



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“INDIVIDUO Y FRATERNIDAD: LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD  
EN LA NOVELA *HORS CHAMP* DE SYLVIE GERMAIN”

## TESINA

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

PRESENTA:

JIMENA APARICIO GONZÁLEZ

ASESORA:

DRA. MONIQUE MARIE ANNE JEANNE LANDAIS CHOIMET



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

A mis padres, mis abuelos, mi hermana, mi tía Patricia y a mis maestros  
Por impulsarme a dar lo mejor siempre

## Índice

<b>Introducción</b>	<b>2</b>
<b>I. La personificación del olvido</b>	
a. La estructura narrativa de la desintegración	7
b. Una herencia mitológica	14
c. El fracaso existencial	21
<b>II. La identidad como fraternidad</b>	
a. El hombre descompuesto	29
b. La alteridad de lo cotidiano	39
c. El vínculo fraternal	46
d. La ética contemporánea	51
<b>III. El horizonte literario contemporáneo</b>	
a. El personaje como <i>cripta</i>	60
b. La no identidad del héroe	66
c. La desaparición como signo de una literatura comprometida	72
<b>Conclusión</b>	<b>80</b>

## Introducción

La consciencia del Otro<sup>1</sup> es quizás tan remota como la misma existencia del lenguaje. En sus diversas formas, la Otredad ha sido expresada como el contraste del Yo, el elemento de comparación de la propia identidad cultural e histórica. El encuentro con el Otro permite acceder a un conocimiento más profundo del sí mismo. Desde las narraciones medievales de Jean de Mandeville<sup>2</sup> sobre hombres cinocéfalos y criaturas mitológicas hasta el concepto de Orientalismo<sup>3</sup> en la obra de Edward Said que sugiere la idea de una visión reductora de Oriente creada por y para la conveniencia de los intereses occidentales. La configuración de la Otredad destaca por la pluralidad de estudios sobre el acercamiento -ciertamente inconcluso y, por lo tanto, deficiente- del sujeto con sus iguales, esto en una perspectiva contextualizada puntualmente.

Desde una perspectiva filosófica, el Otro representa la inmersión en lo insondable, así, adentrarse en su tierra implica la puesta en juicio de la identidad. El encuentro con la Otredad tendrá siempre la marca distintiva del asombro. Ahora bien, en una dimensión sociológica, el individuo forma parte de una dinámica particular que mantiene como fin último la conservación grupal. Como resultado de un sistema donde la prevalencia del grupo es prioritaria, los valores individuales son homogeneizados; imposibilitando el acercamiento al Otro. Esto tiene como consecuencia una de las mayores patologías de la

---

<sup>1</sup> A diferencia del otro, el Otro equivale al término *Autrui*, en francés, que designa la consciencia de una otredad filosófica y culturalmente fuera del yo mismo.

<sup>2</sup> Jean de Mandeville, *Libros de maravillas: el viaje de San Brandán. El libro de las maravillas del mundo*.

<sup>3</sup> Aunque el Otro ya no sea representado por figuras desproporcionadas de hombres de tierras lejanas, se perfila un Otro incivilizado, carente de controles propios: “Las naciones occidentales desde el momento en que aparecen en la historia dan testimonio de su capacidad de autogobierno [en] la historia completa de los orientales...nunca encontrarán rastros de autogobierno” Edward Said, *Orientalismo*, p.75.

época contemporánea: la indiferencia. Entrada la modernidad<sup>4</sup> en el siglo XIX, la fe en el progreso se convirtió en el signo de una nueva mentalidad que exaltó el poder del avance científico, mientras que el hombre se vio reducido a desempeñar un papel puramente funcional dentro de este engranaje social. Es así que a lo largo de ese siglo se hace evidente la decadencia ética que se reafirmará con el estallido de las dos guerras mundiales, periodo de estupefacción y de desorientación.

Víctima y agente de esta crisis, la sociedad adoptó una actitud de displicencia frente al malestar común, dando lugar a un nuevo contexto en el que el Otro se convierte en un ser despersonalizado que inspira desconcierto. La reformulación de los valores se instauraba así como un imperativo de supervivencia. No es casualidad, entonces, que las problemáticas de la filosofía y del arte evidenciaran un profundo auto-cuestionamiento con respecto a los mecanismos de interacción entre los individuos. La aparición de las vanguardias, junto con la de corrientes literarias como el *Nouveau Roman*, dan fe de la reformulación de la función estética frente a un individuo desprovisto de toda certeza sobre sí mismo y su realidad. Es así que la crisis ontológica y artística puso en tela de juicio el compromiso con el que la humanidad se había desenvuelto hasta entonces.

En este contexto, la alteridad comportará una nueva perspectiva en la ética de Emmanuel Lévinas. El Otro ya no es aquel que define el Yo, en tanto que elemento de comparación, por el contrario, el Otro, en una relación de mutua compenetración, redefine el concepto de correspondencia y semejanza. Los estudios lévinasianos reflejan el estado

---

<sup>4</sup> “La pluralidad de definiciones que el término modernidad plantea supondría el tema de otra investigación. El carácter relativo de lo que se conoce como modernidad se remonta, según la división de Jauss, a la oposición entre mundo antiguo y mundo cristiano, culminando en la ruptura entre la modernidad romántica y la modernidad baudeleriana”, Giboux Audrey, p. 10. Por otro lado, para fines de nuestro estudio, utilizaremos el término contemporaneidad para contextualizar el periodo de finales del siglo XX y principios del XXI, siglo testigo del auge tecnológico digital.

constante de duda y proponen una nueva configuración de la Otredad, en donde la relación del Yo con el Otro remite a la relación del Yo con el Infinito, vinculando la materia ontológica con un deber ético: *soy* en tanto que el Otro me encara, al mismo tiempo que me hago responsable de su *ser*.

La obra de Sylvie Germain da testimonio del cariz decadente de la crisis del individualismo en que la sociedad actual se encuentra enfrascada. Alumna de Lévinas, con una tesis de doctorado consagrada a la noción del rostro (concepto capital para entender la alteridad del filósofo lituano-francés), es autora de *Hors champ* (2009), novela que proponemos analizar en el presente estudio. Germain representa una de las exponentes de la literatura actual que logra problematizar la cuestión del Otro y el deterioro latente del vínculo con nuestros semejantes. Este texto, trágico y repleto de silencios, formula una crítica al carácter homogeneizante y excluyente de la sociedad, al mismo tiempo que reformula y contextualiza la alteridad lévinasiana y muestra cómo esta última representa el único medio de salvación del individuo.

La novela se centra en la historia de Aurélien, un joven parisino que, en el lapso de una semana, desaparece físicamente. Sus amigos, su novia y su familia parecen obviar cada vez más su presencia, de manera que termina por ser completamente invisible y olvidado por todo aquel que lo conoció hasta su desvanecimiento. Merced a un movimiento doble (el personaje mantiene una existencia “cotidiana” al mismo tiempo que desaparece), Aurélien toma consciencia de que su desvanecimiento tiene como origen el desinterés en los asuntos importantes de su vida: la apatía que permeaba cada una de sus acciones. Sin embargo, la alusión de completa responsabilidad de Aurélien frente a los acontecimientos es engañosa: el contexto de la obra permite dilucidar el papel crucial de los mecanismos de control social

que dejan en el olvido al personaje. Aurélien representa, así, al hombre abúlico. Esto convierte a Aurélien en reivindicador de lo marginal.

La alteridad, indiscutible respuesta al alejamiento entre los individuos, reúne la obra de Germain con la filosofía lévinasiana y manifiesta la preocupación por la formulación de una nueva ética contemporánea. Para Sylvie Germain, la respuesta a esta crisis radica en la alteridad (en la entrega desinteresada al Otro), pero también -y es en este sentido donde delimita los márgenes de la ética lévinasiana- en la consciencia de que no puede ser un movimiento completamente aislado, sin reciprocidad. Si, para Lévinas, el “acontecimiento ético” es la “preocupación por otro llevada hasta el sacrificio, hasta la posibilidad de morir por él, una responsabilidad para con lo ajeno”<sup>5</sup>; para Germain este tipo de entrega no es necesariamente la única vía al Otro. La consciencia de la fraternidad, para la autora, dota de identidad al individuo sin que esto implique un completo despojo.

El objetivo de este estudio será analizar de qué manera la desaparición del personaje principal denuncia la indiferencia generalizada en la contemporaneidad, al mismo tiempo que circunscribe los márgenes hacia una alteridad realizable. La pregunta inmediata del lector al enfrentarse a esta novela es el porqué de la desaparición del personaje, ¿en qué radica realmente su responsabilidad en lo acontecido?, ¿es quizá producto del azar o existe un motivo evidente que lo orille a desvanecer?

Para tratar de responder lo anterior, proponemos estudiar, en primer lugar, el rol del olvido en la vida del personaje principal: de qué manera se configura en la estructura narrativa un personaje en vías de desaparición y cómo la perspectiva de un narrador en tercera persona ilustra paso a paso el proceso de desintegración. El desvanecimiento se

---

<sup>5</sup> Emmanuel Lévinas, *Entre nosotros*, p. 10.



encuentra aunado a una genealogía y herencia del duelo que define la esfera del abandono en la que Aurélien se encuentra cautivo.

En el segundo apartado de este trabajo, analizaremos el desinterés del personaje por hacerse de una motivación profesional o personal, hecho que lo responsabiliza, hasta cierto grado, de su desaparición. Sin embargo, a pesar de la apatía vital, observaremos que el contexto laboral en el que se desarrolla es indicador de la indiferencia que él y su entorno muestran entre sí. Los mecanismos de control imperantes constriñen al individuo de tal manera que la relación con el Otro se convierte en un mito imposible de llevar a cabo, evidenciando el individualismo a ultranza de la sociedad contemporánea.

Frente a este orden, en el último apartado, analizaremos la idea de la Otredad en Germain, el encuentro cotidiano con el Otro, imperceptible en una época en la que la creencia en la alteridad parece caduca. Observaremos los límites de la filosofía lévinasiana en la poética de Germain: hasta qué punto, para la autora, es preciso el sacrificio por el Otro y cómo se configura la identidad individual frente a la exigencia de una alteridad radical. Finalmente, discutiremos el horizonte literario contemporáneo, en cuyas fronteras, la novela y en particular, el personaje, han adquirido una identidad difusa, sin un propósito evidente. Observaremos que la poética de Germain hace evidente la indiferencia en la que el individuo vive sumergido, pero señalarla representa sólo el principio del encuentro con el Otro. En *Hors champ*, la literatura se convierte en la herramienta para personificar el olvido mismo. La novela se muestra sin márgenes, fragmentada (al igual que sus personajes), confronta al lector y redefine la idea de literatura comprometida.

## I. La personificación del olvido

### a. La estructura narrativa de la desintegración

Al observar los aspectos formales de la obra de Germain, el lector encontrará de inicio una disonancia entre la desaparición del personaje *in situ* y el tiempo de la narración. El presente, usado en su mayoría durante todo el texto, constituye un medio no sólo para infundir mayor vitalidad a la narración (de tal suerte que el desvanecimiento del personaje transcurra frente a los ojos del lector), sino también para destacar el juego de ausencia y presencia en el movimiento narrativo.

El uso continuo del presente expresa el hecho de estar en un momento y un tiempo determinados, es decir, *existir*. En otras palabras, el presente narrativo indica la *presencia* del personaje. La novela comienza con la siguiente frase: “Il se réveille tout noué, une sensation de poids sur le plexus”<sup>6</sup>, lo que indica que el personaje existe en la medida en que expresa un estado corporal, es capaz de sentir hambre: “ressent une fringale” (p.27) o cansancio: “il se sent fatigué, les muscles contractés” (p.13). Sin embargo, en la narración, ciertos indicios otorgados por el narrador omnisciente contradicen el uso del presente del modo indicativo<sup>7</sup>, ya que Aurélien experimenta que es desapercibido por todos. En el plano físico, las personas parecen no notar su presencia y al caminar por la calle la gente choca con él:

Cela ne lui évite cependant pas d’être bousculé par le premier quidam qu’il croise.  
« Excusez-moi, dit celui-ci, je ne vous avais pas vu ». Aurélien ne répond rien, mais pense que ce type aurait bien besoin d’aller consulter un ophtalmologue, parce qu’il faut être

---

<sup>6</sup> Sylvie Germain, *Hors champ*, p.11. A partir de este punto, las citas de esta obra estarán dentro del texto.

<sup>7</sup> Recordemos que el presente del modo indicativo “exprime un fait ou une action qui se déroule au moment où nous nous exprimons” (*Dictionnaire Le Nouvel Obsrateur*), lo que crea una discordancia con la situación particular de Aurélien.

sacrément myope pour ne pas repérer quelqu'un qui marche sans se presser au milieu d'un trottoir vide. (p.40)

Y esto mismo sucede continuamente:

Mais l'incident se répète quelques pas plus loin, avec une femme d'une trentaine d'années qui avançait pourtant tête bien droite, le regard vif. Comme les précédents, elle sursaute d'étonnement et s'écrie : "Ah ! D'où sortez-vous? Je ne vous avais pas remarqué". (p.41)

En este fragmento, la contigüidad del presente y el pretérito pluscuamperfecto refuerza la idea de una existencia *desfasada*, que se hace *presente* (*sortez* indica acción por parte del sujeto) pero a destiempo (*ne pas avoir remarqué* que marca el retraso).

Además, los amigos de Aurélien comienzan a percibir en él un aspecto extraño, confuso: "C'est peut-être ça, tu sembles tout chiffonné, comme si tu étais flou. –Flou, moi! Comment ça, flou?- Oui, enfin, heu, je ne sais pas quel mot convient" (p.48). Incluso, al visitar a su novia, se da cuenta de que ella había olvidado haber concertado una cita con él: "Tu as de la visite? Nous devons passer cette soirée tous les deux, non– Ah... À l'évidence, elle avait oublié. Elle prend le bouquet et le champagne et, sans répondre à sa question, et surtout sans l'embrasser ni le remercier, elle file vers la cuisine" (p.81). También, su madre parece haber olvidado su voz:

Allô, Maman! – Qui est à l'appareil? – C'est moi, tiens! –Moi, qui? –Mais enfin, tu ne reconnais plus ton fils, maintenant?- Ah... Heu, si, si, bien sûr.- Dis donc, tu n'es pas très réveillée, aujourd'hui! Tu dormais, peut-être ? – Pas du tout, je ne fais jamais de sieste- Tout va bien? – Oui - Et Joël?- Toujours pareil- [...] –Bon, je passe vous voir demain, comme prévu ? J'espère que tu seras plus loquace!– Oui, à demain. (p.108)

El laconismo de su madre y la indiferencia de Clotilde, su novia, reflejan de qué manera el uso del verbo *ser* en presente del modo indicativo se anula, paradójicamente, en el

momento en que se concretiza, es decir, el personaje sólo *es* en el momento que deja de *existir* en la novela, lo que manifiesta la idea de un personaje de *presencia* negada.

Aurélien sufre entonces un proceso de desgarramiento existencial. *Es* mientras deja de *ser*, se encuentra *en desfase*. Sobre este punto, es preciso observar el desequilibrio existencial. En la dinámica de ausencias y presencias, el texto de Germain superpone ambas posibilidades, configurando un personaje que se encuentra presente, pero dicha presencia se hace posible sólo a través de su ausencia, no podría comprenderse una sin la otra: la historia de Aurélien es la del hombre que *es* al tiempo que deja de *ser*.

Una de las problemáticas del filósofo Jacques Derrida sobre el lenguaje ilustra esta relación de mutua significación: “ya no se podría comprender la *différance* bajo el concepto de signo que siempre ha querido decir representación de una presencia y se ha constituido en un sistema (pensamiento o lengua) regulado a partir y a la vista de la presencia”<sup>8</sup>. La presencia no es ya certeza o seguridad. La presencia del signo se encuentra vinculada con su misma ausencia, es un movimiento que jamás se hace presente: “la *différance* no es, no existe, no es un ser presente, cualquiera que éste sea... no depende de ninguna categoría de ser alguno presente o ausente”<sup>9</sup>. Esto quiere decir que todo lo que quiera llamarse “presencia” no será más que el resultado de la ausencia, es decir, un signo es la conjunción atemporal de sus relaciones con otros signos: “la significación no [es] posible más que si cada elemento llamado *presente*, que aparece en la esencia de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca del elemento futuro”<sup>10</sup>. Esto es, todo signo tendrá un

---

<sup>8</sup> Jacques Derrida, p.6.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.5.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.3.

significado en el presente en tanto esté formado por su relación con signos en el pasado y en el futuro, es decir, en la ausencia de otros signos.

La relación del sistema de la *différance* de Derrida con *Hors champ* radica en que la situación de Aurélien se denominaría como una *desaparición en presencia*, cuya culminación será su desaparición completa. El signo, por otra parte, está presente en una ausencia difuminada que, sin embargo, en ningún momento desaparecerá, puesto que está construido en su *potencialidad* con los signos pasados y futuros.

El progresivo desvanecimiento se hace latente conforme avanza la narración. En un principio los allegados de Aurélien parecen obviar su presencia. Su aspecto “translúcido” comienza a dejarlo irreconocible para los demás, esto se confirma con los sobresaltos de la gente con quien trata de comunicarse. Su vecina, con quien el diálogo parece imposible, lo confunde con un encuestador: “Ah non, y’en a marre des sondages à la con! Pas dès le matin, à domicile. Laissez-nous vivre, que diable!” (p.120). La volatilización de Aurélien culmina en la completa imperceptibilidad de su presencia en el instante en que se da cuenta de que su cuerpo no proyecta sombra alguna: “Il court, sans savoir où il va. Il court pour fuir sa propre panique, son absence d’ombre [...] il court à perdre haleine, pour éprouver son corps” (p.149); y que la gente ni siquiera percibe cuando él los toca: « [Aurélien] pose une main sur son épaule. Maxence tourne légèrement la tête, les doigts en suspens au-dessus de son clavier. Il reste ainsi quelques secondes, soupire, et se remet à son travail » (p.163).

Para ilustrar esta desaparición en *presencia* es necesario observar que el cuerpo del personaje permanece en un estado latente de sufrimiento. La narración comienza con una descripción de malestar por parte de Aurélien, el adjetivo “noué” (p.11) así como la

“sensation de poids sur le plexus” (p.11) prueban esto. El estado de degradación de Aurélien se incrementa conforme pasa la semana. Los días, suerte de capítulos en la novela, son indicadores temporales precisos de la condición del personaje:

Cet enfermement forcé rend son sommeil inquiet [...] les semaines n’ont plus ni commencement ni fin [...] Aurélien a l’impression d’être en déséquilibre continuel tant dans sa relation à l’espace que dans celle au temps. Du coup, rien ne va plus entre le sommeil et lui, un épuisant jeu de cache-cache et de rendez-vous ratés s’est mis en place. (p.38)

El estado continuo de insomnio y el personaje comienza a padecer otros síntomas: “Il se sent à la fois lourd et creux, comme épuisé par un long pleurement. Il n’a pas pleuré, pourtant...” (p.59). El protagonista padece fatiga y pesadumbre en general, eso que podríamos demoninar como la sintomatización del desvanecimiento: “une odeur de désastre rôde en lui, non pas sur sa peau, mais dessous, dans la chair, elle lui sèche le cœur.” (p.117) Aurélien representa un individuo arrancado de la memoria del resto (extirpado literalmente). Aurélien no percibe ser obviado psicológicamente, sus síntomas lo convierten en encarnación del olvido mismo. Es así que el proceso de desaparición se suscita cognitiva y físicamente.

Observamos también que, de cierta manera, los rituales del cuerpo constituyen una forma de supervivencia. Nos referimos a los rituales que constituyen hábitos establecidos hacia el cuidado del cuerpo: desde tomar un baño, rociarse un poco de perfume, hasta la preparación de los alimentos. Todos estos elementos construyen nuestra cotidianeidad, la manera en que la corporalidad da coherencia a la existencia. Si bien estos rituales pudieran parecer faltos de sentido por el hecho de formar parte de un hábito común, por el contrario, fundan la cotidianeidad que provee de significación el existir.

Esta suerte de supervivencia orgánica convierte la cotidianidad del personaje en un intento por recuperar el sentido de su vida: “non seulement il est mal rasé, mais en prime il a une écorchure au menton et une mince estafilade à la joue droite. -Au moins, ça servira de lumignon pour dissiper mon prétendu *flou*” (p.97). Este acto de aparente costumbre representa uno de los intentos del personaje para dar seguimiento a su cotidianidad, de saberse existente al enfatizar las costumbres de un hombre promedio. Rasurarse forma parte de estas costumbres y, sobre todo, de los hábitos de higiene, los cuales representan elementos de cohesión social y de aceptación. La higiene y una buena presentación, más que un intento de agradar a los demás, indican un signo de respeto hacia los otros. Por lo tanto, estas costumbres se convierten en fundamento de la inclusión en el grupo social, de saberse parte de una comunidad.

La estructura narrativa de la novela nos permite dilucidar el aspecto clave de la desaparición de Aurélien. La presencia de un narrador en tercera persona, omnipresente, nos permite conocer los diferentes estados que Aurélien y los personajes que lo rodean resienten. La perspectiva de un externo permite visualizar el mecanismo de disolución de memoria que todos los personajes padecen.

En el plano psicológico, Aurélien resiente que poco a poco una sensación de aflicción comienza a apoderarse de él: “une sensation de vide, de froid [...] ce n’est pas de la faim et ce n’est pas de la fièvre. C’est autre chose [...] peut-être, comme un chagrin d’enfant” (p.59). Este inesperado desconcierto produce en él la necesidad de ir en busca de consuelo: “Il a besoin d’entendre une voix familière, mais il s’interdit d’appeler sa mère, car pour le coup, ce serait s’infantiliser” (p.59), lo que indica un claro principio de paranoia. Una condición de desasosiego se adueña de él haciendo de su desaparición una tortura.

Sin embargo, Aurélien no es el único personaje que sufre de un proceso de inquietud o frenesí, aquellos que lo rodean parecen presentar la misma sensación de intranquilidad que el personaje principal. Clotilde, su novia, experimenta una sensación de vacío y de aflicción: “J’ai eu aujourd’hui un grand coup de cafard, je ne sais pas pourquoi...comme si... comme si j’étais en perte de vitesse, que tout m’échappait...” (p.90). Es importante puntualizar que Clotilde hace esta declaración en el momento en que aún percibe a Aurélien pero, sólo cuando éste se vuelve completamente invisible, el malestar de Clotilde se vuelve evidente. Su mirada “flotte dans une rêverie mélancolique” (p.156), cuando Aurélien, ya invisible, trata de besarla “elle se mord les lèvres, comme pour réprimer une sourde envie de pleurer. Ses yeux s’embuent, elle soupire, vide sa tasse et retourne dans la cuisine” (p.157), es decir, aún si Clotilde aparenta seguir su vida normalmente sin notar la falta de Aurélien, somos capaces de notar una sensación de tristeza oculta.

En efecto, aún si ella ya no lo ve, los objetos que rodean a Clotilde están de alguna manera ligados al pasado de ambos: “elle porte une robe qu’il lui a récemment offerte, d’une coupe sobre, en tissu fluide et d’un coloris bleu fumé qui lui va si bien” (p.155). Aunque parezca que Clotilde lo ha olvidado completamente, la elección del vestido adopta la forma de la presencia objetivada de Aurélien. A decir verdad, la prenda de Clotilde parece simbolizar una especie de homenaje al personaje (que está a punto de desaparecer por completo). Si observamos con detenimiento, el vestido y el sentimiento de tristeza revelan una suerte de premonición. Esto indica que de alguna manera Clotilde, a pesar de haberlo olvidado, inconscientemente ha guardado un recuerdo de Aurélien y, aferrándose a él, le ofrece una especie de despedida.



La madre de Aurélien, similar a Clotilde, experimenta un cambio: “une sorte d’évidement, oui, un lent évidement au fil de frissons froids... comme si je perdais, ou oubliais quelque chose, mais sans savoir quoi...quelque chose d’important” (125). Resulta irónico para el lector ver que este “algo” tan importante que la mujer olvida es nada menos que su hijo. El olvido no es perceptible únicamente en Aurélien, la pérdida se convierte en el sentimiento común de todos aquellos que lo conocieron.

### **b. Una herencia mitológica**

Ligado a la indiferencia, es necesario explicar las raíces inciertas del personaje. El día domingo, Aurélien prepara el desayuno: “il mange debout, pieds nus sur le carrelage, alternant une bouchée de pain tartiné de fromage et un cornichon croquant...” (p.13). Este evento detona toda una narración del pasado del personaje: “D’après sa mère, c’est un comportement héréditaire, son grand-père polonais ne s’asseyait jamais pour prendre son petit déjeuner qu’il agrémentait de cornichons” (14). Esta revelación maternal crea un vínculo entre el personaje y su pasado que podría confirmar que Aurélien posee un legado, un patrimonio (aún si es meramente de carácter). Sin embargo, aún si ha adoptado las costumbres de su abuelo, nunca llegó a conocerlo (al igual que a su abuela) a causa de su desaparición durante la segunda guerra mundial.

Ese suceso crea una ruptura del vínculo de Aurélien con sus orígenes; la herencia que aparentemente había logrado dejar una huella (el hábito de tomar el desayuno de pie) representa quizá el único bagaje familiar transmitido. Si se mira de cerca, el contexto de los abuelos no dista mucho de la situación de Aurélien. Por una parte, ellos fueron también víctimas de un proceso de desvanecimiento, aunque violento:

Elle [sa grand-mère] avait cherché, enquêté sans répit, espéré sans fin, mais elle était morte avant d'apprendre ce qui s'était passé. Son amour avait été abattu d'une balle dans la nuque, avec des milliers d'autres hommes, dans une forêt de nom Katyn. Elle-même avait fini en prison, aux confins orientaux du pays, et avait disparu à son tour sans laisser de traces. (p.14)

La muerte de sus antepasados<sup>11</sup> compone la imagen del anonimato donde podría residir el pasado del personaje principal. Incluso, la presencia-ausencia de Aurélien podría simbolizar la crítica al olvido colectivo, al olvido del holocausto, Aurélien es una “huella” de la memoria histórica.

Por otra parte, su padre, un personaje desconocido incluso para su propia madre, figura también en esta herencia de la desaparición: “Aurélien ignore tout de son père biologique réduit à un portrait plus que vague mais magnifié aux dimensions d'un mythe” (p.15). Esto confirma que Aurélien no es sólo la personificación del olvido, sino también heredero de raíces difusas. El desconocimiento de un árbol genealógico al cual anclarse deja desprovisto al personaje de alguna certeza de sí mismo.

El pasado de Aurélien, al igual que el epitafio de una fosa común -como la de sus abuelos-, no puede ser nombrado o verbalizado puesto que ambos están marcados por el signo del olvido. Partiendo del paradigma del personaje de la novela decimonónica donde el personaje es resultado de una serie de eventos pasados que lo colocan en las circunstancias narrativas presentes, Aurélien constituiría una antítesis de este tipo de personaje: sus abuelos, ambos muertos en el anonimato, su madre, por una parte huérfana y por otra, extraña a la identidad del padre de su hijo, construyen un personaje carente de

---

<sup>11</sup> La masacre en el bosque de Katyn, Polonia, en 1940 fue el evento donde tuvo lugar la muerte de oficiales, militares, intelectuales e incluso civiles polacos bajo las órdenes de Iósif Stalin, genocidio estimado en 21,768 muertos.

“consistencia” (tomando en cuenta los elementos que constituyen un personaje típicamente “completo”<sup>12</sup>).

No obstante, es importante detenernos en la particularidad del padre desconocido, ya que, si bien pertenece al anonimato, “les dimensions d’un myhte” (p.15) que lo caracterizan constituyen un factor esencial en la identidad de Aurélien. El encuentro entre la madre y la figura masculina ocurre de la siguiente manera: “Elle et lui se seraient arrêtés, et longuement regardés, sans un mot, comme s’ils se connaissaient depuis des temps immémoriaux et s’attendaient de toute éternité...” (p.15), lo instantáneo de este acercamiento toma rasgos poéticos: “il se tenait tel un soleil de solstice à fleur de nuit mêlant douceur et sauvagerie, patience et allégresse, intimité profonde et ardente étrangeté...” (p.15), además el léxico de lo sensorial construye la imagen poética de una intimidad profunda, aunque fortuita:

Leurs corps peu à peu se fondaient l’un en l’autre, et de toutes les senteurs exhalées par l’humus, par les feuillages et par les fleurs repus de chaleur, par la brise diffusant le parfum si suave de tilleuls en pleine floraison, et plus que tout par leur propre peau (p.15-16).

Una intimidad donde el olfato juega como pieza clave para configurar la imagen de lo desconocido: “il émanait de cet homme une odeur à la fois amère et miellée, riche d’un arrière-goût de poivre, d’herbe humide, de géranium et de fumée de feu de tourbe ” (p.16).

Esa construcción sensorial traduce la mistificación de un hombre personificado por la naturaleza, como lo afirma el mismo Aurélien, es un hombre cuya descripción idílica privilegia “les métaphore végétales” (p.16). Dicha caracterización refleja en el personaje la idea de una organicidad, de un hombre proveniente de la tierra, de sus emanaciones, mortal

---

<sup>12</sup> Como en la novela balzaciana, un personaje completo posee los elementos de un pasado que conforman su desarrollo, además de una predisposición psicológica circular. En él reside una voluntad expresa por cumplir un cometido personal o social. Aurélien, por el contrario, está desprovisto de cualquier deseo de acción.

y, sin embargo, un ser complejo, lleno de contradicciones, mitad ser humano, mitad criatura fantástica. Su padre, una criatura de lo sensorial y por lo tanto pasajera, reafirma la idea del ciclo perecedero, del cual Aurélien no será más que el reflejo; un trazo de lo efímero.

Además, dentro de este esquema de lo instantáneo, la madre de Aurélien describe a este hombre como “une beauté de l’heure [...] entre chien et loup” (15) simbolizando su relación con lo terrenal y con lo “salvaje” -una criatura a medio domesticar- que lo reúne justamente con el dominio de lo inaprehensible: el padre de Aurélien representa la imagen de lo impredecible.

Es importante notar el cambio del tiempo verbal que ocurre en la narración en el momento en que los recuerdos de la madre son evocados: “Aurélien ignore tout de son père biologique [...]. La rencontre entre sa mère et l’amant fulgurant aurait eu lieu à l’improviste” (p.15). El cambio del presente al pasado condicional perfecto (el tiempo verbal de la hipótesis) crea una atmósfera de duda sobre los eventos acontecidos y pone en tela de juicio la veracidad del testimonio de su madre, lo cual le otorga a la escena tintes oníricos, que se confirman con la aparente amnesia posterior al encuentro con esta figura masculina: “sa mère assurait ne plus se souvenir de la suite- quand et comment elle s’était réveillée puis était sortie du jardin public” (16). Además de que la historia de su madre es narrada: “avec beaucoup de fantaisie dans ses évocations” (16). El final abrupto de este encuentro pone de relieve el carácter idílico del mismo: “la vie avait repris son cours normal et plus jamais elle n’avait revu cet homme demeuré anonyme” (p.16).

La Atlántida en la que la madre afirma haber nacido (debido a la desaparición de sus padres) deja expuesto el pasado de Aurélien: anclado a un lugar inexistente y mítico, un

pasado (que, así como la Atlántida) ilustra más la potencialidad del imaginario humano que el interés por el descubrimiento arqueológico.

El padre de Aurélien se convierte en símbolo de esta civilización interrumpida, de orígenes inciertos, y caracterizada más por los elementos fantásticos que por los vestigios o evidencias de su existencia. Padre e hijo son semejantes al no poseer una identidad definida (uno la está perdiendo mientras que el otro nunca la tuvo). Sin embargo, a diferencia del desvanecimiento de Aurélien (progresivo e irrevocable), el padre corresponde a la evocación del *eros*: una identidad efímera e inaprensible pero concreta y hasta cierto punto tangible a partir de lo sensorial. Aunque los detalles del encuentro sean inciertos y la madre no tenga certeza de la existencia de este individuo, más allá de la confusión y del deseo de saber quién fue este hombre, la precisión de la descripción totalmente lírica verbaliza la pasión por ese desconocido.

Repleto de imágenes embadurnadas y de silencios, la genealogía de Aurélien representa la amalgama entre la incertidumbre y la mitificación de un pasado inaccesible. Del mismo modo que la Atlántida, la pluralidad de representaciones y la posibilidad de interpretaciones de su pasado simbolizan el receptáculo de las variantes utópicas del pensamiento. Su herencia es el “terreno fértil” de la representación idílica. Su padre, un hombre de atributos surreales (humano, animal de raza indefinida y criatura de la vegetación a la vez) evidencia la mutabilidad de las raíces del personaje principal. El desvanecimiento de Aurélien podría explicarse ya que una identidad desarraigada puede implicar la anulación del individuo.

La ruptura genealógica de Aurélien se encuentra igualmente afectada en su presente. Joël, su hermano menor, de un futuro prometedor prematuramente roto, es uno de los lazos

más fuertes de Aurélien. Si bien Joël está presente en la génesis (a diferencia del resto de su familia, olvidada en el completo anonimato o configurada por la creación del imaginario mítico), es incapaz de comunicarse por medio del diálogo a causa de un impedimento, provocado por el ataque de un grupo de ladrones cuando era muy joven: “Joël, lui, n’a suivi aucun parcours, il n’a pas eu le temps, sa trajectoire a été interrompue trop tôt [...] à l’âge de dix-sept ans il a été victime d’une agression, un soir qu’il rentrait tard de chez ses amis” (p.21).

Antes del ataque a Joël, el vínculo entre ambos hermanos era estrecho: “Ils s’étaient [...] très bien entendus [...] parlant et jouant à égalité” (p.17). Joël, además, da prueba de una inteligencia sobresaliente desde muy pequeño: “brillant, curieux de tout, il avait traversé au trot le parcours scolaire, sautant par deux fois de classes” (p.21). Las reflexiones literarias en su diario confirman la lucidez, e incluso la futura genialidad, del adolescente. Sin embargo, las posibilidades de Aurélien para comunicarse con Joël después del accidente, son prácticamente nulas (probablemente más por la incapacidad de Aurélien que de Joël).

En lo que parece una mala jugada del destino, el personaje principal se ve obligado a dialogar con las huellas de un pasado. La transcripción del diario de Joël —empresa minuciosa a la que Aurélien dedica su tiempo— juega el papel de intermediario entre los dos hermanos. Sin embargo, para Aurélien, Joël no es más que el fantasma de un pasado brillante, una figura ausente: el “enfant atemporel au corps long et maigre échoué dans un fauteuil, au regard recru d’absence, d’attente indéfinie, et la bouche ne sachant que bégayer des paroles en fragments” (p.21). La tarea decodificadora del diario que se atribuye, sin

éxito, sólo ilustra la imposibilidad de establecer una relación familiar sólida con su presente.

Esta genealogía del olvido hace eco con otro personaje de importante influencia en la poética germaniana: Juan Preciado. El paralelismo entre la obra de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* y *Hors champ* es más evidente en otra novela de Germain: *Magnus*, donde la referencia a Rulfo es precisa y además permea toda la narración. A diferencia de Aurélien, la búsqueda de Juan Preciado por tratar de encontrar sus orígenes sí culmina en el hallazgo de su padre, Pedro Páramo. Sin embargo, Pedro Páramo murió hace mucho, así como el resto de la población de Comala, el pueblo no es otra cosa que fantasmas que reviven a capricho de la evocación del recuerdo. Comala en realidad no es más que las ruinas de la historia de aquellos que vivieron ahí. Juan, por su parte, se adentra poco a poco en este universo paralelo para finalmente unirse a él y su historia es narrada desde su tumba. La promesa inicial que Juan hace a su madre de encontrar a Pedro Páramo, para que éste les regrese lo que les corresponde, fracasa. El intento de Juan por encontrar los vínculos que lo unían a Comala y a su padre es fallido.

La genealogía de Aurélien, al igual que la de Juan Preciado, pertenece a un lugar lejano, perdida en tiempo y espacio, rodeada del eco del pasado. La figura del padre ausente, de origen confuso (Pedro Páramo con frecuencia seducía a las jóvenes de Comala, lo que lo convierte en padre ilegítimo de Juan), establece un paralelismo entre ambos personajes. Los dos provienen o están ligados con lo orgánico: una criatura fantástica del bosque y un hacendado de un pueblo que vive del campo. El relato de Rulfo, gracias a la narración de los difuntos, es evidencia del lazo del hombre con la tierra. Su identidad, anclada a una mitología se configura a partir del diálogo entre uno y otro (¿qué es el mito

sino la reunión de la naturaleza humana y su entorno con el fin último de darle sentido a la existencia?<sup>13</sup>). Así como la madre de Aurélien recuerda a su padre a través de evocaciones alusivas a la naturaleza, compuestas de impresiones orgánicas, Pedro Páramo, el padre de Juan Preciado, forma parte de las emanaciones de la tierra en Comala:

Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran cerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen.<sup>14</sup>

Ambos personajes se encuentran reunidos por el signo de la oralidad, puesto que la historia del padre es transmitida a través del relato de la madre y del pueblo de fantasmas. Ambos participan de un doble movimiento de focalización, ya que sólo el recuerdo les permite saber de dónde provienen: “yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia [...] ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas.”<sup>15</sup> La novela de Rulfo, al igual que la de Germain, narra la búsqueda de identidad infructuosa, de la genealogía y, por lo tanto, de la idea de pertenencia al mundo.

### **c. El fracaso existencial**

Aunado a la búsqueda fallida de sus raíces y a la renuencia de su madre por saber la identidad del padre, la falta de interés de Aurélien por tener un proyecto de vida parece acotar su camino a una continua decepción. En un inicio, atraído por todo aquello que

---

<sup>13</sup> Según la definición de Mircea Eliade: “el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución” (Mircea Eliade, *Mito y realidad*, p.7). La realidad que “ha venido a existir”, fragmentaria o total, del mito guarda una relación con la búsqueda de la figura paterna. Pedro Páramo y el desconocido padre de Aurélien representan las figuras orgánicas que darán sentido a la existencia de las realidades de ambos personajes.

<sup>14</sup> Juan Rulfo, p.6.

<sup>15</sup> *Ídem*.



despertara su curiosidad, Aurélien es descrito como un niño despierto, apasionado por el conocimiento en general:

Vers l'âge de six ans, Aurélien s'était passionné pour la préhistoire et il voulait devenir soit vétérinaire, pour soigner des bisons, des mammouths [...] soit archéologue, rêvant de découvrir de nouvelles grottes aux parois éclaboussées de splendeurs peintes et gravées [...] Ensuite, son âme de découvreur s'était élancée vers le ciel, il serait astrophysicien ou astronaute [...] il avait fini par trancher en changeant de cap et en plongeant au fond des mers, il serait océanographe (19).

Inmerso en la curiosidad infantil de nuevas aventuras, el personaje parece no poder superar este comportamiento diletante en su vida adulta: “ Il s'était trouvé par la suite bien d'autres vocations, mais comme il rêvait davantage qu'il n'étudiait, ou du moins étudiait sans méthode [...] il ne s'est jamais spécialisé et est resté un amateur aux intérêts multiples.” (p.19).

Ya en el transcurso de su vida adulta, su admiración se encamina a los dominios del teatro, un medio familiar puesto que su madre y su padrastro trabajan ahí. Elige dedicarse a la iluminación, la profesión con la que consigue darle sentido a su vida, aún si temporalmente: “Là, il avait trouvé sa voie, son bonheur: organiser le déroulement des états lumineux d'un spectacle” (p.20). La luz permite a Aurélien establecer un vínculo artístico con la escena teatral y, de cierta forma, es él quien permite la existencia de la misma. Incluso el nombre del personaje resulta significativo respecto a esta inclinación: *Aurélien* es derivado del latín *Aurelianus* (nombre del célebre emperador), de *aureus*, es decir, dorado, de oro.<sup>16</sup> Aurélien se encuentra desde su nacimiento ligado a la luz, a la claridad, a aquello que debe ser expuesto a los otros, pero sin una motivación propia o familiar, este don no tiene otro futuro más que permanecer oculto.

---

<sup>16</sup> *Aureus* en *Dictionnaire Gaffiot Latin-français*

Si observamos cuidadosamente, la luz tiene un rol predominante en la acción escénica. Material no tangible, y sin embargo, esencial, guía el ojo del espectador hacia aquello en que debe enfocar su atención. Si bien es cierto que el director dispone la estructura de la escena, la luz posee la capacidad de captar o distraer la mirada del público, quien, sin sospecharlo, se encuentra subordinado al iluminador. De ahí que los distintos ángulos de enfoque, los efectos de color y el ritmo de la escena, sean sólo algunos de los elementos que transportan al espectador hacia la emoción esperada en la escena. De esta manera, el iluminador se convierte en el narrador omnisciente de la acción, su labor está en consecuencia estrechamente vinculada al éxito o fracaso de la recepción de la obra.

Aurélien, tras seguir un camino vacilante al momento de elegir una profesión, encuentra en la técnica de la iluminación una manera de pertenecer a la acción escénica y, por lo tanto, a su realidad. Dicha pertenencia no lo limita a un mero papel de observador, por el contrario, ejerce de manera activa una influencia sobre el curso de la escena, sin tener que presentarse directamente: la luz personifica al iluminador en una suerte de creador capaz de manifestarse tangiblemente.

A partir de lo incorpóreo, el iluminador se adentra en un diálogo con el espectador y establece un lenguaje particular: los colores, formas y sombras le permiten hacerse presente en la acción. Se trata de un lenguaje que se construye *in situ* debido al carácter fugaz del mismo material con el que se crea (la luz). La injerencia del iluminador es visible en el momento en que el texto dramático adquiere una nueva dimensión cuando la luz entra en juego: “Jouer avec l’espace, la lumière et l’obscur, se glisser dans les textes, s’enrouler autour des mots, illuminer, voiler ou assombrir les phrases autant que les corps des comédiens” (p. 20).

Los diálogos son modificados de tal forma que la obra se reformula a partir del efecto que se le pretenda otorgar. “S’enrouler autour des mots” implica entonces una transformación de la obra en donde el iluminador, gracias a la plasticidad de su materia prima, penetra el texto de manera que las palabras fluctúen al ritmo al que están expuestas. La semiología teatral indica que el texto dramático, representado o no, siempre es leído como espectacular<sup>17</sup>, en este sentido, la luz -que sólo aparece en escena- reformula el texto, produce en él una metamorfosis, añadiendo o modificando la esencia original del mismo. Metamorfosis del exterior (lo tangible de la luz) al interior de la obra (lo meramente abstracto, es decir, el texto), de la que el iluminador es completamente responsable.

Al haberse interrumpido abruptamente la relación con su hermano, el protagonista de *Hors champ* construye un medio de comunicación a través del juego de luces y sombras. Esto le permite integrarse a su realidad, comunicándose (aunque temporalmente) con los otros. La doble función del iluminador se vuelve más clara: realizar una reformulación del texto al mismo tiempo que entablar un diálogo con el espectador<sup>18</sup>.

No obstante, por razones baladíes (desacuerdos técnicos con los directores y colegas del teatro, así como falta de persistencia suya), Aurélien opta por abandonar este proyecto, truncando cualquier posibilidad de realizarse. El rumbo profesional posterior del personaje oscila entre empleos temporales (como dependiente de una librería que termina por irse a la quiebra) y periodos de desempleo, para finalmente encontrar lugar en una empresa

---

<sup>17</sup> El teatro definido como “un género literario cuyo fin es su representación ante unos espectadores en un escenario, durante un tiempo y en un espacio concretos”, Fabian Gutiérrez Flórez, *Aspectos del análisis semiótico teatral*, p.78

<sup>18</sup> Cabe mencionar que, en estricto sentido, el iluminador debe seguir las instrucciones del director de la obra, por lo que no es completamente independiente, sin embargo, pese a su subordinación a la figura del director, dentro de esos límites, el iluminador puede ejercer una creatividad que lo caracterice y lo haga preferible sobre otros practicantes de esta actividad -de una manera comparable al actor, seleccionado por sus particularidades escénicas.

comercial de jornadas laborales prolongadas. Derivado de su horario disparatado, el estado anímico de Aurélien comienza a desequilibrarse: “toutes les nuits se ressemblent, et il en va de même avec les jours de la semaine, tous devenus ouvrés, indifférenciés.” (p.38).

Lejos de argumentar si el trabajo de oficina puede ser o no un motivo de satisfacción en un individuo, podemos observar una clara distinción en Aurélien entre el trabajo anterior en el teatro y el quehacer actual informático en este corporativo. A diferencia del ámbito empresarial, en el teatro Aurélien podía establecer vínculos con los espectadores, la iluminación le permitía tener una injerencia directa en el acto en cuestión, en interacción con el público y con la obra, dando rienda suelta a su potencial creativo. En cambio, la interacción entre los integrantes de la compañía es prácticamente nulo: “De temps en temps l’un des pianoteurs décolle le nez de sa machine, se renverse en arrière, s’étire, se contorsionne un peu sur son siège pivotant, se frotte les paupières, bâille, se gratte la tête, le menton [...]” (p.48). La ausencia total de comunicación, de movimiento, denota la pesadumbre que este trabajo significa para Aurélien.

Con lo anterior, constatamos cómo el personaje principal frustra cualquier posibilidad de construcción de su futuro profesional. En primer lugar, por su falta de interés en concretar un proyecto laboral y, segundo, por su incapacidad de establecer un compromiso consigo mismo; hay que señalar que abandona el teatro porque juzgaba que la concepción de sus compañeros “[sur] l’usage de la lumière [était] faussée, asservie à leurs prétentions d’originalité à tout prix, de provocation à tous crins” (p.20). Aurélien decide dejar aquello que le permite acercarse a los otros -intervenir activamente en su realidad- sólo por desacuerdos menores. Al negarse la oportunidad de entablar un diálogo a través del

lenguaje teatral de la luz, inconscientemente, Aurélien se niega a sí mismo, se *eclipsa* a sí mismo. El desinterés de Aurélien entraña un grave problema existencial.

Para explicar este conflicto es necesario aclarar en principio algunas nociones. En *En Humanismo del otro hombre*, Lévinas establece que, a partir de la apropiación del lenguaje, es imposible para un individuo deshacerse de su capacidad de creación artística y de creación, en general. Al momento de establecer un diálogo con otro individuo (y así con su colectividad), el sujeto atraviesa por un proceso de aprehensión del lenguaje. Ambos (emisor y receptor) pertenecen a lo que el filósofo francés designa como “mundo”, esto es, un contexto cultural e histórico específico. Cuando un mensaje es emitido, el interlocutor realiza un proceso – denominado *iluminación*- en el que los *datos* adquieren una significación. Esto implica, por lo tanto, que el contexto, el “mundo”, será el responsable de que dicha dinámica tenga lugar; no hay posibilidad de significación en tanto no se pertenezca a un entorno definido, el cual enriquecerá la manera en la que el mundo se nos presenta y nos lo representemos.

Posteriormente, Lévinas extiende ese proceso hacia el dominio ontológico: la *iluminación* sólo puede tener lugar en aquello que él concibe como la *reunión del ser*, la cual consiste en la reunión del sujeto y del *ser* en sí. Al momento de la operación de *iluminación*, del diálogo<sup>19</sup>, el individuo adquiere una responsabilidad ontológica, se convierte en el *delegado del ser*. Su compromiso es irrefutable porque al dotar de significación al “mundo” encuentra la posibilidad de concretar la identidad tanto de sí mismo como de aquellos que lo rodean. El lenguaje lo concede a la posibilidad de *ser* en esencia.

---

<sup>19</sup> Como todo intercambio, el diálogo implica necesariamente un momento de confrontación, e incluso, malentendido, esencial para el encuentro con la Otredad.

Ahora bien, en la expresión de esta *reunión* con el ser se produce lo que Lévinas define como *objetos culturales* (“cuadros, poemas, melodías o en realidad cualquier gesto lingüístico o manual”<sup>20</sup>). Son estos mismos objetos los que definen al individuo en su contexto y le otorgan su labor existencial. De ahí la declaración del filósofo: “el lenguaje como expresión es, ante todo, el lenguaje creador de poesía”<sup>21</sup>.

La acción cultural dicta, entonces, el orden ontológico del sujeto, lo que implica que toda forma de expresión se traduce en arte. Aun cuando el lenguaje cotidiano sea frecuentemente banalizado, éste posee una expresividad artística. Aurélien, por una parte, rechaza la oportunidad de crecer profesionalmente, de *iluminar* la acción en curso y, por otra parte, rechaza el diálogo con los otros, al incurrir en la negación de su capacidad creadora como sujeto, rehúsa así su responsabilidad ontológica. Resulta extraño deducir esto quizá porque en la narración, Aurélien no parece ser alguien que se rehúse al intercambio con su comunidad (trata de frecuentar a sus amigos, de descifrar el diario de su hermano, tener un hijo con su novia), no obstante, todas estas acciones de Aurélien parecen tener lugar únicamente cuando la gente ha comenzado a olvidarse de él, como si intentara finalmente comprometerse como debió haberlo hecho mucho antes.

Es en este punto donde el lenguaje de la luz cobra sentido. El personaje niega su posibilidad de *ser*, de encontrar esa plenitud existencial donde la trasmisión de lenguaje es una responsabilidad ontológica con los otros y por lo tanto con él mismo. Sylvie Germain retrata así el compromiso del individuo en su labor profesional, ya que al rechazar su deber de expresión, Aurélien sella su fracaso existencial. No ha de extrañarnos entonces encontrar una paradoja entre su nombre -que como mencionamos antes, tiene relación con

---

<sup>20</sup> Emmanuel Lévinas, *Humanismo del otro hombre*, p.32.

<sup>21</sup> *Ídem*.

el sol, aquello que pertenece a la luz- y su elección de permanecer *fuera de cuadro* (*Hors champ*), alejado de escena, en la sombra, oculto del resto.

La cobardía de Aurélien es evidente, ya que abandona la oportunidad de realizarse en tanto que individuo comprometido en el sentido lévinasiano; es decir, un individuo que pondría su talento al servicio de la comunidad, ya que es a través de la reunión con el Otro que la identidad cultural se crea; lo que Lévinas define como “la sortie de soi dans un dialogue sans équivoque avec autrui”<sup>22</sup>. Este encuentro con el Otro me hace responsable de él, en el acontecimiento cultural, el *ser* resplandece. Un resplandecimiento que plantea la pluralidad de significaciones del *ser*, factor que según Merleau-Ponty “hace centellear la inagotable riqueza de su acontecimiento”<sup>23</sup>. Por lo tanto, el individuo es elegido para mantener la multiplicidad de significaciones culturales, la expresión cultural establece entonces el compromiso con el *ser* y con el Otro. Al rechazar ser partícipe de este proceso ético-creativo, Aurélien evade su compromiso y la posibilidad de salir de sí mismo. Sin embargo, para entender el desvanecimiento de Aurélien no podemos aislar su caso como exclusivo y es por eso que vale la pena estudiar el contexto en el que se desarrolla *Hors Champ*.

---

<sup>22</sup> Gérard Schaefer, s.n.p.

<sup>23</sup> Citado en Emmanuel Lévinas, *Humanismo del otro hombre*, p.34.

## II. La identidad como fraternidad

### a. El hombre descompuesto

En su teoría de la modernidad líquida, Zygmunt Bauman establece que las instituciones gubernamentales han destinado gran parte de su poder a la creación de miedos colectivos, al ya familiar terrorismo de Estado. Según Bauman, el Estado se rige en principio por dos elementos fundamentales: el poder y la política. El aspecto político de un Estado-nación, permite la injerencia de organismos para decidir y gestionar las leyes y normas que necesita una comunidad para su convivencia. El poder es aquello que le permite abarcar y hacer ejercer ese control en sus dominios. Sin embargo, el orden mundial actual, en un afán de abarcar la totalidad del mundo, reduce a estos organismos regionales a meras instituciones simbólicas de gobierno. A causa de la creciente disolución política, se impone un orden global de fronteras difuminadas.

El problema radica entonces en el fenómeno de globalización. Para Bauman, vivimos en un mundo atravesado por “autopistas de información”<sup>24</sup>, donde “nada de lo que ocurra en alguna parte puede, al menos potencialmente, permanecer en un “afuera” *intelectual*.” En un mundo liberado por el mercado, es difícil permanecer fuera del alcance del sistema: “no hay *tierra nulla*, no hay zonas en blanco en el mapa mental, tierras y pueblos ignotos, menos aún incognoscibles”<sup>25</sup>. Esta “apertura”<sup>26</sup> mundial conlleva, en palabras del ensayista, a una decadencia social generalizada que se caracteriza por una: “globalización altamente selectiva del comercio y el capital, la vigilancia y la información, la coacción y el

---

<sup>24</sup> Zygmunt Bauman, p.13.

<sup>25</sup> *Ídem*.

<sup>26</sup> Nos referimos a la apertura geográfico-cognoscitiva. No podría hablarse netamente de una apertura en términos favorables ya que la globalización es sobre todo la lucha por el dominio mundial, económico y cultural.



armamento, la delincuencia y el terrorismo, todos ellos elementos que rechazan de plano el principio de soberanía territorial y no respetan ninguna frontera estatal”<sup>27</sup>.

Aunque *Hors champ* no presente elementos característicos de una novela de tintes socio-políticos, sí ofrece la posibilidad de examinar de qué manera está configurada la sociedad en la que vive el personaje principal. A pesar de que el narrador proporciona pocos datos en cuanto al contexto socio-histórico, podemos suponer que la narración tiene lugar en alguna ciudad francesa en el siglo XXI. Se hace mención al inicio del *e.book*, aparato lanzado al mercado en 1998 y con múltiples versiones liberadas a partir de entonces. Este dispositivo, aun si tiene la tarea inicial de acercar la lectura a todos, es un instrumento que puede derivar también en una herramienta de almacenamiento masivo sin esencia educativa o ilustrativa, como es el caso del *e.book* que compran los vecinos de Aurélien (no olvidar igualmente que se trata de un artículo de lujo, lo que convierte a la literatura en un objeto de consumo accesible a unos pocos, al menos en países de economías emergentes)<sup>28</sup>.

El episodio inicial de la novela es significativo al momento de constatar el declive de la sociedad moderna. En lugar de celebrar la famosa *pendaison de crémaillère* (que consiste en hacer una reunión para celebrar el haberse mudado a una nueva vivienda)<sup>29</sup>, los vecinos de Aurélien celebran lo que alegremente ellos apodan *la crémaillère du vide*, es decir literalmente, la celebración del vacío: “ce vide consistant à s’être débarrassés d’une partie de leurs meubles, et surtout de leur bibliothèque, remplacée par un objet magique, un

---

<sup>27</sup> *Ídem*.

<sup>28</sup> Dado que algunos escritores desconfían del libro electrónico, es posible que no siempre alcancen a ponderar adecuadamente los beneficios de esta nueva tecnología.

<sup>29</sup> Esta expresión, de origen medieval, proviene del hecho de invitar a todos los involucrados en la construcción de una casa a la inauguración donde, literalmente, se colgaba (*pendre*) una cremallera que mantenía la cazuela con los alimentos cerca del fuego, lo que permitía una mejor cocción.

e.book du format d'un livre de poche et pesant moins de deux cents grammes capable de télécharger de milliers d'ouvrages" (p.11).

El problema de esta descripción reside quizás en la antítesis que el funcionamiento del aparato presenta ("deux cents grammes/milliers d'ouvrages"). El *e.book* ilustra una sociedad hipermodernizada, hedonista y nihilista que pretende abarcarlo todo. Ya no se trata de acumular bienes materiales, sino de abarcar todo el conocimiento cuanto más sea posible; la dinámica es clara: se economiza en mobiliario al mismo tiempo que la información es una fuente infinita por dominar.

Esto pone de manifiesto la imagen de una sociedad que Bauman describía receptiva al encuentro cultural e ideológico pero que busca también apoderarse de todo elemento que penetre sus fronteras, es decir, poseer un dispositivo de almacenamiento es la llave de una conquista global. Al mismo tiempo, se despersonaliza todo elemento cultural externo, la globalización convierte a la sociedad en una especie de monstruo ávido por consumir lo que se le presente y homogeneizarlo. Visto desde esta perspectiva, el *e.book* ilustra un aspecto de bestialidad que sus mismos dueños describen: "un unique élément poids plume doté d'une mémoire d'éléphant et d'une intelligence arachnéenne" (12), un híbrido con capacidades extraordinarias. Es así que el "vacío" que celebran los *e.vecinos* revela el vacío del almacenamiento masivo y la elitización del conocimiento (éste último, visto desde una realidad mundial, donde sólo las economías más poderosas podrían costear un equipamiento tecnológico general.)

En este punto, debemos aclarar que la globalización no supone *a priori* un perjuicio para la sociedad, al contrario, la apertura de fronteras no tiene otra finalidad que despertar la consciencia de la alteridad. La globalización que Bauman criticaba es la que opera un

efecto de “doxización” horizontal por medio de la cual se suprime, con tanta o mayor efectividad, la diferencia y la alteridad en provecho de la homogenización del capitalismo contemporáneo. Por otra parte, la apertura de las fronteras regionales deja a todas las naciones expuestas, de cierta manera, vulnerables a la vista del resto. La resolución a esta sobreexposición fue la manipulación colectiva a través del miedo inducido al Otro.

En la medida en que se perdió toda capacidad para ejercer control dentro de cada territorio<sup>30</sup>, Bauman apunta la imposibilidad del Estado para seguir proporcionando una sensación de seguridad a sus ciudadanos, una sensación de unión. De pronto, la capitalización del miedo se convirtió en la nueva medida de control. Al desarticular el concepto de comunidad, el Estado ya no tiene que encargarse de la protección del individuo, sino el individuo mismo. Incluso, la figura del extranjero (y en su expresión radical, la del terrorista) se trasladó a los ámbitos locales, creando nuevos enemigos de quienes defenderse, aquel que amenaza la vida ya no se encuentra del otro lado del mundo, es tal vez el vecino o el compañero de trabajo.

*Hors champ* visibiliza esta situación, al mostrar cómo el encuentro con lo “indeseado” revela el estado de desapego y el miedo inducido en el que se vive. Esto puede observarse en el momento en que Aurélien trata de establecer un vínculo de cordialidad con los que lo rodean. En su camino a tomar el metro, el personaje encuentra un puesto atendido por un hombre que solía charlar con su padrastro. Al intentar recrear esta relación de convivencia, la reacción del hombre no es la esperada: “Aurélien a envie de ressusciter

---

<sup>30</sup> Bauman asegura que el Estado adopta medidas que responden a un orden mundial por reacción y no por la implementación de programas que aseguran la idea de una comunidad inclusiva. Dichas estrategias locales no generan soluciones viables debido a la incapacidad de abarcar una problemática de origen mundial: “en un planeta negativamente globalizado, los problemas más fundamentales -los auténticos *meta* problemas que condicionan las posibilidades [...] son *globales* y, como tales, no admiten soluciones locales a problemas originados y reforzados desde la esfera global”, Zygmunt Bauman, p.41.

un instant ce rituel, et il essaie d'engager la conversation avec le jeune homme qui lui tend un sachet de marrons fumants. Mais le garçon ne comprend et ne parle qu'à peine le français, il se borne à lui sourire d'un air à la fois embarrassé et méfiant" (p.110)

La actitud de desconfianza muestra claramente la exclusión de las minorías que la globalización produce, la actitud de desconfianza proviene tal vez de saberse en desventaja en un país que no comprende ni intenta comprender la brecha cultural. Este fragmento de la novela representa un momento crucial de la narración para comprender la marginación y la insensibilidad del individuo con sus semejantes. Al entrar al metro, Aurélien se encuentra un vagabundo sentado en el piso del vagón. Vestido en andrajos y con la mirada perdida, el resto de los pasajeros decide apartarse al otro lado del convoy debido al mal olor que produce el hombre:

Ses pieds sont nus dans des chaussures informes, la peau de chevilles est violacée, couverte de plaies noirâtres, les vêtements qui engoncent le corps disloqué luisent de graisse, de coulées de boissons et de nourritures, et de diverses humeurs suintées du corps ou plus brutalement versées par lui. (p.111)

La descripción en este párrafo no sólo ilustra el aspecto fatídico del vagabundo, el campo léxico del abandono y la pobreza es también signo de la miseria, o más bien, de la actitud miserable que la sociedad ha conferido a los individuos que no pertenecen al orden común. Es inevitable asociar la imagen del vagabundo con la imagen de una sociedad en decadencia, una sociedad que como el vagabundo: "est mélangé(e) fondu(e), confondu(e)-odeurs de vie et de mort en combat silencieux, odeur d'un vivant en voie de nécrose, de décomposition" (p.111).

Aurélien decide acercarse y observar al hombre detenidamente. En ese momento se percata de la realidad que rodea a este individuo: " Qui fut un enfant, un fils, un frère au

sein d'une famille, un camarade au sein d'un groupe, un ami, un amant, un mari peut-être, un père. Qui fut un homme, et qui le reste, infimement, envers et contre tout [...] détrempe jusqu'à l'âme" (p.112). La intervención de este hombre en la vida del personaje principal resulta esencial para ayudarlo a comprender el desentendimiento social. Bauman explica la negligencia con respecto al otro como el resultado de la ausencia de la idea de comunidad. Como explicamos, el Otro no es ya un extranjero sino el mismo vecino. El sociólogo pone como ejemplo el auge del comercio de cursos de artes marciales o de la industria automotriz, la cual ofrece cada vez con más frecuencia automóviles que asemejan la apariencia de un búnker, como si el traslado por la ciudad supusiera una expedición peligrosa -o incómoda, como lo es para los pasajeros del metro.

En *Hors champ*, el hecho de que el resto de los pasajeros se aleje hasta el otro extremo del vagón reafirma la tendencia de mirar al otro en su diferencia, en su disparidad con el orden impuesto, en donde la comprensión resulta imposible. En cierto modo, con el pretexto de su propia protección, este fragmento muestra cómo la indiferencia -guiada por el miedo a lo indeseado- marca la vida cotidiana:

Las sedes del poder político excluyen la posibilidad de una seguridad existencial colectivamente garantizada y, en consecuencia, no ofrecen alicientes para las acciones solidarias; en su lugar, animan a sus destinatarios a centrarse en la propia protección personal al estilo de "cada uno para sí mismo, o ¡sálvese quien pueda!", en un mundo fragmentado y atomizado sin remedio.<sup>31</sup>

Sylvie Germain logra revelar las carencias de este orden individualista. El egoísmo, disfrazado de autosuficiencia y de una pretendida protección de uno mismo, permite observar los límites de una sociedad que se carcome lentamente y que niega categóricamente todo tipo de vínculo.

---

<sup>31</sup> Zygmunt Bauman, p.26.

Aunado a la falta de movilidad y compromiso en el contexto de *Hors champ*, la indiferencia en la contemporaneidad puede explicarse a partir de la tendencia de sacralización de la búsqueda de sentido. En la actualidad, existe una especie de obsesión romántica por encontrar una “pasión” que nos defina y por la que competir con el fin de ser funcionales en el medio profesional y social.

El imperativo socrático (*conócete a ti mismo*) se ha convertido en el slogan de un sistema que encontró en la filosofía los medios para crear una sociedad convenientemente funcional. Los individuos, bajo la excusa de perseguir aquello que los haga sentirse realizados y, por lo tanto, productivos, conforman una dinámica social regida por la competencia y la iniciativa, trayendo como consecuencia un agotamiento generalizado. Alain Ehrenberg analiza este fenómeno social como el signo de la imposición de una nueva serie de reglas y valores de la contemporaneidad, algo que él percibe como una patología de la responsabilidad y de la iniciativa:

Hier, les règles sociales commandaient des conformismes de pensée, voire des automatismes de conduite ; aujourd’hui, elles exigent de l’initiative et des aptitudes mentales. L’individu est confronté [...] à l’univers du dysfonctionnement plus qu’à celui de la loi : le déprimé est un homme en panne.<sup>32</sup>

El fracaso del proyecto profesional de Aurélien es también resultado de esta presión por encontrar un medio donde destacar, del intento por alcanzar la tan loada proactividad<sup>33</sup>.

Esto no exime completamente a Aurélien sobre su falta de interés hacia los otros, pero sí

---

<sup>32</sup> Alain Ehrenberg, *La fatigue d’être soi. Dépression et société*, p.15, citado en Michel Biron, p.6.

<sup>33</sup> Este término puede resultar ambiguo debido a las dos acepciones que se le han otorgado. Nos referimos al significado de la *proactividad* del individuo como movimiento de superación del trauma de posguerra, la actividad como respuesta contra el silencio del horror, por encontrar un sentido: “de acuerdo con la logoterapia, la primera fuerza motivante del hombre es la lucha por encontrarle un sentido a su vida”, esto es, el *logos* como principio vital (Víctor Frankl, p. 121). El sentido que el ámbito empresarial y de desarrollo humano le otorgaron a este término ejemplifica perfectamente esta apropiación de la filosofía para la adaptación a un ambiente “funcional” en el trabajo, al menos, en apariencia.

pone en duda su completa responsabilidad. Quizá Aurélien también sea víctima de una manipulación generalizada del concepto de éxito y felicidad.

La presión de la que habla Ehrenberg tiene un efecto notable. Si antes ciertas instancias (el Estado o los llamados poderes fácticos) se encargaban de gestionar la conformación o división del grupo (y la exclusión de sus detractores), ahora es la misma comunidad quien, a manera de purga, margina a los individuos que no cumplen con el nivel de “superación” requerido para integrarse. En una palabra, la autofagia de los tiempos modernos. El concepto de comunidad se disuelve en favor de la dinámica de competencia, al hacer una selección escrupulosa para establecer los parámetros que dictarán la inclusión o la permanencia de los individuos en comunidades artificiales. Esta situación resulta conveniente para ciertos grupos, tal es el caso del ámbito empresarial, quien toma provecho de esta dinámica para alcanzar un funcionamiento óptimo en la jornada laboral.

El concepto de “explotación” desaparece puesto que el individuo está en realidad cumpliendo con una “meta personal”, desarrollar su “pasión” es lo que debe alentarlos a trabajar más, aún si esto implica la completa pérdida de su tiempo de esparcimiento.

Los horarios caóticos de Aurélien, “à un emploi du temps plus variable qu’un ciel de mars” (p.21) son resultado del dominio que justifica el trabajo exacerbado bajo la excusa de la búsqueda del éxito. El alcance de la privatización es observable en el ámbito laboral, el cual, ha borrado completamente una regulación que procuraba balancear las esferas de la vida del individuo, es decir, el trabajo, el ocio y la vida familiar. La dinámica imperante se dirige al individualismo y al consumismo a ultranza porque ya no existe un concepto de certeza con respecto al futuro.

La organización de las instituciones laborales o educativas actuales no difieren mucho de los primeros sectores industriales que implementaron medidas como el aislamiento (para evitar las distracciones), horarios estrictos (aprovechamiento del tiempo) y control minucioso de los procesos con el fin de adaptar el cuerpo a las necesidades de la institución en cuestión. En este sentido, los estudios del mecanismo de control sobre el cuerpo que Michel Foucault estudió pueden ayudar a analizar este complejo esquema jerárquico.

El filósofo francés observó que, en la configuración moderna de la vida laboral, predominan mecanismos en torno al cuerpo en función de su economía y de lo que él llama las *disciplinas*, es decir, el “control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad”<sup>34</sup>.

Al rastrear estos gestos aprendidos<sup>35</sup>, Foucault descubre lo que él denomina la “anatomía política.” Más allá de ejercer una tiranía sobre el cuerpo, estos mecanismos de control permiten (a través de una disimulada violencia automatizada) darle una temporalidad al cuerpo, una utilidad a su movilidad:

El acto queda descompuesto en sus elementos; la posición del cuerpo, de los miembros, de las articulaciones se halla definida; a cada movimiento le están asignadas una dirección, una amplitud, una duración; su orden de sucesión está prescrito. El tiempo penetra el cuerpo, y con él todos los controles minuciosos del poder”<sup>36</sup>.

Tal es el caso de la empresa donde trabajan Aurélien y sus colegas (Thibaut, Anais y Maxence):

---

<sup>34</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, p.141.

<sup>35</sup> En su estudio, Foucault encuentra que la atención especializada a cada operación del cuerpo, por muy minúscula, se remonta a la formación escolar cristiana, donde se le otorga una importancia vital al detalle: “todo detalle es importante, ya que, a los ojos de Dios, no hay inmensidad alguna mayor que un detalle, pero nada es lo bastante pequeño para no haber sido querido por una de sus voluntades singulares”, Michel Foucault, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, p.143.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 157.



Une entreprise commerciale où Aurélien s'installe] dans l'indifférence générale; chacun affairé devant son ordinateur, les yeux rivés à son écran [...] leurs lèvres remuent en dévidant un ronronnement aussi monotone que le concert de tapotis qui s'élève de la salle (p.46-47)

Este cuadro, ciertamente irrisorio del ambiente del mundo de oficina, es el único que expone someramente el trabajo de Aurélien. No existe mayor descripción o detalle de la función de cada uno de sus colegas, lo que denota la monotonía del protagonista en su trabajo.

Aunque la anatomía política no ha perdido vigencia, el tipo de jerarquía tal vez sea muy distinto. En una o dos generaciones atrás, el proceso profesional que normalmente había que seguir consistía en un trayecto más bien vertical, la mejoría se medía a partir del ascenso que el trabajo y la dedicación podían ofrecer. La agilización de procesos en cuanto al manejo de la información y su facilidad de acceso (la creación del *e.book*, por ejemplo) dio lugar a un sistema de competencia salvaje que desestabilizó y replanteó el orden. No es que el trabajo arduo no sea apreciado actualmente, sino que el conocimiento se ha desvalorizado debido a que resulta “fácil” acceder a él, la masificación hace que la erudición parezca poca cosa frente a un universo de posibilidades ilimitadas como lo es el internet.

Por ello, en este nuevo orden horizontal, el progreso de un individuo se mide no por lo que sabe hacer sino por su capacidad de ir un-paso-adelante con respecto a los otros, en lo que podríamos llamar la inventiva de la competencia. Más que las capacidades intelectuales, se pone a prueba la adaptabilidad a la frustración a las circunstancias cambiantes, al mismo tiempo que es exigido un alto nivel de creatividad. Así, las posibilidades concretas de promoción son casi nulas, quizá por esto el trabajo de los

compañeros de Aurélien ni siquiera es mencionado a profundidad. Aquel que no encuentre un lugar definido profesionalmente a temprana edad está condenado al fracaso, lo cual, es consecuencia de un orden que se exige funcional. La crisis de valores radica precisamente en la homogeneización de una creatividad sujeta a mejoras ininterrumpidas.

### **b. La alteridad de lo cotidiano**

Sin embargo, y retomando el análisis de la esfera personal de Aurélien, es innegable que su pasado influye directamente en su disolución. Lévinas reparó en la filosofía bergsoniana la necesidad de un pasado para la potencialidad presente y futura. Esta necesidad de la que Henri Bergson discutía establece que, frente a cualquier problemática, ninguna decisión puede partir de una nada, porque la decisión “no se puede formular en términos abstractos e intelectuales [...] la significación de la decisión a tomar puede ser sólo inteligible para aquel que haya vivido todo el pasado que conduce a esta decisión”<sup>37</sup>. Esto quiere decir que la historia y más aún, la experiencia (como campo abierto de lo inteligible) es vital en lo que concierne al presente y futuro de los individuos. No ha de sorprendernos entonces que para Aurélien la formación de vínculos resulte problemática y confusa. Reconocer(*se*) presente y saber(*se*) parte de una dinámica requiere, además de la inclusión, de la decisión del individuo que pretenda involucrarse en ella. Su vida profesional, así como su vida personal, permanecen en un estado de incertidumbre constante debido a que no existe un anclaje previo en nada.

Más allá de la necesidad de nexos, la filosofía bergsoniana pone de manifiesto la importancia de la experiencia sensorial: “lo inteligible [se sitúa] en la prolongación de toda

---

<sup>37</sup> Emmanuel Lévinas, *Humanismo del otro hombre*, p.38.

la existencia concreta del individuo.”<sup>38</sup> Es decir, que todo aquello que adquiere significación pasa por el recinto de los sentidos, de manera que todas las posibilidades de significación del espíritu resulten del encuentro de los sentidos con el evento mismo, oponiéndose de esta manera a la filosofía platónica que separa el conocimiento del mundo tangible. En este sentido, es importante analizar de cerca las experiencias sensoriales de las que habla Bergson en la vida de Aurélien.

En plena jornada laboral, Aurélien se detiene para recordar un viaje con su madre, cuando era niño:

Il a trois ou quatre ans, il glisse le long d'une pente, blotti contre sa mère sur une luge [...] il pousse des cris- de joie, d'excitation, de peur, d'émerveillement. C'est la première fois qu'il voit la neige, la touche, la sent. Ses cris se cassent aussitôt dans l'air glacé, comme des stalactites, il a l'impression que sa voix se détache de son corps et qu'elle part rebondir au lointain. (p.76)

La escena del viaje con su madre, descrita a detalle, es uno de los pocos episodios en toda la narración donde reconocemos una interacción concreta de Aurélien con otro personaje. El aspecto onírico de la escena la convierte en uno de los fragmentos más reveladores de toda la novela, puesto que asistimos a uno de los momentos fundamentales de la vida de un individuo: la creación de recuerdos (estrechamente ligados a la memoria sensorial):

Et monte en lui l'odeur de la neige. Odeur âpre rugueuse, et pourtant délicate qui pénètre tout, tant le ciel que la terre, tant l'espace que le temps, les nuages, la lumière [...] tantôt bleutée, tantôt pailleuse, ou rosâtre. (p.78)

El realismo con el que las sensaciones regresan a Aurélien da cuenta de la fuerza del vínculo con su madre y es que, a decir verdad, el recuerdo está profundamente arraigado a la exaltación de los sentidos que deja una huella permanente:

---

<sup>38</sup>*idem*

Et en un éclair olfactif, lui revient la senteur du froid sur la peau de sa mère – sur les joues, et surtout dessous l'oreille, [...] à la naissance des cheveux, là où le froid s'allie à la chaleur du corps, les deux opposés s'exaltant mutuellement, en douceur. (p.78)

El recuerdo infantil presenta una gama de impresiones a medio concientizar:

Est-il en train de naître, ou en voie de mourir ? Et derrière lui, l'enserrant, est-ce bien sa mère, toujours, ou une autre personne... un de ces arbres-sorcières, peut-être ou la cruelle Reine des Neiges ? [...] Est-ce la langue d'un loup immense et invisible ? Il rit, d'un rire aigu où perce la panique. Sa mère resserre son étreinte et lui chantonne à l'oreille sa ritournelle dont les drôles de mots sonnent si joliment. (p.77)

El recuerdo demuestra cómo el amor maternal otorga una sensación de pertenencia. Las evocaciones sensoriales forman parte del inventario que nos dará una certeza de nuestro lazo con el mundo, con nuestro círculo próximo.

La analepsis del recuerdo materno plantea una irrupción, un guiño del narrador, para hacernos ver que quizás Aurélien no se encuentra completamente desprovisto de raíces y que sí hay un vínculo tangible que le pudo haber permitido conformarse una identidad, una realidad propia. Aurélien sería entonces responsable de su desvanecimiento o, al menos, de una parte.

Como ya lo habíamos mencionado antes, la clave que expone el rol activo de Aurélien en su desaparición es el narrador omnisciente en tercera persona. Si *Hors champ* estuviera narrado en primera persona, la recepción de la situación sería percibida como una injusticia, el lector sería testigo únicamente de los accesos de frustración y pánico de Aurélien. De esta forma, el desapego con su círculo de amistades sólo puede visualizarse a partir de la perspectiva del narrador en tercera persona. Maxence, hombre bonachón de gustos simples y colega de trabajo de Aurélien, es uno de los últimos en entablar “contacto” con él, al menos en una conversación. En un intento de acercarse a sus colegas, el personaje

principal invita a su compañero a comer con él. A mitad de la reunión, Maxence le confiesa a Aurélien que a lo largo de su vida ha padecido de una tristeza inexplicable y que ésta lo acompaña diariamente:

Dis, est-ce qu'il t'arrive, parfois, d'avoir le moral à zéro, très en dessous de zéro ? [...] Un grand coup de déprime, un sentiment de vide, de nullité, d'abandon... ? – Bah ! Cela ne m'arrive pas parfois, c'est mon lot quotidien, la base continue de ma vie. (p.65)

Esta declaración expone la superficialidad de las relaciones de Aurélien, sabiendo que lleva ya varios años trabajando ahí y hasta ahora tiene conocimiento de la soledad de su amigo.

El discurso de Maxence marca una escisión en la narración:

C'est bien pourquoi je fais grand cas des bons moments, qui sont méchamment rares, et fugaces [...] Au fond, les mécréants qui bravent l'absurdité de ce monde et défient l'ennui en grands jouisseurs, vaille que vaille et par tous les moyens, sont des héros, des héros tragiques, les seuls que j'admire. (p.66)

El absurdo al que refiere apunta ciertamente a la condición de Aurélien, quien inconscientemente eligió un camino de márgenes fútiles. Nunca tuvo un compromiso profesional o personal y la necesidad de los otros en su vida no era una preocupación, es por eso que nunca se atrevió a superar ese sentimiento de insatisfacción, aquél que sólo los “héroes trágicos” podrían conquistar. Superar el absurdo de la existencia implica innegablemente asumir una identidad a partir del goce con el Otro.

Anteriormente, explicamos de qué manera la crítica de Bauman expone la dinámica de individuación. El exceso de penetrabilidad cultural utilizado por el mercado como arma de persuasión masiva distorsiona la imagen del Otro a tal punto que el único modo de interacción se reduce a la supervivencia del más fuerte.

Lévinas, por su parte, establece que la única solución a este conflicto de identidad es el acercamiento auténtico al Otro. La época contemporánea justifica una existencia completamente individualista en busca del placer propio y, sobre todo, inmediato. La ausencia de una consciencia del futuro es el *slogan* de una sociedad que ha suprimido la ética del compromiso. Para Lévinas, el *ser* no puede concebirse en una totalidad, puesto que no existe una sino muchas totalidades, la pluralidad de significaciones es lo que le otorga una unidad. Y el lazo que une esta multiplicidad de significaciones está regido por una *orientación* o *sentido único*, la orientación “necesaria [para] que [un] francés [quiera] aprender chino en lugar de declararlo bárbaro”, una orientación que “lo conduzca a preferir la palabra a la guerra.”<sup>39</sup>

La palabra clave de la ética lévinasiana es entonces *fraternidad*. Del término *frater* (hermano/a), *inus* (sufijo de pertenencia), esta virtud representa para el filósofo el único medio posible para darle sentido a nuestra existencia. El hecho de que Aurélien no encuentre ningún vínculo firme en su vida se debe justamente a la pérdida de orientación. La fraternidad en Lévinas caracteriza a los héroes trágicos del absurdo, de los que Maxence hace mención. Su heroísmo trata menos de acciones monumentales que de restablecer a diario la modestia de las acciones simples: “El mundo, desde que se lo distancia de las humildes tareas cotidianas, y el lenguaje, desde que se lo distancia de la conversación trivial, han perdido la *univocidad* que nos autorizaría a exigirles los criterios de la sensatez”.<sup>40</sup>

Lévinas apela así al respeto por lo mundano, que no es otra cosa que expresión humana, y por lo tanto, llena de sentido. En la ausencia de éste, el absurdo toma su lugar.

---

<sup>39</sup> Emmanuel Lévinas, *Humanismo del otro hombre*, p.44.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p.45.

De ahí la declaración lapidaria del filósofo: “el absurdo lleva a la multiplicidad en la pura indiferencia”<sup>41</sup>. Indiferencia padecida en carne propia por Aurélien, quien, hasta antes de su disolución, parecía haber permanecido siempre al umbral del menor involucramiento posible.

La propuesta lévinasiana para reotorgarle un sentido a la existencia del individuo es el movimiento denominado *Obra*, definido como el “movimiento que va de lo idéntico hacia otro que es absolutamente Otro.”<sup>42</sup> Este movimiento exige una generosidad radical del individuo hacia sus congéneres y, esencialmente, radica en una dinámica sin retorno al origen. Lo que la ética lévinasiana concibe como una *alteridad radical*. Esto quiere decir que aquel que *tiende hacia el Otro* no debe esperar ver el triunfo de su causa, él debe personificar el comienzo del movimiento, más no su fin. Esperar alguna retribución por el acto de dar sólo reflejaría el carácter egoísta del emisor: “La Obra sólo es posible en tanto que el agente renuncie a ser el contemporáneo de la conclusión, actuar sin entrar en la Tierra prometida”<sup>43</sup>.

En la reunión de los individuos en la *Obra*, el emisor y el receptor adquieren una significación, una identidad. Sylvie Germain retrata en *Hors champ* una sociedad inmersa en la confusión: una sociedad desorientada que ha adoptado el *carpe diem* no como filosofía de aprendizaje sino como la premisa de la autocomplacencia salvaje. El compromiso de la alteridad se fundamenta en el *Deseo del Otro* que establece que el Otro no es ni mi enemigo, ni mi complemento. El *Deseo del Otro* nace más allá de todo lo que pueda faltarme o satisfacerme, y esto no significa que el individuo esté plenamente

---

<sup>41</sup> *Ídem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p.49

<sup>43</sup> *Ibidem*, p.51

satisfecho, sino que, al reconocerse en la necesidad del Otro, el individuo va más allá de sí y se despoja de cualquier necesidad o interés propio.

Germain pone de manifiesto la posible decadencia de la era contemporánea. Al no *tender hacia el Otro*, en los simples actos de su día a día, la existencia de Aurélien se va minando de manera radical hasta el punto de perder el lazo que lo une con los demás y lo más importante, de perder su identidad. Aún si no había logrado completar un ciclo profesional (su abandono por el teatro) o personal (al mantener amistades superfluas) posee todavía una correspondencia con la realidad: su madre.

La analepsis del viaje de infancia es un llamado que intenta despertar a Aurélien para hacerle saber su pertenencia a un origen, de concientizarlo sobre la necesidad de responder a su madre, al lazo intrínseco que los une. Desafortunadamente, la novela parece ir avanzando de manera segura, es decir, ningún elemento revertirá la desaparición. *Hors champ* es una especie de Génesis inverso donde la creación -y disolución- de la vida se originan más allá de toda decisión humana, la fuerza que potencializa lo que *es*, designa igualmente lo que no *es*. Y el designio es que Aurélien desaparecerá en siete días en forma de una corriente de aire que sale por la ventana, una corriente de aire que podría asociarse paradójicamente con el “soplo de vida” bíblico.

En ese sentido, la poética de Germain se presenta como una literatura de la desintegración. La fragmentación de la que somos testigos tiene como finalidad presentar la ambigüedad de nuestro lazo con la Otredad y evidenciar el desacierto de confundir la construcción de identidad con la búsqueda de identificación. El error humano más común radica en buscar en la Otredad una retribución en forma de identificación (¿qué es la



identificación sino la recompensa de lo conocido?), no se debe olvidar que el Otro es todo menos semejanza.

### c. El vínculo fraternal

El creciente desapego entre los individuos tiene como reflejo una literatura que ha comenzado un proceso de deconstrucción interna. A lo largo de su trabajo novelístico, Germain plantea la creación de personajes que dejan de “existir” en su génesis particular, al mismo tiempo que se les narra. Tienden a ser figuras poco nítidas, reservadas y con frecuencia marcadas por una pérdida irreparable. Tal es el caso de Magnus (protagonista de la novela epónima), obligado a confrontar el proceso de duelo varias veces en su vida: huérfano de su madre biológica durante la segunda guerra mundial, después, en la adolescencia abandonado por sus padres adoptivos, y finalmente testigo de la muerte de sus únicas dos amantes. Igualmente, *Nuit-d’Ambre* relata la historia de un joven que al ser abandonado por su familia decide crear una identidad completamente desapegada de vínculos con los otros, proclamándose a sí mismo: *Prince-Amant-de-Toute-Violence* “[au] règne d’enfant trahi, sauvé de l’abandon par la révolte et la colère.”<sup>44</sup>

Asimismo, el caso de Prokop Poupa, ex profesor de literatura y ahora barrendero en Praga (*Immensités*, 1993) cuya mayor preocupación es su *peso existencial*: “Malgré ses cent kilos, il se sent terriblement inconstant et même transparent aux yeux des voisins.”<sup>45</sup> Su obsesión principal es poseer una solidez existencial: “il essaie de se lester d’un poids spirituel pour ne pas ressembler à ses contemporains qui ont sacrifié leur âme”<sup>46</sup>. El

---

<sup>44</sup> Sylvie Germain, *Nuit-d’Ambre*, p.40.

<sup>45</sup> Milène Moris-Stefkovic, p.172.

<sup>46</sup> *Ídem*.

universo de Sylvie Germain configura personajes rodeados de un ambiente hostil y cuyo destino está sellado por el abandono. Puesto que el mundo los ha colocado fuera del plano social, su pasado es en gran parte desconocido, su presente endeble y su futuro poco prometedor, con un estatus parecido a lo que podríamos llamar parias del contemporáneo.

Sin embargo, la situación de Aurélien difiere del resto de las obras de Germain. Prokop como Magnus están comprometidos con la búsqueda de una reafirmación de identidad y, aunque normalmente el panorama germainiano parezca desmoralizante y poco amigable a la fe del lector, ambos superan el vacío que suponía su existencia. En una especie de “cura”, el hermano Jean guía a Magnus en un proceso que le otorga una nueva identidad, es decir, un nombre. “Magnus” hace referencia a una identidad que revela abundancia, lo cual, tiene un significado simbólico en la narración puesto que obtiene grandeza al hacer tabula rasa de su pasado.

Con respecto a Prokop Poupa, Milène Moris-Stefkovic estudia cómo el nombre refleja la resolución de la identidad del personaje: “l’étude onomastique révèle une convergence des significations vers l’idée du renoncement: on peut aussi entendre dans ce nom le mot « poupátko » (« bouton de rose prêt à éclore ») dans la mesure où le parcours spirituel du personnage est celui d’une lente germination jusqu’à la « déhiscence»”<sup>47</sup>. Ambos personajes resuelven el conflicto que les impedía reconocerse a sí mismos.

De la misma manera, la mayoría de los personajes de Germain, se acompañan de una suerte de guía espiritual, cuya función es ser una piedra de toque para el personaje en conflicto. En *Magnus*, el protagonista completa este proceso gracias al hermano Jean, monje de origen desconocido. Igualmente, en *Hors champ*, Aurélien cuenta con su hermano

---

<sup>47</sup> *Ídem*.

Joël. Este personaje tiene un rol instructivo, sin embargo -aún si la identidad de Aurélien está estrechamente relacionada con la idea de una luminosidad (*Aurelianus*: resplandeciente, dorado), su carácter estático desemboca en la obstrucción de su crecimiento como personaje. Este estancamiento derivará en una narración que involuciona y que hace cuenta regresiva para su expiración.

La historia del nombre Joël remonta al siglo IV a.C. Joël, el décimo de los doce profetas menores del Antiguo Testamento establecía la liturgia penitencial como único medio para obtener el perdón divino, dato importante que se relaciona con el Joël de Germain, quien de algún modo carga también con una penitencia, un voto de silencio *a perennis*.

La etimología del nombre también sugiere la idea de una superioridad moral: del hebreo *Yoel*, “yo”, abreviatura de Yahvé y “el”, Dios o en relación a Dios. Yoel es entonces el equivalente a nombrar a Dios en su totalidad, aunque para la autora, nombrarlo no siempre implica una respuesta. El carácter profético de Joël en *Hors champ* es evidente: su diario representa el legado que ha dejado para su hermano, un testimonio que servirá de guía en la aproximación a un texto, casi como una liturgia del proceder literario, pero no sólo esto, el diario de Joël reivindica el valor de la literatura en la vida común.

Joël aparece como una especie de juez, puesto que se encuentra fuera del plano mortal, por encima del resto. Sobre todo, es una figura de reflejo y comparación que cuestiona (aún sin lenguaje hablado) e interpela al otro (Aurélien) a responsabilizarse de su existencia, su nombre hace alusión también a los pronombres personales en español “yo”- “él” que designa de una manera simple la dinámica de espejo que la filosofía lévinasiana de la alteridad establece como único medio de contacto con el Otro: “yo soy él.” Joël

representa para Aurélien una figura más-allá-de-todo, ausente y presente al mismo tiempo, cuya mirada fija reprueba o concede.

La antítesis entre ambos personajes es clara. A pesar de la parálisis de su hermano, Aurélien es quien se ha estancado al punto de la inmovilidad. Esto puede asociarse con la figura binaria de los verbos *penser* y *actuar*, que en el caso de los hermanos Aurélien/Joël se encuentra truncada: Joël ya no puede “actuar” como tal por su condición, sin embargo, hace prueba de una lucidez extraordinaria, y Aurélien, que tiene más margen de acción, no *se* piensa como un ser competente o perfectible, la inmovilidad es su decisión.

La lucidez y la sensibilidad de Joël llegan a tal punto que, cuando Aurélien es completamente invisible, él es el único capaz de verlo aún. Su reacción cuando Aurélien sale volando por la ventana revela el vínculo entre los dos hermanos y la clarividencia de Joël. (Es importante señalar que la muerte de Aurélien (desvanecimiento en el aire) no puede afirmarse completamente como tal, el lector sólo puede atreverse a deducirlo, sin embargo, Joël es el único capaz de darse cuenta de que su hermano está agonizando):

Monsieur Ruben assiste à ce spectacle « En voilà assez de tout ce raffut. Tiens une mouche [...] Il ouvre la fenêtre pour chasser la bestiole, mais la porte d'entrée n'ayant pas été refermée, un violent courant d'air s'engouffre et louvoie dans la pièce. Les rideaux se gonflent, des papiers volent, un des cadres tombe, une porte claque, et Aurélien, soulevé par ce souffle, enlacé par lui, est expulsé hors du salon en même temps que la mouche [...] Maman, je suis là! Souviens-toi de moi, je suis ton fils! Aurélien, ton fils, ton unique, entends-tu ! M'entends-tu ? [...] Joël ne siffle plus, il répète « Yiélien, Yiélien... (183)

A ojos de la madre de Aurélien y sus invitados, la escena pasa desapercibida (momentos después, los invitados brindan para celebrar “la venue pétaradante du printemps” no sin romper los vasos). Para Joël la escena que tiene lugar simultáneamente es desgarradora: “Biendronka se penche vers le grand garçon blagueur [Joël] et l'embrasse sur le front.

“Mais tu pleures ! dit-elle en s’apercevant que son visage est trempé de larmes. Voyons, ce n’est pas si grave, juste quelques verres brisés...” (184). Su madre, inconsciente de la situación, es incapaz de aprender a descifrar el lenguaje de Joël.

*Nuit-d’Ambre* (1987), *Prokop* (1993) y *Magnus* (2005) tienen un elemento en común: el despojo que padecen los personajes principales es finalmente recompensado por una nueva orientación ontológica. Es forzoso que dejen de *ser*, que sean olvidados, para proponer un nuevo sentido de identidad, pero en el caso de Aurélien esto no es del todo así.

El proceso que atraviesa el personaje principal de *Hors champ* pareciera carecer de sentido y sus intentos por recuperarlo no tienen siquiera el alcance de ser considerados como tales. El personaje que podría ayudarlo a recobrar su identidad (Joël) se ve frenado por la incapacidad de los otros de entenderlo. Constatamos entonces que, antes de *Hors champ*, los personajes de Germain, si bien poseen cierta tendencia a disiparse o a no tener orígenes claros, no están imposibilitados para transmutar o reformularse a sí mismos: “paradoxal, à la fois effacé, distant et omniprésent, taiseux mais éloquent dans son silence [...] inactif en apparence et néanmoins essentiel au récit dont, en vérité, il était l’âme même”<sup>48</sup>.

Aurélien no es lo esencial de la narración, ya que la narración lo expulsa. Los horizontes de la novela de Germain radican en el desprendimiento del personaje de la historia, no en su dependencia a la misma. El final deja abierta la perspectiva de una continuación que no contempla a su actor principal, lo que hace que el personaje se convierta en una entidad conceptual de la obra: “un personnage non conflictuel, dépourvu de volonté, ne peut jamais que tendre vers son effacement et devenir, malgré lui, une sorte

---

<sup>48</sup> Milène Moris-Stefkovic, p.173.

d'abstraction souffrante"<sup>49</sup>. Surge, en este punto, la autonomía de la narración de su elemento principal: el personaje, a lo que el lector sólo puede asistir como espectador, como en la perspectiva de Joël, atónito y sin poder de intervención, es decir, fuera de cuadro.

La imagen que se percibe es visiblemente trágica y si las obras anteriores de Sylvie Germain se contrastan, podríamos afirmar que *Hors champ* se trata quizá de su novela más “pesimista.” Aunque si tomamos en cuenta la influencia lévinasiana en Germain, observaremos que se trata de un pesimismo en apariencia, puesto que Lévinas buscaba darle una “sacudida” al individuo indiferente para hacerlo reaccionar. La sensación de vacío y aflicción, al ver a Aurélien completamente olvidado, representa justamente el intento por hacer despertar al lector. La idea de un personaje en sufrimiento abstracto puede implicar algo más que una mera apatía, quizá la raíz de su olvido se encuentre en una soledad más profunda de lo que creemos. Sobre este punto, es pertinente que abordemos los orígenes del principio creador en la escritura según Sylvie Germain.

#### **d. La ética contemporánea**

*Hors champ* puede leerse como el manifiesto apocalíptico de la época contemporánea, el destino de Aurélien es permanecer impávido ante su propia muerte, lenta y silenciosa. Aurélien está imposibilitado para fraternizar e involucrarse con los demás, excepto con una sola persona, Joël, quien es el reflejo de su hermano en muchos aspectos: sus vidas parecen truncarse casi simultáneamente y ambos comparten la misma agonía, Aurélien experimenta en carne propia la idea de saberse ausente y olvidado por los demás, situación que Joël

---

<sup>49</sup> Michel Biron, 40.

padece diariamente. Más aún, la semejanza entre ambos puede repararse en su apariencia. El aspecto “borroso” de Aurélien es el mismo que el de Joël, aunque en él adquiere otros matices:

Les années ont marqué discrètement son grand corps d'enfant atemporel, ses cheveux châtain ont blanchi, le gris bleu de ses yeux s'est fané, sa peau s'est flétrie, elle est translucide à ses tempes, dans leur creux sinue le tracé lilas des veines. Ses mains aussi sont diaphanes, et si longues, minces (p.124)

Sus manos diáfanos describen más bien un tono cristalino y no difuso. En sus ojos hay “[une] clarté [qui] évoque bien plutôt celle d'une flamme pâle et soyeuse qui luit en ondoyant” (p.124). El reflejo de la inocencia por una parte y por otra, el trazo de una lucidez superior, lo que su hermano reconoce como una “beauté insaisissable” (p.124).

A diferencia de Aurélien, Joël posee una apariencia translúcida que permite ver que hay un trazo de vitalidad expresa. La refracción entre los dos personajes tiende un puente que coloca a Aurélien como el sucesor de su hermano. Al verse truncadas la vivacidad y la lucidez de Joël, sería de esperarse que su hermano mayor actuara en consecuencia a fin de sacarle provecho a su vida, sus pasiones y sus metas, todo eso que le fue arrebatado a Joël. Pero no sucede así: Aurélien -al mismo tiempo que Joël- entra en una etapa de letargo y tedio, paralizando también su futuro. Es así que se crea una cripta doble, la mutilación de uno implica la del otro. Prueba de ello es el estado anímico de Joël, nuevamente, semejante al de Aurélien : “il lui arrive, comme à nous tous, de passer de la sérénité à l'abattement [...] ces derniers temps, il semble s'éloigner de plus en plus... si tant est que cela soit possible” (p.130).

Lo que resulta en un lazo marcado por el silencio y por un mismo olvido compartido. Sin embargo, lo cierto es que mucho antes de esa semana final, Aurélien se encontraba en

cierto modo ausente; su fatal desinterés en cualquier ámbito de su vida dio lugar a una fragmentación que terminó por disolver cualquier lazo con el exterior. Su desaparición está ligada al olvido de la relación de reconocimiento mutuo que pudo llegar a establecer aún después del ataque de Joël.

La búsqueda de significado en el diario de Joël supone tal vez el único intento de Aurélien por infundir un sentido a su propia vida, pero fracasa puesto que parece estar condenado a establecer relaciones gobernadas por el egoísmo. Para Lévinas, el error más común en la aproximación con el Otro es buscar en éste un idéntico, un elemento de comparación, razón por la que quizás, la empresa de Aurélien por descifrar el diario de su hermano falla. Al indagar en sus confesiones, el protagonista parece más buscar una respuesta sobre sí mismo que dilucidar las preocupaciones de su hermano.

La filosofía lévinasiana aclara ese punto: el Otro no es, ni será mi semejante. En este sistema, el Otro me presenta a mí un Infinito a través de su rostro, me muestra mi mortalidad, pero también el vínculo intrínseco que me une con él y que supera cualquier barrera terrenal. El problema nace cuando deseamos que el encuentro con el Otro signifique una reafirmación de nosotros mismos. Esta malinterpretación tiene origen en la creencia de que el *más allá* (el infinito en el Otro) es “un simple telón de fondo [...] un otro *mundo* detrás del mundo,”<sup>50</sup> como si al ver las diferencias, esperemos que detrás de ellas se encuentre nuestro igual.

Es necesario tener en cuenta que el encuentro con el Absoluto no permite la comparación porque significaría el retorno a uno mismo. En otras palabras, el ejercicio de la alteridad sería como una visitación cuyo imperativo es un salto al vacío sin conocimiento

---

<sup>50</sup> Emmanuel Lévinas, *Humanismo del otro hombre*, p. 72.



del fondo. No se puede esperar encontrar la semejanza en algo que exige la completa abnegación al momento de aceptarlo. Si Aurélien es despojado es porque la reclusión en sí mismo le negó la oportunidad de construirse un nuevo horizonte existencial.

En ese sentido, la situación de Aurélien podría claramente parecer una especie de castigo justificado, quizás, por el abandono del personaje hacia su persona y hacia su entorno, sin embargo, es inevitable percibir cierta injusticia al ver que la culpa apunta únicamente a él. La indiferencia, en efecto, anula la posibilidad de señalar a un solo responsable porque la pasividad es característicamente ambigua, no existe una causa unívoca que explique la desaparición de Aurélien. La ambigüedad a la que nos referimos es la que responsabiliza, por una parte, a Aurélien y por otra, a la sociedad. En el contexto de *Hors champ* existe, posiblemente, un acuerdo implícito entre los individuos contemporáneos, esto es, evitar a toda costa la confrontación, interpretada erróneamente como conflicto. Bajo este pretexto, la convivencia cotidiana sigue su curso pero carece de dinamismo. Sobre todo, se pretende que la convivencia “cordial” ocurra bajo el interés de reafirmar el *yo*, la mecánica individualista que Lévinas expuso al explicar la práctica de la alteridad en el cotidiano.

Si el encuentro con el Otro es la contemplación del *rostro* al desnudo sin ningún ornamento o condicionamiento, es de esperarse que se trate de un encuentro brusco, desequilibrante, porque entraña la aproximación a la “miseria”<sup>51</sup> de aquel distinto a mí (justo como el encuentro con el vagabundo en el metro). Como lo mencionamos, este viaje hacia lo desconocido no puede hacerse con la idea de una retribución, la aproximación no implica un intercambio equitativo: el Otro no puede y no tiene nada que ofrecerme a

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 60.

cambio, acudo a él para perder mi identidad, para ir *más allá* de mí. Es por esto que Milène Moris-Stefkovic explicaba que, en Germain, el aniquilamiento del yo es necesario para comprender la Otredad: “seule la mort à soi-même permet l’épiphanie de l’Être”<sup>52</sup>.

Stefkovic justifica la difuminación de los personajes germanianos a partir de la influencia del misticismo judeocristiano. Dios, durante la Creación, tuvo que desaparecer, dejar un vacío para que el hombre pudiera nacer. Es necesario que Dios desaparezca para que el hombre tenga la oportunidad de hacerse presente: “[Dieu] a consenti par amour à n’être plus tout pour que Nous fussions quelque chose.”<sup>53</sup> Es por esto que la única prueba de la existencia de Dios se encuentra en su misma ausencia, gracias a ella la humanidad surgió.

Así como lo declaraba la propia Germain : “Le Tout-puissant se serait dépouillé à l’extrême, aurait renoncé à sa souveraineté, à sa gloire, pour les confier aux hommes : il se serait retiré de lui-même en lui-même.”<sup>54</sup> La incorporeidad implica entonces que la creencia en Dios se manifieste a través de la fe y no de la experiencia visual. Al mirar el rostro del Otro, nos encontramos con el Infinito, con la idea de Dios, la aceptación de la ausencia propia para hacer emerger al Otro, al encuentro con el *más allá*. La pregunta del poema de Edmond Jabès podría esclarecerse parcialmente : “À quel point sommes-nous de notre présence/ Lorsque nous devenons absents ? / À quel point sommes-nous de notre absence/ Lorsque nous nous savons présents ?”<sup>55</sup>.

La respuesta radica en que, en el humanismo lévinasiano, tal vez nunca estemos completamente presentes en tanto que nuestra tarea sea el Otro. La esencia de esta ética se

---

<sup>52</sup> Milène Moris-Stekovic, p.177.

<sup>53</sup> Simone Weil, p.126.

<sup>54</sup> Sylvie Germain, *Les Échos du silence*, p.60.

<sup>55</sup> Sylvie Germain, *Hors champ*, p.7

establece en el lirismo del movimiento de ausencias y presencias que juega con los límites del *yo*, el mismo lirismo que se ve reflejado en la mirada de Joël: “Où es-tu? Où suis-je ? Où sommes-nous, toi et moi ? Que se passe-t-il ? Où en est le jour, où en est la nuit ? Où en est le temps, la vie? ...” (p.124).

Es preciso subrayar que la ética lévinasiana puede parecer, en cierta medida, irrealizable porque el despojo de uno mismo, al punto de la ausencia, es un paso riesgoso y casi imposible en la actualidad, particularmente en un tiempo en el que se nos ha orillado a la mera supervivencia. La ambigüedad de la indiferencia que mencionamos anteriormente es la que provoca la desaparición de Aurélien, la cual es resultado del acuerdo de no confrontación y, por lo tanto, de no involucramiento en el trato diario.

La ausencia autoinducida que Lévinas propone realizar deja expuesto al individuo que desee superar el pacto de no compromiso frente a un panorama hostil. Muy lejos de eximir a Aurélien, esta dinámica explica parcialmente la poca reactividad que el personaje muestra en los últimos siete días de su vida: afirmar que comienza a ser olvidado podría, de alguna manera, confirmar el hecho. Como si la verbalización implicara irremediablemente la realización del acto. Sin embargo, ¿hasta qué punto se puede vivir exclusivamente para sí mismo?

Para responder a esto, examinemos más de cerca las sutilezas del *encuentro* con la Otredad. La mirada de Joël hace referencia a una atemporalidad identificada por Lévinas como una *huella*. El rostro del Otro deja la *huella* de lo que “ha pasado [en] un pasado absolutamente concluido”<sup>56</sup> aun cuando no se trate de un pasado específico: “Es un pasado que en la huella no es indicado, ni señalado, pero en el que se desarregla todavía el orden

---

<sup>56</sup> Emmanuel Lévinas, *Humanismo del otro hombre*, p.78.

[...] la huella es la inserción del espacio en el tiempo, el punto en el que el mundo se inclina hacia un pasado y un tiempo [...] una trascendencia irreversible”<sup>57</sup>.

Es decir que el Infinito que se percibe en el Otro no se trata de un instante presentado espontáneamente (porque el instante es en sí una dimensión concreta y por lo tanto deficiente para la visualización del absoluto). Se trata de un pasado caduco que viene a cuestionar el presente difuminando los límites entre ambos. Joël, a pesar de su condición, parece ser el único que posee esta consciencia. Esto se deduce a partir de su mirada :

Et là, maintenant, tu m’entends et tu me comprends ? [...] Celui-ci fait pivoter lentement sa tête et le regarde avec intensité. Son regard recru de solitude est aussi traversant que la lumière du jour qui perce les rideaux et sa peau opaline, et il est d’une éloquence ambiguë à l’extrême : autant présent qu’absent, aussi proche que lointain, vulnérable et néanmoins souverain. (p.131)

La mirada de Joël, en una evocación del aleph borgiano, aprehende en sus ojos la ambigüedad espaciotemporal de un infinito soberano. El instante en el que ambos hermanos cruzan la mirada supone una revelación para Aurélien, quien se queda por un momento paralizado: “Aurélien le soutient longuement pour la première fois depuis longtemps, depuis sa petite enfance, peut-être [...] Et ce regard le pénètre, mais sans se poser ni peser sur lui, il le brûle en passant, le trouble en profondeur” (p.131). Esta escena marca una escisión en la obra porque atestiguamos la mirada del rostro lévinasiano, la descripción idónea de cómo se sentiría experimentar la verdadera alteridad; perturbadora y al mismo tiempo, liviana, en extrema armonía a pesar de la súbita llegada.

Justo después de ese momento trascendental, Aurélien le entrega a su hermano el *viewmaster*<sup>58</sup> reparado por él mismo, lo que resulta significativo ya que ahora Aurélien ha

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p.79

presenciado el verdadero rostro de la Otredad en Joël. A través de esta mirada, Aurélien puede encontrar una forma de reconciliación con el mundo. A diferencia del “regard de silex” (p.112) del vagabundo en el metro, el “regard doux” (p.124) de Joël establece que, a pesar de que la mirada del Otro siempre ponga en duda nuestra propia existencia, el nuevo orden que propone otorga una nueva posibilidad de saberse presente.

Aurélien descubre la preeminencia de la Otredad sobre el *yo*, una jugada que, si bien exige el compromiso con la ausencia total de uno mismo, otorga una identidad más sólida en cuanto a su presencia, quizá el único regalo que puede dar la alteridad. El caso de Aurélien permite entender que, para Sylvie Germain, ir *más allá de mí* no implica necesariamente el completo despojo de uno mismo. La autora propone más bien, ir hacia el Otro, sin esperar obviamente una retribución, pero que este movimiento no implique la disolución de uno mismo, retener ese *algo* que nos define, que nos da una identidad y reafirmarlo en la alteridad. La idea del sacrificio parece no ser el objetivo de la ética germainiana, en su lugar, la benevolencia debe dictar el encuentro con el Otro, el acto que sí exige un compromiso, pero no un completo desprendimiento de lo individual.

Es por eso que la identidad del individuo se forja a partir del movimiento de ausencias y presencias, puede que no siempre exista un equilibrio, pero es lo único que sustentará la movilidad vital. El desvanecimiento de Aurélien toma la forma de una parálisis justamente porque no hay rastro alguno de movimiento: “Pour moi, tout s’obscurcit, et aussi s’effiloche, j’ai la sensation de perdre toute consistance, tout poids, cela n’est pas un allégement, au contraire, car en même temps tout se plombe...” (p.143) El vacío que Aurélien deja al morir no parece ser ocupado por nadie porque para que exista la

---

<sup>58</sup> Dispositivo a través del cual se observan imágenes estereoscópicas, comúnmente utilizado como juguete infantil.

presencia es necesario dar ese salto al vacío, un salto que Aurélien decide simplemente no dar o darlo a medias. Aunque inicialmente pareciera interesarse en los otros, la pasividad con la que acepta su desaparición resulta incongruente e incluso irritante, por lo que se deduce que justamente así llevaba su vida, es decir, en la completa indiferencia. Aurélien nunca emitió siquiera algún comentario al respecto con quienes comenzaron a olvidarlo. Tal vez, algún tipo de reacción de su parte, una queja o un llamado de atención hubieran cambiado el curso de su destino. Al no oponer resistencia alguna, su desaparición se hace inminente.

### III. El horizonte literario contemporáneo

#### a. El personaje como *cripta*

En su ensayo *Les personnages*, Germain afirma que el personaje es una entidad que tiene como origen el inconsciente del escritor, aunque diferente del inconsciente en psicoanálisis, donde las pulsiones reprimidas se potencializan. El inconsciente de Germain se encuentra en un *más-allá* del imaginario donde la creación de mundos fantásticos o maravillosos da lugar al nacimiento de una criatura cuya figura es desconocida y se presenta en formas apenas fragmentadas al autor: “Ils naissent d’un rapt commis là-bas, aux confins de notre imaginaire où, furtivement, dérivent des rêves en archipel, des éclats de souvenir et des bribes de pensée”<sup>59</sup>.

Pero dado que se trata de un producto de las figuraciones de un inconsciente que se rebela fuera de sí mismo, el personaje posee una esencia que nunca logra explicarse en su totalidad. Su identidad permanece inaprehensible en virtud de un trazo místico único porque el personaje nace del *songe* (traducido al español como ensueño): “car un songe est autre que le rêve, plus insoupçonné et troublant encore, ses racines ne s’enroulent pas seulement dans l’obscur terreau de notre inconscient, elles s’enfoncent bien en deçà, s’élancent bien au-delà”<sup>60</sup>.

La diferencia entre estos dos conceptos radica en que el ensoñador se caracteriza por ser una suerte de visionario, puesto que está en contacto con una energía originaria que le otorga una consciencia superior del mundo:

---

<sup>59</sup> Sylvie Germain, *Les personnages*, p.16.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p.15.

El ensoñador se abstrae y, a la vez, observa un horizonte vasto, difuso, el paisaje que espera en la tierra adentro que nos une con otros mientras aspiramos a lo superior, o al vencimiento del dolor. Ensoñar implica un aprendizaje que abandona las lágrimas y las convierte en señales hacia una transformación de sí y del mundo<sup>61</sup>

Así, el escritor se convierte en el emisario de un poder superior. No es coincidencia pues que de la raíz indoeuropea *weid*, (del latín *videre*), derive el término *wisdom* (sabio). En francés el *voyant* es quien tiene acceso a un conocimiento que supera al nuestro, es por esto que Sergio González Rodríguez afirmaba que “el ensueño [es] la rendija al universo”<sup>62</sup>; el ensoñador es quien aprende a *ver*. La escritura reside en la ensoñación, porque es un diálogo con el alma (nuestro único vínculo primigenio con el universo): “l’épluchure de l’esprit c’est le rêve [...] /le songe est parole pour l’âme [...] / je ne dis pas qu’un songe est préférable/ je dis qu’il diffère venant du dehors/et non issu de nous comme un rêve/ et l’âme sait des choses que l’esprit ne sait pas”<sup>63</sup>.

De este diálogo nace justamente el personaje. Se manifiesta apoderándose de la pluma que ha elegido: “À peine né à notre conscience, chaque personnage souhaite naître de nouveau, *autrement*. Il veut naître au langage, s’y déployer, y respirer. S’y exprimer. Il veut avoir une vie textuelle [...] sans une parole il nous dicte son vœu, lequel a force d’ordre tant il est impérieux : *être écrit*”<sup>64</sup> El personaje posee voluntad y deseos de saberse “vivo”, escrito (y quizá leído).

Si hubiera que definir la poética de Sylvie Germain, podríamos afirmar que se trata del testimonio de la búsqueda de identidad en los horizontes del yo, una poética que se manifiesta tanto al nivel de la obra de ficción, como al nivel de la obra teórica. En una, los

---

<sup>61</sup> *Ídem*.

<sup>62</sup> Sergio González Rodríguez, “Tras la línea. Ensueño y pérdida”, *Revista de la Universidad de México*, p.94.

<sup>63</sup> Denis Clavel, citado en Sylvie Germain, *Les personnages*, p.17

<sup>64</sup> Sylvie Germain, *Les personnages*, p.17.



personajes en conflicto trascienden a un nivel espiritual para poder reconocerse; en la otra, la autora discurre sobre cómo el personaje se apodera de ella para nacer, para tener una identidad. Ambos niveles, ficcional y teórico, se complementan uno al otro, dando como resultado un vacío textual que sólo la reformulación del personaje podrá colmar.

Pero en el caso de *Hors champ*, Germain introduce un nuevo tipo de personaje: aquel que no tuvo la ocasión de reclamar una existencia en tinta porque se ha negado a sí mismo. No podemos afirmar que se trate de un personaje plano puesto que hay un conflicto evidente en él, sin embargo, no hay un solo fragmento en la obra en el que Aurélien se cuestione a sí mismo, su forma de vida o la manera en que ha trazado su futuro. No se trata de un personaje en busca de sí mismo. De hecho, Aurélien es un personaje que se autoconsume, propio de una época de radical insatisfacción.

Si el personaje tiene la responsabilidad de crear un puente entre el escritor y su vínculo con el mundo superior (el personaje es la visión misma que se le ha otorgado), como lo suponía Denis Clavel, Aurélien no es el elegido de Germain para cumplir dicha tarea. A Aurélien le es negada la oportunidad de *ver* : “Avant, lorsqu’il se réveillait en pleine nuit et que le sommeil tardait à revenir, ils se munissaient de jumelles pour observer le ciel depuis la fenêtre de sa chambre [...] Mais c’en est fini de cette rêverie astrale depuis qu’on a construit un immeuble massif, haut d’une douzaine d’étages, juste devant lui.” (p.37) No es mera coincidencia que esto ocurra, ya que, en Germain, la luna representa “une virgule de craie sur l’immensité du ciel effacé par le vent pour mieux rehausser le vide, l’oubli et la disparition. Le vide du monde, l’oubli de l’alliance, la disparition insensée des hommes”<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Sylvie Germain, *Nuit-d’Ambre*, p.146.

A este respecto, Alain Goulet expone una teoría que bien podría explicar la naturaleza de Aurélien. En la segunda mitad del siglo veinte, María Torok y Nicolás Abraham establecieron la teoría psicoanalítica de la cripta y del fantasma (de la cual Goulet se sirve para estudiar los personajes germanianos), un estudio que propone un análisis del trauma:

Tous les mots qui n'auront pu être dits, toutes les scènes qui n'auront pu être remémorées, toutes les larmes qui n'auront pu être versées, seront avalés, en même temps que le traumatisme, cause de la perte. Avalés et *mis en conserve*. Le deuil indicible installe à l'intérieur du sujet un *caveau secret*. Dans la crypte repose, vivant, reconstitué à partir de mots, d'images et d'affects, le corrélat objectal de la perte, en tant que personne complète [...], ainsi que les moments traumatiques [...] qui avaient rendu l'introjection impraticable. Il s'est créé ainsi tout un monde fantasmique qui mène une vie séparée et occulte.<sup>66</sup>

Aunque nuestra intención aquí no es emprender un estudio psicoanalítico de los personajes de *Hors champ*, es claro que los silencios, los traumas y el duelo (temas caros en Germain) son transmitidos a sus personajes de generación en generación. Aunque Aurélien no haya tenido contacto con la ruptura tal cual, la desaparición de sus abuelos y el desconocimiento del padre biológico son factores traumáticos heredados, existe un silencio y un duelo al que no puede darle cierre porque ni siquiera fue testigo de los eventos en específico. Se añade a esto la enfermedad de Joël, otro tipo de mutismo que Aurélien no puede superar.

Aurélien es, en efecto, uno de los personajes crípticos germanianos, una especie de cueva que alberga la omisión de un pasado preciso, una cripta que somatiza el duelo transmitido. El hedor que permanece en el cuerpo de Aurélien después del encuentro con el vagabundo es sólo un signo de esta exteriorización: “la puanteur persiste longtemps après son départ, et surtout, elle s'est incrustée dans les narines d'Aurélien qui ne parvient pas à le chasser, même en remontant dans la rue, en marchant en plein air” (p.114). El olor fétido incrustado en Aurélien manifiesta, a modo de advertencia, un malestar general; similar al

---

<sup>66</sup> María Torok y Nicolás Abraham, *L'Écorce et le Noyau*, citado en Alain Goulet, p.245.

llanto de *La pleurante des rues de Prague* (1994), el olor es el reflejo de una sociedad en putrefacción, así como el llanto fantasmagórico de la llorona es el reminiscente de un pasado trágico: “or celle-ci est une crypte ambulante et objectivée (quoique incontestable) dont le corps n’est fait que des sueurs et des larmes des morts et de tous les vivants, de larmes qui ne sont donc pas siennes, mais celles des fantômes qu’elle accueille à l’infini”<sup>67</sup>. El llanto que comparte de la desgracia de la Historia del mundo, de todos sus muertos. Aurélien no podrá deshacerse del hedor porque su cuerpo ha adquirido la pestilencia de su cripta: “Il a beau se moucher à plusieurs reprises [...] rien n’y fait, l’odeur lui colle à la peau – À défaut de retenir les parfums, finit-il par ironiser, ma peau fait de l’excellente rétention des odeurs putrides” (p.114). Una cripta que participa del duelo universal<sup>68</sup>, de la pestilencia del mundo, lo que Alain Goulet denomina como *l’instance-monde*, es decir, el sufrimiento general sublimado en un solo individuo, en una sola *instance*.

Con casi diez años de diferencia, ambas obras (*La pleurante des rues de Prague* y *Hors champ*) marcan un decurso de la poética germaniana en la que lo mítico, figurativo y metafórico se transforman en una experiencia tangible del proceso de descomposición por el que atraviesa la humanidad. Sin embargo, ambas abordan un proceso de desintegración distinto.

El contexto de *Hors champ* dista mucho de ser el de la posguerra, en realidad, los acontecimientos sociales pasan desapercibidos a la historia de Aurélien. El personaje principal se encuentra en un momento donde se vive una paz aparente, sin embargo, esto no

---

<sup>67</sup> Alain Goulet, p.245.

<sup>68</sup> La elección del término cripta se encuentra en la raíz griega *kryptē* (esconder). A diferencia de la tumba, la cripta está diseñada para albergar los restos (por lo general, de santos) fuera del alcance del exterior. El duelo del personaje críptico está oculto del resto porque contiene en él la Historia del trauma colectivo.

es más que el disimulo de una profunda crisis de inclusión social en la Francia contemporánea. No significa que no exista algún conflicto social latente, más bien, los personajes de la novela parecen impasibles frente a su realidad, como en una especie de adormecimiento (varios personajes resienten una sensación de olvido y lentitud). Mientras que las lágrimas de la llorona lamentan las víctimas de la guerra, el desvanecimiento y putrefacción de Aurélien protestan por la impasibilidad de los hombres y por la falta de responsabilidad hacia los otros y hacia sí mismo.

No obstante, si recordamos que la ética en Germain presenta el acercamiento al Otro a partir de la mirada benevolente, podremos observar que, a pesar de que Aurélien sea una *cripta*, el “regard doux” de Joël reivindica su condición. Es decir, Aurélien no es únicamente la personificación del olvido que ha engullido el duelo, la *cripta* es un personaje complejo que también posee matices de generosidad: “[il y a] de très belles cryptes, des cryptes ombreuses où filtre un peu de lumière”<sup>69</sup>.

La obra de Germain se separa de la radicalidad de la ética levinasiana en el sentido en que la relación con el Otro no parte de una abnegación total sino de una generosidad. Germain establece un vínculo más terrenal, adaptable a la cotidianidad y evidencia que, aunque no se puede vivir completamente despojado de uno mismo, sí puede existir una certeza de que, en algún momento, alguien más dará el mismo salto al vacío por nosotros porque el silencio y el duelo forman parte de todos. Al respecto, Germain declaró que:

Dans les cryptes, on dépose ce qu’il y a de plus sacré, ce qui est mort et ce qui *a vaincu la mort*, quand ce sont des corps de saints. C’est là alors la racine profonde où la terre et le ciel se réunissent. J’ai pensé aussi, dans l’histoire de Roméo et Juliette, au corps déposé dans une crypte. Roméo pense que Juliette est morte, il y a cette espèce de danse entre amour, mort, vie ; tout se joue sur un malentendu. Et bascule finalement du côté de la mort [...] il y

---

<sup>69</sup> Alain Goulet, p. p.261.

a tout dans une crypte, c'est un fabuleux creuset d'imaginaire [...] toute œuvre s'érige sur une crypte.<sup>70</sup>

Es así que Sylvie Germain se adscribe hacia una nueva literatura que concibe una ética menos radical, pero no por eso menos comprometida. Aún si sus personajes parecen inclinarse hacia el olvido y la muerte, no son únicamente eso. Sus historias y recuerdos son aquello a lo que la autora desea que prestemos atención porque es gracias al olvido, a la muerte o al duelo que se define nuestra *voluntad de sentido*<sup>71</sup>.

### **b. La no identidad del héroe**

Es así que la ética de Germain se separa de Lévinas al adaptar una alteridad más realizable. *Hors champ* es la reflexión de la figura del Otro (con quien no siempre podremos mantener un equilibrio de completa entrega, pero sí al menos una consciencia panorámica de su naturaleza y nuestra responsabilidad para con él). La obra de la autora se adscribe hacia una nueva literatura, que ha roto con las estructuras tradicionales y propone una fragmentación en la obra misma y el elemento que centralizará esta ruptura será la figura del héroe.

Según la tipología de Vincent Jouve, el héroe clásico "attirait l'attention par ses exploits", mientras que, "à l'époque moderne, c'est par la façon dont le texte le présente qu'il suscite l'intérêt".<sup>72</sup> Esto significa que, en la literatura posmoderna y contemporánea,

---

<sup>70</sup> *Ídem*, p.261.

<sup>71</sup> Término acuñado por Víctor Frankl que explica el principio de exigencia que cada individuo posee para vivir, la motivación que lo obliga a darle un sentido. Para Frankl, "la *voluntad de sentido* se descubre conforme se vive (no es determinismo, ni invención propia), lo que lo separa del principio de placer freudiano y de la *voluntad de poder* de Adler. La voluntad de sentido se obtiene a partir de la confrontación del individuo con sus valores y principios proyectados hacia el futuro, los cuales, no deben considerarse como "sublimaciones" o "formaciones reactivas" porque la búsqueda de sentido posee un carácter aspiracional que no tienen normalmente los impulsos de supervivencia" (p.121).

<sup>72</sup> Vincent Jouve, "Le Héros et ses masques", citado en Dominique Raymond, p. 118.

“les actions commises par les héros sont plus communes, ordinaires et les techniques narratives focalisatrices sont plus variées, plus élaborées”<sup>73</sup>.

A diferencia del héroe clásico, sometido al destino, el personaje principal contemporáneo está sometido al azar, su vida no está predeterminada a inculcar una enseñanza ni a ilustrar la condición humana, simplemente, ha sido despojado de un propósito en particular. En ambos contextos, el concepto de identidad varía: en la época clásica, si bien la acción está centrada en un personaje, existe la idea de una consciencia colectiva representada por el Coro. En contraste, la identidad del personaje principal en la literatura contemporánea se encuentra completamente absorta en sí misma, su destino particular ya no es implicación del grupo. El siglo XX culmina con la disolución de la identidad, en una especie de repliegue autorreferencial que respondió más adecuadamente a las exigencias de un nuevo público:

Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu. Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. Le monde lui-même n'est plus cette propriété privée, héréditaire et monnayable, cette sorte de proie, qu'il s'agissait moins de connaître que de conquérir. Avoir un nom, c'était très important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne. C'était important, un caractère, d'autant plus important qu'il était davantage l'arme d'un corps-à-corps, l'espoir d'une réussite, l'exercice d'une domination.<sup>74</sup>

La literatura actual perfila un personaje que dista mucho de saberse determinado, de tener ese “carácter” de la novela balzaciana. El personaje literario actual se construye a partir de una *cripta* (concepto que definimos anteriormente) y no cuenta con una finalidad específica en la narración. Como Aurélien, quien, al encontrar dificultades para adaptarse, termina

---

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, citado en “Le personnage de roman”, *Magister*, s.n.p.

siendo incapaz de cualquier forma de integración. El mismo tipo de personaje que Michel Biron subrayó en la obra de Houellebecq, cuyas características corresponden al paradigma contemporáneo:

La société a perdu son pouvoir d'intimidation, l'individu ne cherche pas à s'adapter à elle au nom de règles extérieures, mais tente au contraire d'adapter l'univers social- *son* propre univers social- à ses besoins personnels. D'où l'immense désarroi de l'individu dès lors qu'il s'aperçoit de la fragilité des relations qu'il entretient avec les autres.<sup>75</sup>

Como producto de la fragmentación social, el héroe (o antihéroe) de Germain figura más bien como el bosquejo de un personaje: “Il est un ectoplasme tout à fait vivant, pensant, souffrant, une esquisse très singulière de matière insubstantielle ; une buée d'homme, néanmoins toujours soumis aux lois de la nature, dans un dysfonctionnement croissant” (p.176). Un hombre presente físicamente (ya en vías de desaparición) pero que carece de esencia.

Sin embargo, otros personajes en el mundo germaniano parecen jugar con esta no-identidad y le dan otro sentido. Joëlle, la amiga de Clotilde, reniega de su nombre: “Mes parents, moi, m'ont collé un prénom vieillot, que je n'ai jamais aimé, surtout le diminutif dont tout le monde m'affublait : Jojo ! Dès l'adolescence, je me suis inventé un pseudo moins ringard, Djola, et avec le temps, c'est devenu mon prénom usuel” (p.87). Al rechazar la identidad primera que sus padres le impusieron, Joëlle pone a prueba la apropiación de sí misma y encuentra una definición propia.

Otro personaje que puede ejemplificar más a profundidad el concepto de reformulación es la madre de Aurélien. Biedronka (“mariquita” en polaco) conoce el abandono desde su infancia con la desaparición de sus padres, la pérdida es familiar para

---

<sup>75</sup> Michel Biron, p. 28.

ella, por lo que encuentra en lo efímero una manera de reconstruirse. Esto se deduce porque del padre de Aurélien, su madre no desea más que la fugacidad del encuentro, no busca establecer lazos y acepta tener al hijo de este desconocido para construir un nuevo tipo de vida y hacer raíces a partir de un encuentro fugaz. Su inclinación a no indagar en sus raíces perdidas es la que la obliga a no regresar a su pueblo de origen en Polonia: “Retourner où? [...] dans un village, où la maison de mon enfance a été donnée à d’autres, ou démolie, et dont le cimetière n’abrite pas le corps de mes parents jetés dans des fosses communes ? Je ne connais plus personne là-bas, et personne ne me connaît” (p.15).

La identidad difusa de los personajes en *Hors champ* es la apuesta por la creación de una narrativa que no busca implantar referentes sino presentar la *posibilidad* y la *potencialidad* de éstos. De la misma manera que un actor destinado a portar distintas máscaras, para Germain, un personaje se encuentra siempre en proceso de reescritura:

Comme au cirque ou dans un jeu surréaliste, l’armoire est le catalyseur de beaucoup d’affaires humaines, du sort humain, de ses mystères. L’étroitesse ridicule de l’espace à l’intérieur de l’armoire prive facilement l’acteur de sa dignité, de son prestige personnel, de sa volonté, le transforme en une masse générale de matière, presque de vêtements. (p.176)

El armario del que el actor se sirve para hacerse de nuevas identidades equivale al espacio literario donde se desarrollan la multiplicidad de personajes en construcción. En *Hors champ*, esa posibilidad no existe para Aurélien. No obstante, la intertextualidad característica de las narraciones germainianas permite crear, a manera de espejo, una dinámica de la polifonía.

La historia de Irène (personaje del relato “La bille de glace” de Roger Grenier que pertenece al compendio de relatos favorito de la novia de Aurélien) es introducida en un momento clave de la narración ya que permite abrir una especie de brecha donde Aurélien



puede visualizarse en otro personaje. Irène, un ama de casa relegada por los suyos, tiene una única obsesión: almacenar alimentos en un congelador gigante. Con el tiempo, dicha tarea la convierte en una especie de esclava:

*Elle avait l'impression de régner sur un empire. Bientôt, elle pourrait soutenir un siège. Elle avait asservi tous les produits de la nature, ou presque. Ils étaient enfermés dans sa resserre, prisonniers du froid, engourdis dans un sommeil semblable à celui de la Belle au bois dormant. Elle seule avait le pouvoir de les réveiller. Mais ce pouvoir se révèle très douteux, il se retourne contre elle, car ce n'était pas par un baiser, comme le Prince Charmant qu'elle pouvait raviver toutes ces nourritures congelées, mais en les consommant. Et la voilà prise dans un cercle vicieux tragiquement ridicule : Ce n'était plus elle qui avait faim, c'était son congélateur qu'il lui fallait remplir, gaver sans relâche, et elle aussi, en fin de chaîne.<sup>76</sup>*

El mecanismo de la puesta en abismo en *Hors champ* (la lectura de una lectura) tiene como objetivo explorar las diferentes aristas en las que el olvido actúa: una se presenta como falta de interés (Aurélien) y la otra, bajo la forma de un trastorno (Irène). La manía de la segunda comienza con un tono fantástico, la asociación con la Bella Durmiente y la creencia de un poder mágico que da vida a objetos inanimados parecen presentar una historia intrigante pero, a la manera de un relato kafkiano, la atmósfera adquiere las características de una pesadilla. El congelador se convierte en una bestia insaciable que esclaviza a su dueña: “elle se voyait comme une galérienne enchaînée à son banc de rameur. Oui, elle haïssait ce congélateur dont elle était devenue l'esclave et qui exigeait qu'on le nourrît, jour après jour. Mais elle n'osait pas tout arrêter” (p.99).

Irène reduce su existencia a proveer al congelador y cae en cuenta de que “ses enfants sont partis en vacances avec des amis et son mari sans doute avec une autre femme ” (p.99). La agonía y tristeza de saberse olvidada es lo que la une con el personaje de Germain. A

---

<sup>76</sup> Roger Grenier, “La bille de glace”, *Quelqu'un de ce temps-là*, citado en Sylvie Germain, *Hors champ*, p.99.

través de la imagen de la lágrima congelada de Irène, Aurélien ve reflejada la petrificación de sí mismo:

Une crise de larmes brusque ainsi qu'une giboulée, qui se déverse dans le bol qu'elle avait sorti sur sa table [...] Elle découpa un morceau de papier adhésif transparent et elle recouvrit le bol. Puis elle alla le placer dans le congélateur [...] le contenu du bol s'était transformé en glace [...] ce n'était rien, quelques gouttes d'eau salée, mais à l'échelle de son chagrin, la mer, la banquise. (p.100).

El efecto que la historia de Irène tiene en Aurélien es revelador con respecto a su propia vivencia, la esfera congelada es la imagen del individuo inmóvil, que, como Aurélien e Irène, está paralizado por las circunstancias. Uno parece no despertar del letargo y la otra está imposibilitada para salir de ese ciclo, quizá porque el congelador le otorga la idea de saberse aún necesitada. El refrigerador y las dinámicas sociales imperantes evidencian la mecánica actual: el invariable ciclo de almacenaje y autoconsumo: “*C'était son congélateur qu'il lui fallait remplir, gaver sans relâche*” (p.98).

Aun si se trata de dos historias radicalmente distintas una de la otra, el mutismo y la indiferencia se manifiestan en las poéticas de Germain y Grenier como fenómenos tangibles –desvanecimiento y congelación, respectivamente– propios de una descomposición de los tiempos actuales. La historia de Aurélien e Irène, “*pathétique dans sa médiocrité sublimée*” (p.100), hace del personaje, y particularmente de la figura del héroe, un esbozo de lo que antaño fue. Su lugar fue reemplazado por un individuo que vive a su sombra, extraño al mundo<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Con doce años de separación entre ambas narraciones (*Quelqu'un de ce temps-là*, de 1997, y *Hors champ* de 2009), el relato de Roger Grenier prelude las inquietudes que la entrada del nuevo milenio suponía.

### c. La desaparición como signo de una literatura comprometida

La presencia de un personaje de identidad estática y la estructura narrativa involutiva hace parecer como si la novela se fragmentara a voluntad, como si tratara de imitar el vacío de Dios que da lugar a la creación, discutido unas páginas atrás: como si en un acto de sacrificio cediera el espacio literario, caduco en sus referentes y se dirigiera hacia una nueva configuración que satisfaga la necesidad de sentido en un mundo *líquido*, aquel que la novela tradicional ya no puede otorgar. La desestabilización del personaje evidencia lo que Robbe-Grillet venía anunciando décadas atrás:

Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute-puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà. Le culte exclusif de « l'humain » a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste. Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. S'il ne parvient pas à s'en remettre, c'est que sa vie était liée à celle d'une société maintenant révolue.<sup>78</sup>

Esta consciencia que se ha despojado del antropocentrismo propone una literatura donde los límites del personaje se diluyen en forma de protesta contra la realidad: “S’effacer de lui-même, mourir sans laisser de traces, au milieu de la nuit et au plus près du néant, comme une dernière protestation contre le vide de l’existence”<sup>79</sup>. Esta nueva literatura difumina sus márgenes estructurales, se cuestiona a sí misma y renuncia a la fórmula del conflicto-resolución, al mismo tiempo que un nuevo tipo de personaje entra en escena: el lector.

Hay elementos presentes en la narración, particulares de la poética de Germain, que dejan a disposición del lector una especie de guía a seguir para descifrar el sentido de la obra, por ejemplo, la división particular de capítulos o los epígrafes característicos de la autora. Colocados en los momentos precisos para dirigir la lectura a cierto punto deseado,

---

<sup>78</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, citado en Philippe Lavergne, s.n.p.

<sup>79</sup> Michel Biron, p. 40.

Germain hace uso de estos recursos como dispositivos de orientación, de interacción con el lector, sin otorgar necesariamente una respuesta. Bogdan Veche lo explica de la siguiente manera: “Au cours de ce dialogue muet, le lecteur est guidé dans son parcours du texte [mais] ce guidage ne repose pas sur l’explicite mais sur le suggéré: le paratexte n’anticipe pas; il annonce discrètement [...] ce qui ne veut pas dire que l’attente du lecteur se confirme toujours; parfois elle est mise à rude épreuve”<sup>80</sup>.

Por una parte, la división por días en *Hors champ* muestra el curso que sigue la narración: un calendario preciso y definido de la descomposición. En comparación con otras obras de la misma autora, *Hors champ* tal vez carezca de la cantidad de epígrafes y acotaciones que tienen *Le livre des Nuits* o *Magnus* -quizá por la naturaleza de la problemática: los elementos paratextuales no pueden abundar puesto que se trata de un personaje -y un texto- que se están disolviendo (en *Hors champ* lo invisible se acompaña del silencio). En tal sentido, tal vez no sea casual que, dentro de esta contemporaneidad, la concentración de todo el conocimiento en un *e-book* resulte sinónimo más bien del abandono al que se reducen las cosas que ya no son útiles, como trebejos lanzados al desván del olvido. El conocimiento está sujeto a la ausencia así como Aurélien.

Por otra parte, el epígrafe introductorio de Edmond Jabès<sup>81</sup> aborda los puntos cardinales de la historia de Aurélien: ¿cuál es el límite de nuestra ausencia?, ¿qué define nuestra presencia en realidad? (puntos cardinales que se confirman cuando encontramos que la respuesta será la fraternidad). Otros elementos intertextuales sirven de referencia para conocer el desarrollo: los haikus de Issa, la historia de Roger Grenier y el diario de

---

<sup>80</sup> Bogdan Veche, p.46.

<sup>81</sup> À quel point sommes-nous de notre présence / lorsque nous devenons absents ? / À quel point sommes-nous de notre absence / lorsque nous nous savons présents ?

Joël. Sin embargo, más allá de dejar pistas en la narración, el diario de Joël es de vital importancia al momento de conocer a profundidad el conflicto en *Hors champ*.

El diario representa una pausa en la narración, un paréntesis que se abre al tiempo. Este texto presenta la herencia, en forma de testamento, que Joël dejó a Aurélien. Un bucle atemporal que ha preservado el pensamiento individual (al igual que Joël, en estado atemporal, visionario de un *más-allá*). El diario figura como el axioma en el que toda la novela se sostiene ya que simboliza el espejo donde personajes y lector(es) son puestos en paralelo. La frase de apertura enuncia lo siguiente : “Le lecteur, si vraiment il s’engage dans sa lecture, devient un personnage lié au roman qu’il lit puisqu’il entre à son tour dans l’histoire et refait, à sa façon, tout le parcours du texte” (p.25).

La doble puesta en abismo (el lector que sabe a Aurélien leyendo, quien a su vez lee el diario de Joël, quien habla de la actividad lectora) anuncia el paralelismo entre el papel de los personajes y el lector, el reflejo entre ambos. En una vista panorámica de la novela, el diario es el comienzo de un movimiento en espiral en la estructura de *Hors champ*, es decir, un epicentro desplazado en la narración, aún si Joël no es el personaje principal. El lector, según la reflexión de Joël, es responsable de extraer en todo momento los elementos sustanciales de su lectura. La lectura misma interpela al lector para que se convierta en parte de ella:

Mais ce personnage échappe totalement au pouvoir, à la volonté, à l’imagination de l’auteur du livre dont il n’est pas une *création*, mais un invité [...] venu on ne sait d’où [...] les grands romans grouillent ainsi d’hôtes anonymes qui fouillent dans les coins, dérobent par-ci par-là une poignée de mots, une ou deux idées, quelques images qu’ils utilisent ensuite dans leur vie. (p.25)

A partir de esta metaficción ensayística, Germain invita al lector a *recrearse*. Sólo por medio de la narración, el lector debe saberse espectador y personaje a la vez, el obsequio de la lectura es la experiencia de la multiplicidad:

Je suis un personnage composite, et de plus en plus arlequiné au fur et à mesure que je lis, arpenne, explore de nouveaux livres (ou vois de nouveaux films), et qu'au passage je charpente tel ou tel élément, aussi minime soit-il. Misère, qu'un roman où l'on ne trouve rien à voler. (p.26)

En este sentido, la descripción anuncia al lector ideal: el lector arlequín, quien debe inclinarse al texto con una actitud traviesa y cuyo deseo de conocimiento lo convierte en una suerte de pícaro que hurta a placer, robando siempre con un humor burlesco aquello que le convenga según las circunstancias: “Qui arrive à l'improviste et sort quand ça lui chante de l'espace du livre, sans souci de ponctualité, de la moindre convenance, qui s'y attarde ou le traverse à toute allure, riant, bâillant d'ennui, râlant, applaudissant ou se moquant, selon son humeur, sa sensibilité, ses intérêts” (p.25).

La poética de Germain abandona, en efecto, el antropocentrismo y desvanece los límites entre los actores literarios (autor, narrador, personaje y lector) diluyéndolos unos con otros. El lector que Joël ilustra, aún si es caprichoso, parece privilegiado en esta nueva dinámica porque tiene una implicación más cercana con el texto, aunque esto también supone un mayor riesgo porque el texto no sólo pide ser leído, exige que se intime con él, que se interpele y sobre todo, reivindicarse en él: “Je suis un personnage inconnu, inachevé, en évolution, ou plutôt en altération constante: métamorphose, anamorphose, paramorphose, téatomorphose, hagiomorphose, patamorphose... un arlequin en expansion et vibration continues, un transmutant incognito. Un simple lecteur” (p.26).

Así como Lévinas establece que el Otro jamás será un semejante, Joël deja claro que la inclinación a la lectura no debe estar guiada por el sentimiento de identificación, el hagio (santo), terato (monstruo), para (al margen), pata (alrededor) ilustran el abanico de posibilidades que el compromiso con la lectura lleva de sí. Leer en consciencia es saber que la lectura es, ante todo, el encuentro con el desconcierto.

En este punto, quizá convendría ahondar en el concepto del “simple lector” de Joël, que hace eco al concepto lévinasiano de conocimiento. Para Emmanuel Lévinas, todo deseo de conocimiento implica una intencionalidad, la cual se define por acto y voluntad, esto se explica a partir de lo que el filósofo nombra como la *nostalgia del Uno*. En principio, así como en la filosofía platónica, el Uno es aquella univocidad de un todo, del cual partimos todos. La existencia supone un distanciamiento del Uno porque supone una multiplicidad y el único medio para regresar al Uno es la racionalidad, la intención de conocer: “La aspiración al retorno es el impulso mismo del Espíritu, pero la unidad consumada del Uno vale más que el Espíritu y que la filosofía”<sup>82</sup>.

La religión en sus fundamentos representa esta aspiración a algo más elevado que el “yo” y sus límites. Lévinas explica también que el pensamiento occidental se liberó de la trascendencia del Uno y “se ha redescubierto como absoluto en la satisfacción del saber,”<sup>83</sup> es decir, que la laicización del mundo occidental implicó una búsqueda de sentido que sólo la filosofía podía otorgar. El retorno al Uno se traduce más bien en la satisfacción de conocer, en el placer de la significación:

El sentido de la satisfacción no se reduce a la simple adecuación abstracta de un precepto a la medida de la percepción. La concreción de la satisfacción es el goce. Una “vivencia” que

---

<sup>82</sup> Emmanuel Lévinas, *Entre nosotros*, p. 164.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p.167.

no es simplemente “contenido de conciencia” [sic] sino *significante*: en ella se identifica la identidad del “yo soy”, del cogito autocomplaciente, y, por ello, perseverante en su ser.<sup>84</sup>

El conocimiento es el goce del espíritu. Lévinas reconoció que esta superación implicó en el individuo dos tipos de conciencia: la conciencia reflexiva y la conciencia prerreflexiva. La primera, la conciencia directa, se encarga de los procesos intencionales de la “conciencia [sic] del *yo* que actúa y *quiere*” y que se ocupa de la reflexión como tal. La segunda, la conciencia indirecta o pasiva, es implícita y no es intencional, carente de todo “yo”, es la conciencia inmediata que simula la reflexión y el entendimiento del “yo” con el Otro. Este tipo de conciencia implica un “yo” que se pretende “señor de sí mismo y el universo”, es decir, *pasividad pura*, “conciencia que más que un saber de sí, es un desvanecimiento o una disimulación de la presencia”<sup>85</sup>.

La relación de la ética lévinasiana con *Hors champ*, y en especial con el diario de Joël, radica precisamente en la disposición en que el “simple lector” de Germain hace frente al texto y a su realidad, puesto que ambos conforman un solo universo: “Toute une vie de lectures devant moi, de rencontres de personnages d’encre et de vent pour doubler les rencontres de personnes de chair et de sang, les ourler d’une ombre dense et mouvante, les troubler à profusion” (p.26). La metamorfosis que Joël experimenta durante la lectura apunta a la misma consigna lévinasiana de una conciencia reflexiva, que sabe que en el acto de conocer (personajes de tinta y carne) se encuentra el *ser*, que en la reflexión reside la satisfacción y el goce del “chant du monde” (p.26).

Cuando se profundiza en el concepto de la conciencia pasiva, tanto más claramente se perfila la cuestión de la ética de la otredad: la distinción de ambas conciencias (directa e

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p.169.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p.172.



indirecta) radica en que la intencionalidad de la consciencia activa le otorga al individuo la posibilidad de posicionarse en el mundo, de confirmar su pertenencia a éste y su relación con los otros, la fraternidad inmanente del *ser*.

Es así que la reflexión activa permite, primero, el retorno a esa Unidad de contemplación, pero validando al mismo tiempo su presencia en la multiplicidad. La *mala* consciencia, calificada así por Lévinas, no tiene la capacidad de brindar una certeza del individuo ante el mundo. La mala consciencia es pusilánime: “Como no intervención, como ser-sin-insistencia, como estar-de-puntillas, como ser sin atreverse a ser: instancia del instante sin la insistencia del yo, y, en sí misma, lapso que pasa desapercibido”<sup>86</sup>. Es así que el conocimiento remite directamente a la alteridad, de ahí el goce de significación, *somos* en tanto que la consciencia nos pueda remitir al Otro. Aurélien es el personaje que no se atreve a definirse como tal, que se encuentra siempre “de puntillas”, entre entregarse por completo al goce de la vida con los otros o simplemente pasar de largo, siempre a medias, que es justamente la actitud que adoptó.

La historia de Aurélien representa uno de los puntos de distanciamiento entre la ética de Lévinas y la poética de Germain. Ya habíamos señalado que Germain opta por una alteridad más adaptable a la actualidad, que no exija un sacrificio completo; el diario de Joël ilustra con más claridad cómo se configura la alteridad en Germain. Para la autora, la experiencia de goce que se obtiene al saberse presente con respecto al mundo (el placer del retorno al Uno) es una experiencia a la que sólo se puede acceder a través de la multiplicidad. Y es que, de cierta manera, en la alteridad sí existe una forma de reciprocidad. La consciencia activa no se presenta temerosa, exhorta al “yo” y dota al

---

<sup>86</sup> *Ídem*.

individuo de una identidad *en y para* con el mundo. El discurso de Joël hace eco de esta consciencia, la que le permite denominarse como el “arlequín en expansión,” el personaje en busca de una identidad, o muchas, que le permitan transmutar.

La cuestión con la *mala* consciencia es ésa, que deja al individuo en un *estar-en-cuestión*, en la duda constante. El Otro ya no es un completo desconocido, sino la experiencia tangible de la *presencia*. Esto no quiere decir que en el encuentro con el Otro se dé por sentado la retribución, al contrario, Germain advierte el riesgo inminente: la metamorfosis que viene de sí con la lectura es impredecible, tanto monstruosa como sublimada. Adoptar las pieles de tinta y carne es aceptar un devenir incierto, por lo que la lectura, la lectura en consciencia *fraternal* de la que habla Joël, implica *un salto al vacío*. Sin embargo, para Lévinas este problema de ambas consciencias se resuelve de forma concisa: la *mala* consciencia apela a la consciencia reflexiva, la cuestiona para que ésta responda por su responsabilidad de aprender y por su pertenencia al mundo. El *estar-cuestionado* implica reclamar el derecho a la palabra, de la responsabilidad del individuo de hacerse presente en el mundo, “tener que responder a su derecho a ser”<sup>87</sup>. Es decir, ambas consciencias son dependientes mutuas; una paradoja que bien puede ser tema de otro estudio.

---

<sup>87</sup> *Ibidem*, p.174.

## Conclusión

Probablemente *Hors champ* es una de las novelas más “incómodas”, por así decirlo, de Sylvie Germain: el lector, en primera instancia, no puede explicarse por qué el personaje desaparece, no hay una motivación clara de su muerte, o peor aún, de su estado de agonía. Lo que resulta más desconcertante es no observar reacción alguna de Aurélien. El personaje no hace el menor intento por pedir ayuda, por el contrario, vemos que su inactividad está motivada, más bien, por un poco de apatía.

En la obra predomina el silencio y el olvido, y la única certeza que se tiene es la del paso del tiempo, de los inexorables siete días a los que Aurélien está sometido y que traerán su disolución final. También, la falta de referentes en su árbol genealógico, las mitologías creadas en torno a la figura del padre y el duelo de sus abuelos, son elementos que generan en Aurélien un vacío que no le permite tener un anclaje en una comunidad, ni a un núcleo específico.

La idea del personaje *críptico* explica en cierta medida el silencio en la novela. Engullido transgeneracionalmente, el duelo permea los movimientos de Aurélien. Así, la idea del desarraigo se complementa con su contexto social y laboral, es decir, el de una sociedad consumista e indiferente por completo a la suerte del prójimo; se defiende un discurso de explotación mal disimulada, por lo que las posibilidades de desarrollo son nulas. Todos estos aspectos hacen del personaje de Germain una figura volátil, sin una presencia sólida que le permita reclamar su derecho a realizarse.

No obstante, la desaparición de Aurélien no es completamente en vano, a través de ella, Germain visibiliza a aquellos individuos que han sido olvidados y que no pueden o no tienen la posibilidad de reclamar un lugar en la sociedad. Aurélien se convierte en la

“Otreidad radical”, la que está “fuera de cuadro”, no sólo para hacerla visible sino para verbalizarla y darle una voz a los que no tienen la oportunidad de sentirse parte de ese Uno que tiene en común toda la humanidad. De esta manera, el personaje principal reformula el concepto de Otreidad y reivindica el lugar de aquellos que no pueden reclamar una identidad, de aquellos que viven marginados.

Además, el olvido de Aurélien no es proceso lineal que se cumpla con el transcurso de los días. Hay tres momentos cruciales en la narración que subliman la frustración y el vacío: el viaje con su madre, el encuentro con Clotilde y el acercamiento a Joël. A suerte de guiños, en estos tres episodios, la autora esboza una visión panorámica de la vida de Aurélien, en la cual las memorias (por pocas que fueran) representan una oportunidad para que el personaje establezca un sentido de pertenencia, así como la ocasión de recrearse a partir de ellos.

Como señalamos en su momento, *Hors champ* representa un intento por disipar la apatía del lector contemporáneo, de sacudir los márgenes en los que la literatura, y en especial la novela, están tradicionalmente enmarcados. Siguiendo la línea posmodernista del *Nouveau roman*, para Germain el personaje debe acceder a un nivel superior en cuanto a su desarrollo; aun cuando no sea algo que podamos llamar evolución propiamente, se trata de un nuevo estadio, donde la ausencia es la clave que infundirá sentido en la percepción de lector contemporáneo: Aurélien desaparece porque la ausencia o el desarraigo no son tanto una consecuencia o un castigo, cuanto un desafío (y para el lector simultáneamente) de transfigurar, de reconocer(*se*) en el Otro, convirtiéndose en la Otreidad radical misma, en la ausencia.

La crisis actual de identidad responde quizás al sentimiento de insatisfacción general que el individualismo, el *carpe diem*, ha dejado. Sin embargo, Germain reconoce que aún si la respuesta a la indiferencia de esta sociedad es la *Otredad*, al acercarnos al otro, debemos prevenir el sentimiento de identificación, porque el hecho de ir *más allá de uno* implica justamente deshacerse de la fiel compañera del individualismo, es decir, de la expectativa, de creer que el otro es igual a mí. Esto no quiere decir que no exista la idea de semejanza entre los individuos, sí la hay, sólo que en un nivel abstracto. Aurélien está *fuera de cuadro* (*hors champ*) porque deja a los demás *fuera de su cuadro*, al negar el concepto de *ipseidad* (el enriquecimiento del *yo* por el contacto del *otro*) niega el *ídem* (es decir, su pertenencia a la especie humana), lo que explica la desaparición de su corporeidad. Para Sylvie Germain, la declaración del *yo soy* no implica una individualidad, el *ser* atraviesa la ética porque el simple hecho de pensar implica retornar a la Unidad de la que provenimos todos: *reconfigurarse*, en consciencia de la diferencia del *Otro* dentro de un Todo (un Uno donde radica la semejanza), representa el único medio de supervivencia.

Morir por el *Otro*, ausentarse de uno mismo para dar lugar a la alteridad no es ya una medida realizable, debemos mirar al *Otro* en su diferencia, sabiendo que esa misma nos otorga el mismo grado de unidad. Es así que, a través de la estética literaria, Sylvie Germain aporta al dominio filosófico una nueva perspectiva del sacrificio lévinasiano, merced a cual, el sacrificio de uno mismo es sustituido por un compromiso con el *Otro*, lo que otorga estabilidad al concepto original del pensador lituano.

Al distanciarse de la idea del completo abandono de uno mismo, la autora propone la metamorfosis como la nueva consciencia de la alteridad, una transfiguración que nos restituye con respecto al resto, es decir, nos colma de identidad, de *ser*. Sin embargo, y

debemos ser claros en este punto, para Germain no existe una receta que indique el camino a una consciencia plena del Otro, la alteridad supone una polifonía inaprehensible desde el inicio. No obstante, la lectura de *Hors champ* hace evidente que, para otorgarle un sentido a nuestros vínculos con los otros, debemos ser capaces de *experimental* la aproximación en su máxima expresión; casi como si estuviéramos creando las memorias de infancia (marcadas más por el aspecto sensorial pero no por eso menos reflexivas y dotadas de significado), el individuo debe hacerse y contemplar su propio bagaje como el niño que recuerda el abrazo maternal. La alteridad radica en la expresión más inmediata de la fraternidad.

Bajo esa perspectiva, *Hors champ* prueba que la literatura aún tiene su *mot à dire* en cuanto al devenir filosófico y social. El diario de Joël anuncia, de manera profética, el devenir del lector contemporáneo: mimetizado en la lectura y dispuesto a absorber y reformular todos los encuentros (en la realidad o en la ficción) que se le permitan. De esta manera, la literatura se reconfigura igualmente, a sabiendas de que no existe una certeza del futuro, y aprovecha los elementos a su alcance para no volver a entrar en una etapa de estancamiento.

El concepto de literatura comprometida adopta un nuevo objetivo: la disolución de una jerarquía caduca en la que el lector se somete al yugo del escritor, sustituyéndola por un lector que ya no es inerte e independiente del texto en sí. Germain pone de manifiesto que en la polifonía con el texto tendrá lugar la creación de una identidad tanto del personaje como del lector. Para consolidar su existencia, la desaparición de Aurélien debe servirse de la ausencia, del olvido, de la mala consciencia. Es así que la novela se convierte en una herramienta de la ética contemporánea— en el sentido de que busca el encuentro de los

individuos los unos con los otros. El papel de la literatura se reivindica, así, como fundamental en los tiempos actuales, ya que colma al individuo de una multiplicidad de *encuentros* cuya intención será siempre la mirada y la búsqueda hacia el *Otro*.

Esta nueva etapa que la literatura actual ha iniciado, la idea del cambio propone una reconstrucción que permea todos los aspectos humanos (social, histórico y político):

Según se ha destacado, no resulta extraño que el descubrimiento de la *contemporaneidad*, o de las contemporaneidades como categoría de lo histórico, suela nacer ligado a grandes acontecimientos, convulsiones y rupturas sociales y políticas, del orden mundial o de los fundamentos culturales o tecnológicos de los grupos nacionales. De modo más general, parece contrastada también la idea de que son los acontecimientos que cambian profundamente el estado de cosas existente los que dan lugar a nuevos tipos de entendimiento de la historia. La sensación de estar ante un tiempo nuevo acompaña siempre a las consecuencias y a los intentos de resolución de las grandes crisis históricas.<sup>88</sup>

La contemporaneidad implica la disolución de los límites, sobre todo en el campo literario. La percepción de la lectura de *Hors champ* es justamente la duda y cuestionamiento sobre su estructura, sobre el destino de una literatura que ha elegido el autosabotaje. Para Michel Biron, la abstracción del personaje (que ya había sido explorada desde el Nouveau Roman) es el destino de la novela, al menos por ahora. El personaje debe entrar en este abismo de confusión, de desconocimiento, para resurgir en un movimiento que él denomina “distancia novelesca”: “un point de vue extérieur où regarder librement les ruines du monde”<sup>89</sup>. En una palabra, observar detenidamente los escombros de un mundo caduco para dar lugar a una nueva faceta de la literatura.

El tiempo de la representación expiró, los referentes dejaron de ser los guías de una sociedad replegada en sí misma. El vacío al que esta nueva literatura apunta está lleno de

---

<sup>88</sup> Julio Aróstegui Sánchez, “La contemporaneidad, época y categoría histórica”, p.112.

<sup>89</sup> Michel Biron, p. 41.

cuestionamientos e incertidumbre, como el hombre del célebre haiku de Issa (en el epígrafe final de *Hors champ*): “Un homme tout seul/et seule aussi une mouche dans la grande salle” (p.187), un individuo que debe aclarar los cuestionamientos en torno a su lugar en el mundo. Para Germain, el poeta, y por lo tanto, el escritor, debe exigir de sí mismo una honestidad radical, aún si esto implica convertirse en la consciencia incómoda de su tiempo: “il ne s’agit pas d’exercer la parole comme un sermon mais comme une interpellation constante des autres, un appel à l’attention, à la lucidité et la bonté”<sup>90</sup> El papel de la literatura nunca había sido tan urgente ni necesario, quizá la literatura de la confusión, de la ausencia, sea lo único que pueda devolvernos ese sentido de pertenencia que añoramos. A la espera de que la humanidad sepa observar con detenimiento los escombros y así descifrar el enigma de la *Otredad*.

---

<sup>90</sup> Sylvie Germain, *Nuit-d’Ambre*, p.195.



## Bibliografía

- Aróstegui Sánchez, Julio, “La contemporaneidad, época y categoría histórica”, y “Transiciones políticas culturales en Europa meridional (siglos XIX-XX)”, *Mélanges de la Casa de Velásquez*, no. 36-1, 2006, pp.107-130.
- Bauman, Zygmunt, *Tiempos líquidos, vivir en una época de incertidumbre*, Barcelona, Tusquets, 2007.
- Biron, Michel, “L’effacement du personnage contemporain: l’exemple de Michel Houellebecq”, *Études françaises*, Vol. 41, 2005, pp. 27-41.
- Derrida, Jacques, “La Différance”, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Editorial Labor, 1991
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Frankl, Víctor, *El hombre en busca de sentido*, Barcelona, Herder, 2004.
- Germain, Sylvie, *Hors champ*, París, Albin Michel, 2009.
- \_\_\_\_\_ *Les Echos du silence*, París, Desclée de Brouwer, 1996.
- \_\_\_\_\_ *Les Personnages*, París, Gallimard, 2004.
- \_\_\_\_\_ *Nuit-d’Ambre*, Gallimard, 1987.
- Giboux, Audrey, “Tradition, Modernité, un éternel retour?”, *Comparatismes*, no. 1, 2010, pp. 10-23.
- González Rodríguez, Sergio, “Tras la línea. Ensueño y pérdida”, *Revista de la Universidad de México*, no.139, 2015, pp.93-94.
- Goulet, Alain, “Cryptes et fantômes: à la source des fictions de Sylvie Germain”, *L’univers de Sylvie Germain*, Presses universitaires de Caen, 2008.
- Gutiérrez Flórez, Fabián, “Aspectos del análisis semiótico teatral”, *Castilla: Estudios de literatura*, N. 14, 1989, pp.75-92
- Jouve, Vincent, “Le Héros et ses masques ”, *Le Personnage romanesque*, París, Faculté des lettres de Nice, 1995, pp. 249-255.

- Lavergne, Philippe, “Le personnage de roman. Vie et destin du personnage”, *Magister*, 1999, En línea: <http://www.site-magister.com/index.html>. Consultado: 18/07/2017
- Lévinas, Emmanuel, *Humanismo del otro hombre*, Madrid, Siglo XXI editores, 2009.
- \_\_\_\_\_ *Entre nosotros (Ensayos para pensar en otro)*, Valencia, Pre-textos, 2001.
- Mandeville, Jean de, *Libros de maravillas: el viaje de San Brandán. El libro de las maravillas del mundo*, Madrid, Siruela, 2002.
- Moris-Stekovic, Milène, “L’Écriture de l’effacement dans les romans de Sylvie Germain”, *L’univers de Sylvie Germain*, Presses universitaires de Caen, 2008.
- Raymond, Dominique, “Trois instances et un roman. La théorie de l’information d’Aurélien Bellanger”, *L’Esprit créateur*, vol. 54, 2014, pp.115-125.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, México, Editorial RM, 2005.
- Schaefer, Gérard, “Lévinas de A à Z”, *Espacethique. Emmanuel Lévinas*. En línea: <http://espacethique.free.fr/>. Consultado: 18/07/2017
- Veche, Bogdan, “Sylvie Germain: l’écriture de l’attente”, Tesis doctoral, Université Blaise Pascal de Clermont Ferrand II-Universitatea Babeş-Bolyai, 2011.
- Weil, Simone, *Premiers écrits philosophiques*, París, Gallimard, 1988.
  - *Dictionnaire Gaffiot Latin-français*, en línea : <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?p=192> , 1934.