1907 " "Le troisième jour ...<sup>59</sup>*

A pesar de la insistencia en precisar los días y las horas que pasan, haciendo uso no de la memoria del narrador sino de su diario, hay una especie de vacío en el relato: a partir del momento en que sucede el fracaso del atentado ya no sabemos nada de los conspiradores. Estamos ante un texto fragmentado; la historia es presentada a manera de "flashes" y el monólogo interno resume la totalidad de los hechos.

Cuando Mascha muere, el suspenso de la novela que en un principio parecía de aventuras, se trabaja en forma diferente: Mascha aparece colgada y no se dice ni cómo, ni cuando, ni por qué sucedió.

*La aventura se confina a una especie particular : el crimen [...] y la intriga, y a la investigación de sus condiciones de posibilidad . Lo que cautiva la atención de los lectores hasta el punto de que no pueden, sin esfuerzo, interrumpir su lectura es el suspenso; es decir el procedimiento narrativo que obliga a interesarse y desear la respuesta a una pregunta formulada.<sup>60</sup>*

Estamos ante un manejo de la información narrativa en donde las dos modalidades de "distancia" y "perspectiva" (de acuerdo con la terminología de Genette) marcan el conocimiento de la historia. Varios episodios de *Moravagine*

---

<sup>57</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit.p.107

<sup>58</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit.p.109

<sup>59</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit.p.116

<sup>60</sup>Jean Yves Tadié, *La novela de aventuras*, FCE, México,1989, p.10



abundan en la descripción y el relato se detiene. Cuando Raymond La Science sigue a Mascha a la feria de Nijni-Novgorod, una parte del relato es dialogado, lineal, contado en imperfecto; esta característica le quita su aspecto de evento particular al sumarlo a los eventos repetitivos y le hace perder su carácter anecdótico:

*C'était à Nijni, à l'époque de la foire. Nos camarades avaient rendez-vous dans un cirque avec des émissaires venus du sud et du nord [...] Ils n'avaient pas soin de moi et je me faufilai derrière elle, quand je vis Mascha sortir de l'auberge où nous étions descendus [...] Il me semblait que je pendulais dans l'espace [...] Q'avait-elle dit?...oui, qu'avait-elle dit?...Et je la secouai durement.Elle se tordait par terre. Elle vomissait [...] ...oui ... tiens ... là ... touche [...] je suis enceinte...[...] Au fond, je l'avait toujours detestée; maintenant, son aveu me remplissait de dégoût. <sup>61</sup>*

*Moravagine* aparece como una novela cuyo texto es irregular, sin unidad en el ritmo de la construcción: hay una alternancia de pausas en la acción y de carreras y condensaciones de eventos, en episodios raramente elaborados en más de una o dos páginas, lo cual no sucede en la novela de aventuras. Touret sugiere con justa razón que esta novela es más bien una:

*escritura de pura ficción o de denegación del relato de aventuras y [que] plantea problemas al lector. <sup>62</sup>*

---

<sup>61</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, Grasset, Paris, 1985, p.75-76

<sup>62</sup>Michel Decaudin, *Cendrars aujourd'hui*, Minard, 1977, p.75

## CAPITULO III

### LOS RECURSOS DE LA ESCRITURA EN MORAVAGINE

Es una novela cuyas ambigüedades le imprimen un sentido complejo donde la burla, la ironía y un cierto desencanto de la vida, explican los cambios estructurales. *Moravagine* juega constantemente con lo grotesco, lo burlesco, lo patético, en donde nada parece ser serio aunque la descripción a veces adquiera un tono dramático. Esas categorías logran marcar el estilo de escritura de Cendrars dándole su originalidad. El dominio de los diferentes tonos de expresión, refuerza el lenguaje que elige y los efectos del ritmo que se traducen en párrafos de compleja composición y cargados de lirismo presentes siempre en donde la emoción es intensa. Todos estos recursos de la escritura muestran cómo Cendrars era sensible a la estructuración interna de su obra. De su conocimiento de la ironía y del dominio del "desorden" que constituye el fondo de todas las cosas, logra que su obra reúna todos los extremos, y aparezca en *Moravagine* como la acción que obedece a todos los motivos posibles o dignos de imaginar. Estamos ante la ficción que no tiene fronteras. Encontramos episodios divertidos, contruidos mediante mecanismos retóricos. La obra de Cendrars se inscribe como un texto en interacción con los códigos de otros textos.

### III.1 Lo Grotresco

Moravagine maneja lo grotesco en el sentido que Hugo dió a este término literario:

*Le grotesque crée le difforme et l'horrible...le comique et le bouffon. Le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse offrir à l'art .<sup>63</sup>*

Lo diforme y cómico, presentados en caricaturas y llevados hasta lo fantástico, a veces a lo irreal, se puede analizar en el episodio de los hábitos del orangután amigo del narrador y de Moravagine en el capítulo "I) **La traversée de l'atlantique**":

*Olympio est un grand orang-outang au pelage roux. S'il est né à Bornéo, il est l'être le plus élégant du bord. Deux malles Innovation contiennent sa collection de complets et son linge de corps. [...] l'heure du déjeuner, il remonte dans ses appartements, s'installe à table, noue sa serviette et mange lentement en se servant de cuiller, couteau, fourchette.<sup>64</sup>*

Este párrafo marcado por el retrato caricaturesco de los hábitos de Olympo, representado como un caballero, incurre también en lo cómico mediante la humanización del animal, este desvío provoca la risa.

*Mais ce qu'Olympio préfère avant tout, c'est l'heure du thé, le five-o'clock. Quand la cloche retentit nul ne peut le retenir . Il bondit. [...] c'est son heure, son heure de gourmandise et de rigolade. Il mange, il boit, il s'empiffre, il fait des grimaces, des niches, se met en colère, empoigne le steward par les cheveux [...] Il a du sucre plein les pattes, renverse la confiture, se fourre du miel dans les poches [...]*

---

<sup>63</sup>Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Messidor, Paris, 1987

<sup>64</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit., p. 127-128

*Il se gratte, pète, rote, se pouille et, la tête en bas, suspendu, au plafond, il commence à se déshabiller [...] La vie a du bon et Olympio est un magnifique professeur d'insouciance.*<sup>65</sup>

El uso de la hipébole en la descripción de la manera de tomar el té del orangután, así como la imagen de refinamiento evocada en el párrafo anterior e implícita en el comportamiento de un inglés, crea un contraste que pone en evidencia lo ridículo.

### **III.2 Lo Burlesco**

Lo burlesco matiza escenas de la novela que no presentan un carácter serio y es una de las varias formas de lo cómico que Cendrars utiliza; si definimos lo burlesco diremos que es "una descripción de las cosas más serias con expresiones totalmente graciosas y ridículas."<sup>66</sup> Existe en la literatura francesa una tradición de lo burlesco que consiste generalmente en una burla de la gran epopeya: Scarron en el *Virgilio Travesti*, Rabelais en *Gargantua*, Voltaire en *Candide*, Molière y sus comedias. En *Moravagine* lo burlesco es un principio estético de composición que consiste en invertir los signos del universo representado: al tratar noblemente lo trivial y trivialmente lo noble, sigue el principio del mundo al revés. Contrariamente a lo que algunos creen, lo burlesco no tiene nada de vulgar, es por el contrario "un arte refinado que supone en sus lectores una vasta cultura y un sentido de la intertextualidad"<sup>67</sup>. Es la mezcla y la intertextualidad de todos los estilos y escrituras los que hacen de él, aún

---

<sup>65</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit., p.129

<sup>66</sup>Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.59

<sup>67</sup>Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit. p.60

actualmente un género moderno por excelencia (dialogismo de Bakhtine, distanciamiento de Brecht).

El principio textual de lo burlesco se transforma en un principio lúdico, que aparece como una constante en *Moravagine*. Tal principio es presentado en el capítulo " n) Les Indiens Bleus."

*...et l'on débouche chez les Vallataons, que les mexicains appellent Indiens Jemez. L'endroit possède une église catholique, une estoufa en langage indigène. L'église est solitaire et à moitié en ruine. Elle est dédiée à Montézoume. On y voit brûler le feu perpétuel, entretenu jusqu'au retour de Montézoume, qui alors érigira son empire universel*

*.../...*

*...chez les Indiens Touhas, leur véritable dieu c'est le soleil, ils appellent le vent d'un cri a-ah-a, hi-i-i, font tomber la pluie en sifflant uû-uû-uû- [...] Ce n'est donc pas du papier que je vous offre, mais de l'or, l'or même du vieux curé, e muy antiguo, tien mas que ciento y viente anos. Il n'y a qu'à lui régler son compte. C'est un vieux paillard qui thésaurise - par exemple, je ne sais pas encore où elle est sa cachette, on lui chauffera les pieds pour le faire parler, comme on fait chez nous..<sup>68</sup>*

Al hacer referencia a costumbres, personajes y lugares que existen, la narración evoca el mundo de los indios. Pero al mezclar y deformar la información, Cendrars produce asociaciones absurdas: la iglesia asimilada a una estufa por la hoguera que está adentro; la tortura de Moctezuma para obligarlo a entregar su tesoro aparece descontextualizada y los rituales para hacer llover con silbidos parecen juego de niños. El tono burlesco, como lo grotesco, provoca la risa. Más adelante cuando describe a los Jivaroz, el tono de una investigación antropológica o antropomórfica se cruza con una descripción geométrica provocando el absurdo y creando lo burlesco:

---

<sup>68</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit., p.145

*Les Jivaroz d'aujourd'hui, dits "Indiens bleus" à cause de leur vilaine maladie, sont grands et bien faits.[...] La tête est bien dégagée des épaules, elle est de forme subquadrangulaire et l'angle facial est comme celui de la race caucasique.[...] Les yeux, obliques de bas en haut depuis la caroncule lacrymale jusqu'à l'angle externe sont petits et perçants.[...] chez les femmes, la concavité postérieure de la région lombaire est très développée. Le sexe féminin ne présente pas de thorax volumineux, les seins sont ovoïdes et à mamelots obtus.<sup>69</sup>*

### **III.3 Lo Patético**

Un tono patético, entendido como un modo de recepción del espectáculo que provoca la compasión y en donde las víctimas inocentes son abandonadas a su suerte sin ninguna defensa, entra en contraste con el tono lúdico creado por los episodios grotescos y burlescos y aparece repentinamente en escenas dramáticas. Por ejemplo en el episodio que da inicio a la historia de la vida aventurada de Moravagine, la construcción de este párrafo minimiza los hechos y nos da el tono de apreciación de las aventuras del héroe de la novela: es un asesino y el narrador, aparentemente parece más divertido que horrorizado por los actos de Moravagine, aprueba sus acciones:

*... tout ce qui me rappelait à la réalité m'exaspérait. Je m'en pris ainsi à ma pauvre bête de chien qui me courait toujours dans les jambes. Ses yeux, ses yeux, ses yeux d'animal fidèle, toujours fixés sur les miens, me mettaient hors de moi; je les trouvais [...] Tristes et par en dessous. Sans joie, sans ivresse. [...] Un jour je n'y tiens plus. J'appelai la sale bête et lui crevait les yeux, lentement, longuement, savamment. Puis, pris d'une folie subite, j'empoignai une lourde chaise et la lui cassai sur les reins. C'est ainsi que je me suis défait de mon unique ami.<sup>70</sup>*

---

<sup>69</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit., p.168

<sup>70</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit.p.34

Vemos al loco, al marginal, autorizado por su condición a cometer impunemente actos terribles. Su palabra es patética, pero se impone y conmueve. Su locura mezclada a su palabra tiene extraños poderes, expresa una verdad oculta que atrae a los "cuerdos" con su poder desorganizador. Lo terrible de los actos del loco sacude la conciencia y nadie puede culparlo totalmente por sus acciones.

#### **III.4 Distanciación**

El siglo XX no inventó la ironía, pero muchas de las grandes novelas la utilizan y en *Moravagine* es un recurso de la escritura. La ironía es un arte de la distanciación: los discursos irónicos juegan sobre las gradaciones semánticas, sobre las modificaciones del punto de vista, la inversión de las relaciones y las oposiciones. Siempre pendiente de la naturaleza, del valor del sentido explícito y del sentido implícito, el efecto de la ironía en un texto presenta una doble dimensión:

*...una local que juega sobre su efecto en una palabra o grupo de palabras, tiene un blanco bien delimitado y el narrador-enunciador es identificable y ejerce a menudo una función pedagógica.(..) otra global que ataca al conjunto de estructuras de una obra.<sup>71</sup>*

La ironía es un acto de "disimulación transparente" (Philippe Hamon) mediante el cual se produce un discurso evaluativo deliberadamente construido para tener varias interpretaciones. Es a menudo la confrontación entre un sujeto y una norma o ley que se quiere reafirmar o burlar. Para comprender su discurso no es suficiente tener acceso a la lengua que lo emite y a su contexto real de

---

<sup>71</sup>*Le grand Atlas des littératures*, Universalis, France S.A., Paris, 1990, p.57.

enunciación. Se debe poseer también una competencia ideológica que permita acceder a su sistema implícito de valores. La ironía revela una manera de "guardar su distancia" mediante las distancias semánticas y sintácticas construidas en y por el discurso, de manera estratégica, con el beneficio de romper una regla escapando a cualquier sanción. Es una manera de establecer una unión y reducir la distancia con los que me comprenden y forman parte de mi mundo, excluyendo mediante la distancia a los que sirven de blanco y que sólo comprenden el sentido explícito del discurso. Cendrars utilizó la ironía, en *Moravagine*, para hablar de la guerra y de la escritura entre otros temas:

*C'est dans cette Bastille moyenâgeuse que, en 1916, les bureaux avaient eu la bonne idée d'envoyer les fous de l'armée, les archifous, les incurables, les bons à rien, le résidu de tous les autres centres... et que tous les trois mois (...) une commission des vieux généraux venait voir s'il n'y avait pas un fricoteur à repêcher et à réexpédier dare-dare au front.<sup>72</sup>*

*Ceci fut le commencement d'une randonnée qui devait durer plus de dix ans à travers tous les pays du globe. Moravagine laissait partout un ou plusieurs cadavres féminins derrière lui. Souvent par pure facétie <sup>73</sup>*

*L'unique mot de la langue martienne s'écrit phonétiquement: Ké-ré-keu-ko-kex. Il signifie tout ce que l'on veut.<sup>74</sup>*

En *Moravagine*, la narración de algunos episodios está marcada por una voluntad de conservar la sangre fría, de apegarse a una terminología científica y de objetividad, pero esos recursos, utilizados con frecuencia, llegan a crear un tono de caricatura:

---

<sup>72</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit. p.198

<sup>73</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit.p.40

<sup>74</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*,op.cit., p.198,211.



*je défais sa chaussette russe. Le pied est enflé et l'orteil est tout noir. Il n'y a rien d'autre à faire. Je sors mon couteau [...] et avec le plus grand sang froid dont je suis professionnellement capable, je sectionne l'orteil atteint de gangrène.[...] Puis je déchire ma chemise et lui fais un pansement, serré, chic, selon les règles de l'art. Comme je ne disposais point d'antiseptique, j'ai eu soin de pisser sur la plaie, ainsi que le pratiquent les Indiens de l'Amazone.<sup>75</sup>*

La voluntad de caricaturizar parece también presente en la relación de los hechos que hace el autor en varios capítulos del relato. El uso del alfabeto para organizar las partes de la historia que cuenta, insiste en mostrar la secuencia de los eventos de **a) a z)**, esta clasificación de los 26 capítulos es el signo de un juego del autor con el orden narrativo. El autor expresa así, un mecanismo de la ficción guiado por las nociones de orden y de desorden. Moravagine y su evolución en la historia constituyen una fuerza perturbadora del orden: la revolución, la vida con los indios, la aviación, la guerra. Crean una exaltación de la aventura, de la locura, de la vida peligrosa. que concluye en el fracaso, en la derrota, en la muerte. Final que aparece como necesario para establecer en la ficción el equilibrio entre lo caótico del desorden y el orden. Así, la dinámica de la novela representa la búsqueda del equilibrio.

### **III.5 Puntos estratégicos del texto**

La organización de las partes que dan secuencia a la novela obedece a una presentación de manera tradicional, en capítulos y apartados aparentemente comunes. Jean Ricardou describe así lo que llama "*le texte du procédé*" :

---

<sup>75</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit., p.119-120.,

hay (...) dos tipos de textos-resultado del procedimiento:  
aquellos que lo ocultan y aquellos que lo muestran.<sup>76</sup>

*Moravagine* es de los segundos. Un aparato paratextual aparece antes del relato y junto con el título anuncia el libro que leeremos. Y "Pro-domo", después de la lectura de los capítulos "a)" a "z)", nos cuenta cómo Cendrars escribió *Moravagine*. Esta novela es sin duda sorprendente desde varios puntos de vista: por las ideas presentadas sobre la época en que fue escrita, por el desorden de la estructura que a veces hace sentir caótica la historia y por las abstracciones casi filosóficas que redondean el tema. Sin embargo todas estas impresiones encuentran su verdadera razón de ser en la escritura. Un análisis general de algunos elementos de la composición del texto, descubrirá el mecanismo del funcionamiento interno de la novela.

El universo discursivo de *Moravagine* es bastante rico; recurre, como ya lo hemos señalado, a dos modelos literarios de construcción: la novela de aventuras y la autobiografía. De hecho el título y un aparato paratextual presente en la novela nos guían en la identificación del relato:

I.- Nombre del autor ; II.- Título de la obra ; III.- El nombre del editor ; IV.- La dedicatoria al editor ; V.- Un epigrafe de Remy de Gourmont ; VI.- Un prefacio del autor ; VII.- El Pro-Domo un inédito de B.Cendrars. ¿Cómo escribí *Moravagine* ? ( papeles recuperados ) ; VIII.- Un postfacio ; IX.- Una bibliografía.<sup>77</sup>

Cendrars anuncia dentro de la obra que se trata de una novela, advirtiendo así que debe considerarse como un relato de ficción y que el problema de la verdad no debe plantearse.

---

<sup>76</sup>Jean Ricardou, *Le nouveau roman*, Seuil, Paris, 1985

<sup>77</sup>Michel Decaudin, *Cendrars aujourd'hui*, Minard, 1977, p.89-90

La dedicatoria al editor, fechada en agosto de 1917, introduce el tiempo de la escritura, aunque el libro fue publicado en 1926 y su proceso de concepción fue aún más largo :

*Le premier papier que je retrouve est daté: Paris, novembre 1912 [...] Au printemps 1914, je revins à Moravagine [...] C'est le 31 juillet 1917 ... Mon livre est fait [...] Je commence un nouveau manuscrit de Moravagine à Nice le 9 janvier 1918... C'est aujourd'hui le 28 janvier 1924, je passe l'équateur à 14 heures à bord du Formose qui m'emène au Brésil. J'ai repris Moravagine ... J'avais terminé Moravagine le 1er novembre 1925, à la Mimoseiraie, à Biamitz... Selon l'achève d'imprimer de l'imprimeur, qui est du 23 février 1926, mon livre a dû paraître à Paris fin février ou début mars.*<sup>78</sup>

La presencia del epígrafe prepara al lector a su encuentro con el narrador y con el personaje que dominará todo el relato. Goldenstein explica esta práctica como una influencia de Rémy de Gourmont, escritor al que Cendrars admira:

*On sait l'influence que Rémy de Gourmont a exercée sur Cendrars qui déclare volontiers devoir sa formation intellectuelle à l'auteur du Latin mystique. Dans Sixtine, "roman de la vie cérébrale" [...] le héros, Hubert d'Enragues, est un homme de lettres misogyne qui s'ennuie et qui ne sait pas vivre. Au chapitre XIX, il se promène au Luxembourg et songe: [...] Soit, j'en ferai de la littérature, je montrerai comment ce peu de bruit intérieur, qui n'est rien, contient tout, comment, avec l'appui bacillaire d'une seule sensation, toujours la même et déformée dès son origine, un cerveau isolé du monde peut se créer un monde..." [...] Tel est restitué dans son contexte, le passage que Cendrars a choisi de placer en tête de son roman [...] un ouvrage aussi frénétique que Moravagine, qui prend l'univers entier comme toile de fond et qui paraît faire l'"éloge de la vie dangereuse"...*<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup>Blaise Cendrars, "Pro-Domo" en *Moravagine*, p.215,216,221,225,227,230,233

<sup>79</sup> Michel Decaudin, *Cendrars aujourd'hui*, Minard, 1977, p.92

En efecto, el epígrafe, tomado de una obra de R. de Gourmont, puede aparecer como la matriz a partir de la cual Cendrars construyó *Moravagine*:

*matrice à partir de laquelle le livre expansion totale de la lettre, s'édifie:- mon roman ( "j'en ferai de la littérature" ) - ...diverses capacités narratives d'un signifiant forgé dès 1912 ("Pro-Domo") (ce peut de bruit intérieur qui n'est rien contient tout..) signifiant sans signifié ni référant. le titre [...] est au premier abord illisible; c'est pourtant à partir de lui que les principaux épisodes du roman sont construits; (...un cerveau isolé du monde peut se créer un monde.) ... la dissémination paragrammatique du titre programme la fiction, la misogynie forcenée du narrateur et du héros ("mort au vagin !"), l'exaltation lyrique de la vie; Moravagine [...] enfermé [...] se trouve dans l'obligation de se créer un monde.<sup>80</sup>*

A propósito del prefacio firmado por Cendrars, es evidente que existe un pequeño juego de verosimilitud, ya que el escritor utiliza un recurso frecuente en la novela del siglo XVIII y no se reconoce el papel de autor del libro.

*...il ne reste que l'exécuteur testamentaire d'un narrateur dont la "véritable" identité nous restera inaccessible [...] Le narrateur devient Raymond la Science (surnom de Callemín, un des membres de la bande à Bonnot) <sup>81</sup>*

Cendrars recurre a lo que Genette explica como sigue

*... toute narration intradiégétique ne produit pas nécessairement [...] un récit oral: elle peut consister en un texte écrit, comme le mémoire sans destinataire rédigé para Adolphe, voire en un texte littéraire fictif, oeuvre dans l'oeuvre, comme l'"histoire" du Curieux\_Impertinent, découverte dans une malle... <sup>82</sup>*

---

<sup>80</sup>Michel Decaudin, *Cendrars aujourd'hui*, Minard, 1977, p.93

<sup>81</sup>Michel Decaudin, *Cendrars aujourd'hui*, Minard, 1977, p.94

<sup>82</sup>Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p.240

También Cendrars conoce el recurso del relato llamado "à tiroirs" en el cual el autor pretende haber encontrado a alguien que le hizo conocer la historia.

Lo referente al relato metadieético permite identificar a la novela de Cendrars en el segundo tipo de relación que describe:

*...il est au moins nécessaire... de distinguer ici les principaux types de relation qui peuvent unir le récit métadiégétique au récit premier dans lequel il s'insère. [...] Le deuxième type consiste en une relation purement thématique, qui n'implique donc aucune continuité spatio-temporelle entre métadiégèse et diégèse: relation de contraste... ou d'analogie. La fameuse structure en abyme [...] est évidemment une forme extrême de ce rapport d'analogie, poussée jusqu'aux limites de l'identité.* <sup>83</sup>

En *Cendrars aujourd'hui*, Goldenstein menciona la decisión del autor de agregar su inédito del "Pro-Domo" en una edición posterior :

*L' inédit publié par Cendrars dans l'édition de 1956, tout comme la dédicace du livre et la postface, daté de 1951, ruine l'effet du réel mis en place dans la préface (de la première édition)* <sup>84</sup>

Este procedimiento valora un aspecto más interesante de la novela, ya que favorece dos niveles de lectura de la misma obra. Si nos situamos en un análisis diacrónico y en términos de Goldenstein:

*toute lecture postérieure à 1956 est donc amenée à prendre son parti de la distorsion causée par l'utilisation conjointe des effets de l'illusion réaliste et de ce qui visent à la dénudation du procédé.* <sup>85</sup>

---

<sup>83</sup>Gérard Genette, *Figures III*, op.cit., p.242

<sup>84</sup>Michel Decaudin, *Cendrars aujourd'hui*, Minard, 1977, p.95

<sup>85</sup>Michel Decaudin, *Cendrars Aujourd'hui*, op.cit., p.95

Para nosotros este hecho es el resultado de una larga reflexión de Cendrars sobre la escritura y sus implicaciones en la vida del artista. El "Pro-Domo" es una manifestación más del aspecto lúdico de la escritura. Cendrars fue también un gran lector y un editor que conoce bien la literatura de su época: Joyce, Proust, Gide, Apollinaire, Conrad, Kafka, Céline, Aragon, Cocteau, Mallarmé y otros; él mismo es un gran poeta. Usa en sus novelas, la primera persona como una manera de contar lo "imaginario vivido", de hablar de la vida, de la muerte, del poder político y militar, pero jugando con lo autobiográfico y lo imaginario. Es la necesidad de hacer sentir al lector lo que significa el oficio de editor, la necesidad de justificar y presentar los manuscritos, lo que invita a Cendrars a presentar el "Pro-Domo" en una edición posterior de *Moravagine*.

Es un texto rico en informaciones históricas, estéticas, psicológicas, pero sobre todo es una forma novelesca que recuerda el juicio de Genette sobre la obra de Proust:

*[Il]...inaugure avec quelques autres, l'espace sans limites et comme indéterminé de la Littérature moderne, [l'oeuvre...] le doit évidemment [...] à cette invasion de l'histoire par le commentaire, du roman par l'essai, du récit par son propre discours.*<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup>Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, p.265

## CONCLUSIONES

El siglo XX presenta dos tendencias en el género de la novela:

*"l'une consiste à bousculer les conventions objectives de la fiction pour donner à la voix de l'auteur une extension proliférante; l'autre abolit, au contraire, cette parole pour annoncer la mort de l'écrivain, et peut-être de l'écriture".<sup>87</sup>*

La novela de Cendrars pertenece a la primera tendencia de la literatura contemporánea. *Moravagine* es el resultado de un largo trabajo que utilizó dos modelos de escritura para contarnos la historia de su héroe, de un solitario fuera de la ley: la novela autobiográfica y la novela de aventuras.

Cendrars, dueño de una intuición particular para contar todo tipo de historias, decide legarnos en *Moravagine* una reconstitución de los gestos que produjeron, palabra tras palabra, el texto tal y como lo conocemos en su forma definitiva.

*Mes manuscrits passent par trois états:*

*1o.- Un état de pensée:... je happe les pensées au vol et les encage toutes vivantes...: sténographie;*

*2o.- Un état de style: sonorité et images (...): calligraphie*

*3o.- Un état de mot: correction et souci du détail neuf, le terme juste comme un coup de fouet...: typographie. Le premier état est le plus difficile: formulation; le deuxième, le plus aisé: modulation; le troisième, le plus dur: fixation.<sup>88</sup>*

Es tal vez su actividad de editor, profesión que ha ejercido, su gusto por los libros, las ediciones múltiples de una misma obra, lo que lo motiva a presentarnos esta dimensión de su libro. Nos hace así conscientes de la huella del autor en la creación de su obra y del hecho de que toda literatura es construcción. Para

---

<sup>87</sup>Jean-Yves Tadié, *Le roman au XXème siècle*, Belfond, Paris, 1990, p.9

<sup>88</sup>Blaise Cendrars, *Moravagine*, op.cit., p.222.

nuestro estudio, no hemos seguido el procedimiento de escritura anunciado por Cendrars, sino la idea de que el texto que leemos es el resultado de un trabajo y que la obra fue construida. Hemos seguido otro camino, apoyándonos en críticos contemporáneos como Genette, Goldenstein, Touret y Décaudin principalmente, el primero lo escogimos para aplicar cierto rigor inventivo a nuestro análisis y un método de imaginación estructural; los otros tres por ser los especialistas contemporáneos de las obras en prosa de Cendrars.

Gracias a su memoria, en *Moravagine* se concentran diez años de trabajo que reflejan una época literaria, que enriquece la poética de nuestro siglo. Mientras *Moravagine* el héroe juzga a su época y comparte con nosotros el caos y la imaginación de su vida, Cendrars construye puentes entre su escritura y la nueva escritura. En su técnica particular basada en el movimiento, la elipsis, lo cómico, lo ridículo, la ironía, la aventura y la práctica autobiográfica, encontramos la riqueza de la organización de sus ideas y recuerdos, Del desorden de las experiencias y aventuras del héroe, nace el secreto de la escritura.

Secreto que más que difícil de descubrir, demanda curiosidad. Los personajes y eventos de *Moravagine* son evocados con una imaginación aparentemente descontrolada. La tentación autobiográfica crea una ficción en donde el yo angustiado y solitario del héroe cede el lugar a la acción. La escritura es siempre la gran preocupación del texto "Escribir es quemarse vivo, pero es también renacer de sus cenizas" decía Cendrars. Con su pseudónimo Blaise Cendrars compuso intencionalmente la clave de su vida y de toda una obra marcada por una excepcional presencia del mundo.

La crítica ha menospreciado la obra de Cendrars por su aparente confusión, ignorando su papel de precursor en la literatura contemporánea por la originalidad de su creación y la universalidad de su visión.



En este fin de siglo en el que el mundo moderno provoca tanto pesimismo, debemos reconocer y saludar en Cendrars al poeta que mediante la imaginación nos hace viajar más allá de los límites geográficos, en busca de una aventura que puede ser el encuentro con nuestra verdad interior.

La riqueza de análisis de *Moravagine* es amplia y en ese sentido el valor de nuestro trabajo, reside acaso en la intención de mostrar que Cendrars no es sólo un escritor que cuenta su vida, sino que su obra representa, un fenómeno poético al que se puede aplicar los métodos de análisis desarrollados por la crítica actual. Con la escritura de los "inéditos de Moravagine", Cendrars abre una nueva posibilidad de acercamiento a su obra: la preocupación de que el lector comprenda el movimiento de la escritura y los mecanismos de la producción del texto. Al ofrecer sus "secretos de fabricación" en el Pro-Domo el texto queda abierto hacia lo que Biasi llama la cuarta dimensión:

*... celle du temps de sa propre élaboration, lorsque le projet de l'oeuvre se trouvait encore traversé par une multiplicité d'autres possibles.* <sup>89</sup>

Cendrars propone ya otro tipo de análisis, actualmente en desarrollo y que se ocupa de estudiar el recorrido de la obra antes de ser terminada y de organizar los documentos "origen" de la obra llamada "avant-texte" cuya finalidad es encontrar la dinámica de la textualización; interpretar su desarrollo, captar los significados y la especificidad estética de la obra. Y deducir regularidades que se puedan generalizar en la creación literaria. Es el estudio del "... texte en travail, saisi et interprété dans le temps de son devenir texte."<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup>Le grand Atlas de Littératures, Universalis, op.cit.p.25

<sup>90</sup>Le grand Atlas de Littératures, Universalis, op.cit.p.25

La lectura crítica de Moravagine queda aún abierta, a una multiplicidad de sentidos y de posibilidades de análisis de la extensa trama de códigos del texto.

## BIBLIOGRAFÍA.

- ABASTADO Claude. *Mythes et rituels de l'écriture*, Ed. Complexe, Paris, 1979
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964
- BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*, Ed. Minuit, Paris, 1964
- CENDRARS, Blaise. *Moravagine*, Grasset, Paris, 1985
- CHADOURNE, Jacqueline. *Blaise Cendrars, poète du cosmos*, Ed. Seghers, Paris, 1973
- DECAUDIN, Michel. *Cendrars aujourd'hui*, Lettres Modernes, l'icosathèque 20 th, Paris, 1977
- ECO, Umberto. *La guerre du faux*, Grasset, Paris, 1985
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Seuil, Paris, 1972
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1971
- LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*, Armand Colin, Paris, 1971
- LEROY, Claude. *Le premier siècle de Cendrars 1887-1987*, Université de Paris X, Paris, 1987, Cahiers de sémiotique textuelle II
- MAY, Georges. *L'autobiographie*, PUF, Paris, 1979
- PARROT, Louis. *Blaise Cendrars*, Ed. Seghers, Paris, 1981
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*, Messidor, Paris, 1987
- RICARDOU, Jean. *Le nouveau roman*, Seuil, Paris, 1984
- SCALZITTI BOZON, Yvette. *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, Ed. l'âge d'homme, Lausanne, 1977
- ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Paris, 1987
- TADIÉ, Jean-Yves. *La novela de aventuras*, FCE, México, 1989

VITOUX, Pierre et.al. *La question autobiographique*, Université Laval, études littéraires, vol. 17 n° 2, Canada, 1984

*Le grand Atlas des Littératures*, Universalis, France S.A., Paris, 1990

*Blaise Cendrars 1887-1961*, Mercure de France, Paris, 1962

## **ANEXO 1**

### **RESEÑA DE MORAVAGINE**

#### **CAPITULO I**

##### **EL ESPIRITU DE UNA ÉPOCA**

En esta primera parte de Moravagine, el narrador, un joven médico especialista en enfermedades mentales realiza su internado en Waldensee, una de las clínicas más modernas de Europa que sólo recibe personajes de la alta sociedad. Entre los internos hay un personaje misterioso : Moravagine, último descendiente de una familia real en decadencia. A través del contacto con Moravagine el médico cuestiona y hace una dura crítica de las instituciones y de los criterios que juzgan quien presenta síntomas de locura.

#### **CAPITULO II**

##### **VIDA DE MORAVAGINE IDIOTA**

Moravagine vive solo en un amplio pabellón de la clínica y bajo un estricta vigilancia. Moravagine cuenta a Raymond La Science (el médico) su infancia. A los seis años se casa con la princesa Rita de quien fue separado inmediatamente. Durante muchos años ella lo visitaba sólo una vez por semana. Al cumplir dieciocho años víctima del enojo mata a su esposa porque le anuncia que lo va a abandonar, entonces Moravagine es encerrado en una fortaleza y luego es transferido a la clínica, donde ya ha pasado seis años de encierro. Al contarle esta etapa de su vida al médico inicia entre ellos una larga amistad. El médico decide ayudarlo a escapar y huir con él. Aquí empieza la descripción de la actividad destructora de Moravagine.

El Gran Salvaje, comienza por llevar a cabo numerosos asesinatos en Berlín: sus víctimas todas son mujeres encontradas con el vientre abierto. Decide

huir de Berlín y lo encontramos más tarde en Rusia donde se convierte en jefe de una organización terrorista que intenta matar al Zar.

La gran energía de Moravagine y su genio del mal, pronto consiguen su objetivo: el país se convierte en un mar de fuego y sangre. Sin embargo, el enfermo mental y su amigo el médico - ahora complice de sus actos - aún no están satisfechos con los resultados. Necesitan destruir todo el mundo. Moravagine es traicionado cuando planea su atentado contra el Zar y tiene que huir; cruza el Atlántico y llega a América donde permanece cautivo con los Indios Azules. Más tarde regresa a París y entre 1914 y 1918 participa en la Gran Guerra como piloto de bombardero.

Su vida termina en un hospital militar de veteranos en un estado de exaltación tal que cree vivir en el planeta Marte y es víctima de la manía de la escritura, escribe 60 páginas por día ayudado por una dosis de morfina.

### **CAPITULO III**

#### **LOS MANUSCRITOS DE MORAVAGINE**

Presenta los escritos de Moravagine: *El año 2013*, en el cual describe los datos históricos, sociales y económicos de las primeras relaciones del hombre con los Marcianos, así como la historia del primer viaje a Marte. *El fin del mundo*, guión cinematográfico de su estancia en Marte y nos dice cual es la única palabra que constituye toda la lengua marciana y significa todo lo que queramos.

## **ANEXO II**

### **ITINERARIO DE MORAVAGINE**

Llegada del narrador a Suiza, capítulo **a)**

Encuentro de Moravagine y el médico, cap. **c)**

Evasión, cap. **c)**

Estudios. Proyecto intelectual de Moravagine, cap. **h) e i)**

Formación de su espíritu. Estudia música.

Fracaso, ausencia del equilibrio.

Viaje hacia Rusia, cap. **j)**

Revolución : proyecto del atentado y fracaso, cap. **k)**

Viaje hacia América, cap. **l)**

Vida salvaje: búsqueda del oro, estancia con los Indios Vallataons, huida,  
cap. **n)**

Regreso a París, cap. **o)**

Aviación , cap. **p) y q)**

Período de Guerra, cap. **r)**

Estancia en el Hospital, cap. **s)**

Muerte de Moravagine, cap **u)**

Manuscritos de Moravagine, cap. **v) , w) , x) , y)**

Epitafio de Moravagine, cap. **z)**

**PAGINACION VARIA**

**COMPLETA LA INFORMACION**



## BLAISE CENDRARS ET SON TEMPS

- 1887** 1<sup>er</sup> septembre. Naissance à La Chaux-de-Fonds (Suisse) de Frédéric-Louis Sausser. Père suisse, mère écossaise. Dans son enfance, séjours en Egypte, à Naples, à Montreux.
- 1902** Quitte Neuchâtel, voyage à travers l'Allemagne et rencontre Rogovine à Munich. Part avec lui pour l'Asie.
- 1903**
- 1904** Printemps. Installation à Saint-Petersbourg. Jusqu'en 1906, visite l'Arménie, la Perse, se rend trois fois à la foire de Nijal Novgorode.
- 1905** Passe l'hiver à Pékin. Témoin des premiers épisodes de la Révolution russe.
- 1907** Avril. Quitte Saint-Petersbourg pour Neuchâtel. Septembre. Rupture avec Rogovine. S'installe dans la banlieue de Paris. Rencontre Gustave Le Rouge (*Le Mystérieux Docteur Cornelius*).
- 1908** Université de Berne.
- 1909** Berne. Rencontre de Féla. *La Légende de Novgorode*, traduit en russe par R. R., tirage à l'encre blanche sur papier noir, 14 ex. ; Moscou, typographie Sozonoff (inédit en français).
- 1910** Avril-mai. Voyages en Belgique. Octobre. Paris. Lecture de Remy de Gourmont. Conduit de Libawa à New York de misérables émigrants européens.
- 1911** Janvier. Rencontre le sculpteur August Suter. Avril. Saint-Petersbourg et Streilna. 1<sup>er</sup> novembre. Part rejoindre Féla à New York, où il arrive le 11 décembre.
- 1912** Avril. Compose *Les Pâques à New York*. Juin. Genève. Juillet. Paris. Octobre. Premier numéro des « Hommes Nouveaux ». Novembre. Rencontre Apollinaire, Robert et Sonia Delaunay. Fait la connaissance de Remy de Gourmont, Modigliani, Chagall. *Séquences* (Ed. des Hommes nouveaux). *Les Pâques à New York*, avec un dessin de l'auteur (Ed. des Hommes nouveaux). Trad. de *La Rose*, d'Otto Klein (Ed. des Hommes nouveaux).
- 1913** Querelle du « simultanéisme » avec Henri Barzun. Ecrit de nombreux poèmes. *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, couleurs simultanées de Sonia Delaunay (Ed. des Hommes nouveaux). *Pomski-Korsakov et la nouvelle musique russe* (Ed. Figuière).
- Sadi Carnot, président de la République. Naissance de Saint-John Perse et de Marc Chagall.
- Remy de Gourmont : *Le Chemin de Velours* et *Le Problème du Style*. Création de *Pelléas et Mélisande* de Debussy à l'Opéra-Comique. Mort d'Emile Zola.
- Remy de Gourmont : *La Physique de l'Amour*. Prix Goncourt attribué, pour la première fois, à John-Antoine Nau. Naissance de Raymond Radiguet.
- Remy de Gourmont : *Promenades littéraires*, I. Fauvisme : Vlaminck, Matisse, Braque. Débuts de la guerre russo-japonaise. Entente cordiale franco-britannique. La France rompt avec la Papauté.
- Claudé : *Connaissance de l'Est*. Picasso : « Période rose ». Révolution en Russie. Séparation de l'Eglise et de l'Etat.
- Remy de Gourmont : *Un cœur virginal*. Picasso : *Les Demoiselles d'Avignon*. Triple entente France-Angleterre-Russie.
- V. Larbaud : *Poèmes par un riche amateur*. Apollinaire : *L'Enchanteur pourrissant*. Premier numéro de la « Nouvelle Revue Française ».
- Apollinaire : *La Chanson du Mal-Aimé*. Bliériot traverse la Manche en avion. Début des Ballets russes au Châtelet.
- Apollinaire : *L'Hérésiarque et Cie*. Chagall : *La Nœc*. Stravinsky : *L'Oiseau de feu*. Inondations à Paris.
- Apollinaire : *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*. Saint-John Perse : *Eloges*. Août. Vol de la Joconde. Chagall : *Hommage à Apollinaire, Cendrars, Walden et Canudo*. Crise d'Agadir. Révolution républicaine en Chine.
- Remy de Gourmont : *Divertissements*. Braque : *Hommage à Bach*. Fondation de la « Section d'Or ». Fin des exploits de la bande à Bonnot. Guerre des Balkans.
- Apollinaire : *Alcools*. V. Larbaud : *A. O. Barnabooth*. Jules Romains : *Odes et Prières*. M. Proust : *Du côté de chez Swann*. Luc Durtain : *Kong Harald*. J. Copeau fonde le Vieux-Colombier. Première du *Sacre du Printemps* de Stravinsky. M. Duchamp : *Nu descendant l'escalier*. Roland Garros traverse la Méditerranée.

- 1914** Avril. Naissance de son fils Odilon. S'engage dans la Légion étrangère. 16 septembre. Epouse Féla. Part pour le front.
- 1915** Juillet. Permission. Naissance de son deuxième fils, Remy. 26 septembre. Blessé à la ferme Navarin en Champagne. On lui coupe le bras droit.
- 1916** S'installe dans le Loiret et travaille pour Jacques Doucet. *La Guerre au Luxembourg* (Ed. D. Niestlé).
- 1917** Rencontre Raymone. *Profond aujourd'hui* (La Belle Edtion).
- 1918** Fonde les Editions de la Sirène. *Le Panama ou Les Aventures de mes sept oncles* (Ed. de la Sirène). *J'ai tué* (La Belle Edtion).
- 1919** Secrétaire de rédaction de « La Rose rouge ». *Dix-neuf poèmes élastiques* (Au Sans Pareil). *Du monde entier* (N. R. F.). *La Fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame* (Ed. de la Sirène). *J'ai tué* (Ed. Crès).
- 1920** Naissance de sa fille Miriam. Participe à la réalisation de *La Route*, d'Abel Gance.
- 1921** *Anthologie nègre* (Ed. de la Sirène).
- 1922** *Moganni Namch* (Les Feuilles Libres).
- 1923** Termine à Rome le film *La Vénus noire*. Passe six mois en Afrique (Egypte et Haut-Soudan). Argument du ballet *La Création du monde*, avec Darius Milhaud. *L'Enbage* (Id. de l'Esprit nouveau). *La Vénus noire* (Le Disque Vert). *La Perle fiévreuse* (Signaux).
- 1924** S'embarque pour le Brésil à bord du « Formose ». Novembre. S'installe au Tremblay-sur-Mauldre. *Kodak* (Librairie Stock). *Feuilles de route, 1* ; *Le Formose* (Au Sans Pareil).
- 1925** *L'Or* (Ed. Grasset).
- A. Gide : *Les Caves du Vatican*.  
R. Roussel : *Locus Solus*.  
Premiers films de Chaplin.  
28 juin. Attentat de Sarajevo.  
31 juillet. Assassinat de Jaurès.  
3 août. Déclaration de guerre.  
Septembre. Victoire de la Marne.
- Remy de Gourmont : *Pendant l'orage*.  
Pierre Reverdy : *Poèmes en prose*.  
Picabia fonde « 391 ».  
Chirico peint ses tableaux métaphysiques.  
Septembre. Mort de Remy de Gourmont.
- Pierre Reverdy : *La Lucarne ovale*.  
Tzara : *Première Aventure céleste de M. Antipyrine*.  
Février. Fondation de « Dada », à Zurich, au Cabaret Voltaire.  
Bataille de Verdun.
- Max Jacob : *Le Cornet à dés*.  
Valéry : *La Jeune Parque*.  
Apollinaire : *Les Mamelles de Tirésias*.  
Reverdy fonde « Nord-Sud ».  
Cocteau, Satie, Picasso : *Parade*.  
Chagall : *Les Amoureux en vert*.  
Révolution en Russie.  
Entrée en guerre des Etats-Unis.
- Apollinaire : *Calligrammes*.  
Reverdy : *Les Ardoises du toit*.  
Tzara : *Manifeste Dada*.  
Cocteau : *Le Coq et l'Arlequin*.  
Clandel et Milhaud : *L'Homme et son désir*.  
Ozenfant et Le Corbusier : *Après le Cubisme*.  
11 novembre. Armistice.  
Mort de Guillaume Apollinaire.
- P. Morand : *Lampes à arc*.  
Max Jacob : *La Défense de Tartuffe*.  
Cocteau : *Le Cap de Bonne-Espérance* et *Ode à Picasso*.  
André Breton : *Mont de Piété*.  
Breton, Aragon et Soupault fondent la revue « Littérature ».
- P. Morand : *Feuilles de température*.  
Breton et Soupault : *Les Champs magnétiques*.  
Aragon : *Feu de joie*.  
Chagall : *La Maison bleue*.  
*Le Bouf sur le toit* à la Comédie des Champs-Élysées.  
Honegger : *Les Pâques à New York*.  
Mort de Modigliani.
- Max Jacob : *Le Laboratoire central*.  
Aragon : *Anticel ou le Panorama*, roman.  
Cocteau : *Les Mariés de la Tour Eiffel*.  
P. Morand : *Tendres stocks*.  
A. Honegger : *Le Roi David*.  
Conférence de Washington.  
Autonomie de l'Irlande.
- Soupault : *Westwego*.  
Cocteau : *Vocabulaire*.  
Morand : *Ouvert la nuit*.  
Breton joint avec Dada.  
Mussolini au pouvoir en Italie.  
Mort de Marcel Proust.
- Tzara : *De nos oiseaux*.  
Cocteau : *Plain-Chant*.  
Radiguet : *Le Diable au corps*.  
Morand : *Fermé la nuit*.  
Représentation du *Cœur à gaz*, de Tzara.  
Honegger : *Partie 231*.  
Inflation en Allemagne.  
Mort de Maurice Barres, de Pierre Loti et de Raymond Radiguet.
- Pierre Reverdy : *Epaves du ciel*.  
A. Breton : *Manifeste du Surréalisme*.  
Picabia et Léger : *Ballet mécanique*.  
Juan Gris : conférence à la Sorbonne sur *Les possibilités de la peinture*.  
Rene Clair : *Entr'acte*.  
Jean Wiener : *Concerto franco-américain*.  
Mort de Lénine.
- Gide : *Les Faux-Monnayeurs*.  
P. Morand : *L'Europe galante*.  
Première exposition surréaliste.  
Revue nègre (début de Joséphine Baker).  
Valéry à l'Académie française.  
Mort d'Erik Satie.

- 1920** Jusqu'en 1920, voyages en Argentine, au Paraguay, au Chili et au Brésil. *Moravagine* (Ed. Grasset). *L'Eubage* (Au Sans Pareil). *Les Pâques à New York* (Ed. René Kieffer). *Profond aujourd'hui* (Les Ecrivains Réunis). *Eloge de la vie dangereuse* (Les Ecrivains Réunis). *L'A. B. C. du Cinéma* (Les Ecrivains Réunis). *J'ai tué* (Les Ecrivains Réunis). *L'Or* (Le Roman populaire).  
Aragon : *Le Paysan de Paris*.  
Eluard : *Capitale de la douleur*.  
D. Milhaud : *Le Pauvre Matelot*.  
Début des Jeunesses hitlériennes.
- 1927** *Anthologie nègre* (Au Sans Pareil).  
Reverdy : *Le Gant de crin*.  
Max Jacob : *Fond de l'eau*.  
Lindbergh traverse l'Atlantique.  
Mort de Juan Gris.
- 1928** Séjour à La Redonne, près de Marseille. *Petits Contes nègres pour les enfants des Blancs* (Ed. des Portiques). *L'Or* (Ed. Ferenczi).  
A. Breton : *Nadja*.  
Murand : *Rien que la terre et Magie noire*.  
Artaud-Dulac : *La Coquille et le clergyman*.  
Honegger : *Rugby*.  
Chagall : *Les Amoureux bleus*.  
Poincaré redresse le cours du franc.
- 1929** *Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack* (Au Sans Pareil). *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs* (Plaisir du Bibliophile). *Une nuit dans la forêt* (Ed. du Verseau). *Petits Contes nègres pour les enfants des Blancs* (Au Sans Pareil).  
Reverdy : *Flaques de verre*.  
Aragon : *La Grande Gallé*.  
Braque : *Barques sur la plage*.  
Bunuel et Dali : *Un chien andalou*.  
Krach de la Bourse de New York.  
Mort de Diaghilev.
- 1930** *Rhum* (Ed. Grasset). *L'Or* (Ed. Ferenczi et Henri Jonquières). Trad. de Brinolf, mémoires du lieutenant Brinolf (Au Sans Pareil). *At Capour* (Au Sans Pareil).  
Tzara : *L'Arbre des voyageurs*.  
Breton et Eluard : *L'Immaculée Conception*.  
Cocteau : *Le Sang d'un poète et La Voix humaine*.  
Malraux : *La Voie royale*.  
Fernand Léger : *La Joconde aux clefs*.  
Chagall : *L'Acrobate*.  
Bunuel : *L'Age d'Or*.
- 1931** *Aujourd'hui* (Ed. Grasset).  
Aragon : *Front Rouge*.  
Exposition coloniale à Paris.  
Proclamation de la République en Espagne.  
Les Japonais envahissent la Mandchourie.
- 1932** *Vol à voile* (Librairie Payot). *L'Or* (Ed. des Bibliophiles - Les Exemplaires -).  
Céline : *Voyage au bout de la nuit*.  
Breton : *Misère de la poésie*.  
Ballets russes de Monte-Carlo.  
Assassinat du président Doumer.
- 1933**  
Malraux : *La Condition humaine*.  
Marcel Raymond : *De Baudelaire au Surrealisme*.  
Accession de Hitler au pouvoir.
- 1934** Premiers grands reportages dans « Paris-Soir ». *Rhum* (Nouv. Ed. de France). *La Vie secrète de Jean Galmot* (Ed. de France).  
Charlie Chaplin : *Les Temps modernes*.  
Février. Émeutes à Paris.  
Affaire Stavisky.
- 1935** Participe, avec les hommes des machines, au premier voyage du « Normandie » du Havre à New York. *Panorama de la Pépère* (Ed. Arthaud). *L'Or* (L'Édition Liegeoise).  
H. Panassé : *Le Jazz-Hot*.  
Claude-Léon Honegger : *Jeanne au bûcher*.  
Grands procès en Russie.  
Agression italienne contre l'Éthiopie.  
Suicide de René Crevel.
- 1936** Séjour à Hollywood. *Hollywood* (Ed. Grasset). Trad. de *Hots-lu-toi*, de Al Jennings (Ed. Grasset).  
Cocteau fait le tour du monde.  
Juin. Gouvernement du « Front populaire » en France.  
Guerre d'Espagne.  
Assassinat de Lorca.
- 1937** S'installe à l'Alma-Hôtel, avenue Montaigne. *Histoires vraies* (Ed. Grasset).  
Malraux : *Espoir*.  
Roger Martin du Gard, prix Nobel.  
Picasso : *Guernica*.  
Exposition internationale à Paris.  
Juillet. Les Japonais envahissent la Chine.
- 1938** Paris. *La Vie dangereuse* (Ed. Grasset). Trad. de *Foét vierge*, de Evroula da Castro (Ed. Grasset).  
Sartre : *La Nausée*.  
Camus : *Nores*.  
Marcel Carné : *Quai des Brumes et Hôtel du Nord*.  
Chagall : *Les Mariés de la Tour Eiffel*.  
Accords de Munich.  
L'Allemagne annexe l'Autriche.
- 1939** Correspondant de guerre auprès du Grand Quartier Général britannique.  
J. Renoir : *La Règle du jeu*.  
Septembre. Début de la Seconde Guerre mondiale.  
Mort de Georges Pitoëff.
- 1940** Juin. Correspondant de guerre auprès de la R. A. F. pour « Paris-Soir ».  
Aragon : *Le Crève-Cœur*.  
Honegger : *La Danse des morts*.

- Parcourt la France dans son Alfa-Roméo et se fixe à Aix-en-Provence, puis à Villefranche-sur-Mer.  
*D'Outremeur à Indigo* (Ed. Grasset).  
*Chez l'Armée anglaise* (Ed. Corrèa), édition saisie par les Allemands.
- 1942** *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs* (École Estienne).  
Eluard : *Poésie et Vérité* 42.  
Aragon : *Les Yeux d'Elsa*.  
M. Carné : *Les Visiteurs du soir*.  
8 novembre. Débarquement des Alliés près d'Alger.
- 1943** Août, Edouard Peisson lui redonne le goût d'écrire.  
*L'Or* (Ed. de la Nouvelle France).  
*Petits contes nègres pour les enfants des Blancs* (J. Vigneau).  
*Le Soutier de satin* à la Comédie-Française.  
Clapart : *Obsession*.  
Victoire de Stalingrad.  
Capitulation Italienne.
- 1944** *Poésies complètes* (Ed. Denoël).  
M. Carné : *Les Enfants du Paradis*.  
Ballets du marquis de Cuevas.  
6 juin. Débarquement allié en Normandie.  
Mort de Max Jacob et de Giraudoux.
- 1945** Avril. Mort de son fils Remy, aviateur.  
*L'Homme foudroyé* (Ed. Denoël).  
Prévert : *Paroles*.  
Giraudoux : *La Folle de Chaillot*.  
5 mai. Capitulation de l'Allemagne.  
Bombe atomique sur Hiroshima et Nagasaki.  
Mort de Robert Desnos et de Paul Valéry.
- 1946** *La Main coupée* (Ed. Denoël). *Rhapsodies gitanes* (J. Vigneau). *Le Vieux port* (J. Vigneau). *Dan Yack* (Ed. de la Tour).  
Fondation de la revue « Les Temps Modernes ».  
Création de la compagnie Barrault-Renaud.  
De Gaulle quitte le pouvoir.  
Novembre. Début de la guerre d'Indochine.
- 1947** J.-H. Lèvesque : *Blaise Cendrars* (N. R. C.).  
*Anthologie nègre* (Ed. Corrèa). *Moravagine* (Club Français du Livre).  
A. Camus : *La Peste*.  
J. Tati : *Jour de fête*.  
Mort de Léon-Paul Fargue.
- 1948** Louis Parrot : *Blaise Cendrars* (Seghers).  
*Bourlinguer* (Ed. Denoël). *L'Or* (Ed. Grasset).  
H. Pichette : *Les Epiphanies*.  
Sartre : *Les Mains sales*.  
Chagall : *La Crucifixion*.  
Février. Affaire de Prague.  
Mort d'Antonin Artaud.
- 1949** Retour à Paris. Installation boulevard de Port-Royal.  
*Le Lâchage du ciel* (Ed. Denoël).  
*La Fin du monde* (Ed. Seghers). *La Hauteur de Paris* (Ed. Seghers).  
Braque : *Les Alciers*.  
Mai. République fédérale allemande.  
Octobre. République populaire de Chine.  
Pacte de l'Atlantique.  
Mort de Christian Bérard et de Charles Dullin.
- 1950** Avril. Entretiens radiophoniques avec Michel Manoll.  
Epouse Raymonne dans l'Oberland bernois, à Sigiswil.  
Ionesco : *La Cantatrice chauve*.  
Reverdy : *Mam-d'warre*.  
Guerre de Corée.  
Mort de Nijinsky.
- 1951** Installation rue Jean-Tolent.  
*Dan Yack* (Le Club Français du Livre).  
Sartre : *Le Diable et le bon Dieu*.  
Camus : *L'Homme révolté*.  
Jean Vilar au T. N. P.  
Mort de Gide et de Louis Jouvet.
- 1952** *Blaise Cendrars vous parle* (Ed. Denoël).  
*Le Brésil. Des hommes sont venus* (Les Documents d'Art). *La Grand-Route* (Bibliophiles et Graveurs d'aujourd'hui).  
Chaplin : *L'imelight*.  
Hunnet : *L'Angre exterminateur*.  
Nasser prend le pouvoir en Égypte.  
Mort d'Eluard.
- 1953** Noël aux quatre coins du monde (Les Arts de l'Originale). *Bourlinguer* (Club du Meilleur Livre). *Le Bonheur 5 bis des Confessions de Dan Yack*.  
F. Sagan : *Bonjour, tristesse*.  
S. Beckett : *En attendant Godot*.  
Fondation du « Domaine Musical ». *Andalucía en Corée*.  
Mort de Staline.
- 1954**  
Clé de Dien-Bien-Phu.  
Accords de Genève.  
Début de la guerre d'Algérie.
- 1955** Jean Rousselot : *Blaise Cendrars* (Editions Universitaires).  
Braque : *Les Oiseaux*.  
Mort de Claudel, d'Honegger et de Fernand Léger.
- 1956** Première attaque, à Ouchy.  
*Emmène-moi au bout du monde* (Ed. Denoël).  
Vladim : *Et Dieu créa la femme*.  
Autonomie du Maroc.  
Albaire de Suez.  
Révolte en Hongrie.  
Mort de Brecht.
- 1957** *Trop, c'est trop* (Ed. Denoël). *Du monde entier au cœur du monde* (Ed. Denoël).  
*Le Transsibérien* (Ed. Seghers).  
M. Butor : *La Modification*.  
Antoufoni : *Le Cri*.  
Premier satellite (spoutnik).  
Mort de Valéry Larbaud.
- 1958** Nouvelle attaque.  
Hiver. Installation rue José-Maria-de-Heredia.  
*A l'Avanture* (Ed. Denoël).  
Camus, prix Nobel.  
13 mai. Manifestation à Alger.  
Débuts de la V<sup>e</sup> République.

- 1959 Février. Commandeur de la Légion d'honneur.  
*Films sans image : Sarajevo, Gilles de Rais, Le Divin Arétin* (Ed. Denoël).  
*Boulinguer* (Le Livre de Poche).
- 1960 *Saint-Joseph de Cupertino, patron des aviateurs* (Club du Livre Chrétien).  
 Début de la publication des *Œuvres complètes*, en 8 volumes (1950-1965), aux Editions Denoël. *L'Homme foudroyé, Moravagine* (Le Livre de Poche).
- 1961 17 janvier. Grand Prix littéraire de la ville de Paris.  
 21 janvier. Meurt dans son appartement de la rue José-Maria-de-Heredia.
- R. Queneau : *Zazie dans le métro*.  
 Jean Genet : *Les Nègres*.  
 Jean-Louis Barrault, directeur du Théâtre de France.  
 A. Resnais : *Hiroshima, mon amour*.  
 Charles de Gaulle, président de la République.
- Fellini : *La Dolce Vita*.  
 Salut-John Perse, prix Nobel.  
 Indépendance de nombreux Etats d'Afrique Noire.  
 Premier voyage dans l'espace de Gagarine.  
 Mort de Pierre Reverdy et de Jules Supervielle.
- Truffaut : *Jules et Jim*.  
 Référendum sur l'autodétermination en Algérie.  
 Crise de Berlin.