

Poeticidad y narratividad de *Désert* de J-M. G. Le Clézio

Lourdes Carriedo López
Universidad Complutense de Madrid

Publicada en 1980, *Désert* marca definitivamente un antes y un después en la abundante producción narrativa de J.M.G. Le Clézio. El antes abarca desde la magistral opera prima de 1963, *Le procès verbal*, en la que resulta evidente la influencia de los postulados experimentales del *Nouveau roman*, por esa escritura fragmentaria y paroxística en la plasmación de un universo incoherente, enjuiciado por una mirada ácida e inmisericorde que, sin embargo, comienza a matizar su acritud a partir de 1978, con la publicación de obras como *Mondo et autres histoires* o *L'Inconnu sur la terre*. El después implica un mayor sosiego narrativo, donde la recuperación del *esquema de la aventura* –según *l'air du temps* de los años ochenta en Francia– se enriquece de manera equilibrada con otros dos componentes: por un lado, con lo que podría denominarse *la imagen del ser*, por cuanto presenta de aventura interior, existencial y ontológica; por otro, con la *imagen de la escritura*, por cuanto incluye de reflexión sobre el propio proceso de creación literaria. Combinando de manera muy medida estos tres veneros, *Désert* logra un sutil equilibrio entre, si se me permite el juego de palabras a la Ricardou, la *escritura de la errancia* y la *errancia de la escritura*¹, plasmadas en texto por una voz de doble implicación enunciativa, tanto narrativa como poética. La reflexión en torno a los modos y funciones de semejante implicación doble constituyen, tal y como indica el título, el objetivo primordial del presente trabajo.

No cabe duda de que el andamiaje matricial de *Désert* es fundamentalmente narrativo, pues se nos cuenta una historia, en este caso dos, según una sucesión tanto temporal como causal². Pero *Désert* presenta igualmente una dominante de

1. Adoptamos, ligeramente modificado, el juego de palabras de Jean Ricardou, quien en *Le nouveau roman* apuesta por *l'aventure de l'écriture* frente a *l'écriture de l'aventure*. En el caso de Le Clézio, ambos parámetros hallarán un significativo equilibrio.

2. Como se sabe, para que exista narratividad se requiere una sucesión de acciones realizadas o sufridas por un sujeto que, en virtud de un conflicto inicialmente planteado, deriva hacia una reso-

poeticidad que, a partir de determinadas estrategias discursivas, le confiere una mayor intensidad emocional, una más profunda resonancia imaginaria, así como una especial densidad plástica, sonora y rítmica. Todo ello contribuye a la configuración de un universo diegético propio, a partir de un peculiar modo de ensoñar y de decir el mundo, referencialmente más libre, y también más bello. De modo que *Désert* no es sólo una novela con algunos recursos poéticos, sino un largo y sostenido relato poético que *toma de la poesía gran parte de sus procedimientos y de sus efectos* (Tadié, 1978: 7). Y, lo que es más significativo, *Désert* parece ajustarse de manera precisa a la definición de poema que da Jules Supervielle en su texto metadiscursivo *En songeant à un art poétique* (1951: 62), en el que trata de establecer diferencias entre cuento y poema: *Le conte va directement d'un point à un autre alors que le poème, tel que je le conçois généralement, avance en cercles concentriques.*

No podemos dejar pasar esta definición sin hacer algunas consideraciones. Es cierto que, en ambos casos, tanto en el cuento como en el poema, se produce una *progresión*, indicada por la semántica verbal (*le conte va, le poème avance*), en función de la dinamicidad sintagmática inherente a todo texto, aunque de naturaleza diferente en cada uno de ellos. Si, como apunta Supervielle, el poema avanza describiendo círculos concéntricos, bien es cierto que *Désert* presenta, desde el punto de vista enunciativo, una progresión anafórica que refleja en espejularidad absoluta la secuenciación repetitiva del nivel anecdótico. La frase avanza a pesar de una *redundancia* sintáctica, léxica y semántica, en ocasiones tremendamente machacona. Elegimos un solo ejemplo de ello, significativo por cuanto se construye en un in crescendo asindético que, a partir de la locución adverbial restrictiva, pone de relieve los temas claves del texto entero y, en particular, el objeto permanente de la dinámica actancial: la búsqueda de libertad.

Personne n'avait oublié la souffrance, la soif, la brûlure terrible du soleil sur les pierres et le sable sans fin, ni l'horizon qui recule toujours. Personne n'avait oublié la faim qui ronge, non seulement la faim des aliments, mais toute la faim, la faim d'espoir et de libération, la faim de tout ce qui manque et creuse le vertige sur le sol, la faim qui pousse en avant dans le nuage de poussière au milieu des troupeaux hébétés, la faim qui fait gravir la pente des collines jusqu'au point où il faut redescendre avec, devant soi, des dizaines, des centaines d'autres collines identiques. (1980: 56)

Al igual que la caravana de los nómadas, la narración progresa³ lenta y penosamente, parsimoniosamente, pero sin descanso, atendiendo a una pulsión de

lución x que, por lo general, obedece a una lógica de causa-efecto. Temporalidad y causalidad en la relación de acontecimientos constituyen, por tanto, componentes esenciales del texto narrativo.

3. Esta correspondencia estrecha entre ficción y narración hace pensar en la espejularidad perfecta entre el proceso de la escritura lecleziana y su figuración, sobre todo si tenemos en cuenta las palabras de Alain Jouffroi: *Le Clézio écrit comme un homme qui marche, aveuglément, avec le ryth-*

huída que se hace búsqueda, a la llamada de un horizonte tan presente como inaccesible⁴, estableciendo las lindes entre la superficie de lo visible y la profundidad de lo invisible.

La cadencia repetitiva del discurso se halla en consonancia con la dinámica narrativa del texto. Recordemos que éste se construye a partir de dos hilos anecdóticos en perfecta alternancia rítmica, aunque en falsa simultaneidad temporal: por un lado, el relato épico del éxodo y derrota por parte de tropas francesas de los tuaregs rebeldes en 1912; por otro, cronológicamente bastante posterior, la historia de Lalla, auténtica *hija del desierto*, que se estructura como novela de aprendizaje. En ambos casos, se produce un deambular espacial que, a pesar de su trazado en círculos, no llega a impedir el progresivo desplazamiento del centro, tal y como ocurre con el recorrido que realizan los hombres de Ma el Aïnine por la geografía marroquí o con el vagabundeo de Lalla por la ciudad de Marsella, donde *elle commence à marcher, à marcher, d'abord en faisant des cercles autour du Panier, jusqu'à ce qu'elle arrive à la mer* (Le Clézio, 1980: 269).

En *Désert* los caminos no son rectos, sino tortuosos. Dibujan dinámicas helicoidales en torno a determinados espacios privilegiados, susceptibles de albergar la plenitud de la existencia y de adquirir la dimensión de lo sagrado. Tal es el caso de Saguïet el Hamra donde *-les routes étaient circulaires, conduisant toujours au point de départ, traçant des cercles de plus en plus étroits* (1980: 24); o el caso de la ciudad de Smara, fundada a finales del siglo XIX por el jeque Ma el Aïnine⁵, de la que termina siendo expulsado por la expansión colonial europea; o el de la tumba que Nour y su padre visitan con veneración y que se convierte simbólicamente en centro del desierto y lugar de origen *-centre du désert, peut-être, le lieu où tout avait commencé, autrefois, quand les hommes étaient venus pour la première fois* (1980: 27); o el del lugar en el que Lalla interioriza la mirada atemporal del guerrero azul, Es Ser, una especie de genio tutelar cuya presencia imaginaria, generada por la tremenda intensidad de la luz del sol y su efecto alucinatorio, resume la energía del desierto y la memoria de los antepasados, ese *souvenir d'une autre mémoire dans laquelle elle est entrée sans le savoir* (1980: 98). Son todos ellos espacios mágicos, cuya fuerza de irradiación genera un

me régulier, saccadé, monotone, inflexible, rigoureux, sempiternel d'un battement organique (Citado por Pierre Lhoste en *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, Mercure de France, 1971, p. 15.)

4. El horizonte presenta la ambivalencia característica de las imágenes simbólicas. A este respecto, reenviamos al interesante estudio de Michel Collot, titulado *La poésie moderne et la structure d'horizon*, donde se parte de la ambivalencia de la imagen del horizonte: *(le monde perçu et vécu) ne se donne jamais que comme horizon, c'est-à-dire selon le point de vue particulier d'un sujet, et selon une articulation mobile entre ce qui est perçu et ce qui ne l'est pas, entre l'élaboration d'une structure, et l'ouverture d'une marge inépuisable d'indétermination.* (1989: 7). Presencia fundamental en *Désert*, la imagen del horizonte conjuga a la perfección los tres parámetros espacial, existencial y escritural.

5. Ma el Aïnine es el apodo con el que se conoce al jefe mauritano Moulay Ahmed ben Mohammed el Fade.

nuevo lenguaje capaz de sugerir un más allá de la realidad, tal y como se indica en *Gens des nuages*, texto reciente escrito por Le Clézio en colaboración con la joven bereber Lamia. En este texto se describe la tumba sagrada de Sidi Ahmed el Aroussi como: *un lieu chargé d'une force mystérieuse, un lieu de silence, et pourtant chargé de vie, où l'on perçoit un autre langage* (Jemia et Le Clézio, 1997: 80). Se requiere, pues, otro lenguaje para contar los misterios del universo en su estrecha connivencia con el yo, un lenguaje con un mayor poder de sugerencia en el que las palabras trascienden sus referentes primeros. Un lenguaje capaz también de transcribir la Historia, ensoñándola como leyenda, y de proyectar indefinidamente sus ecos en interminable letanía en la que se mezclan sueño y realidad, presente y pasado, lo profano y lo sagrado. Esta es, precisamente, una de las grandes apuestas de *Désert*. Entre otras muchas, a las que nos vamos a referir seguidamente.

Decíamos que en *Désert* los caminos no suelen ser rectos, como tampoco el trazado de sus frases. Sin embargo, bajo una aparente deriva y una composición fragmentaria, la obra presenta una muy cuidadosa arquitectura, una estructura perfectamente construída en función de una unidad de significado y efecto, un *cohesión nuclear* en la que cada elemento encuentra miles de ecos diseminados por la página.

Como ya hemos apuntado, la estructura narrativa se construye a partir de dos historias contrapuntísticamente distribuídas en nueve grandes secuencias que se alternan en ritmo binario, sólo alterado por el relato de la muerte de Radicz (secuencia 6). Este episodio, en apariencia autónomo y caprichoso, presenta, sin embargo, unos nexos muy profundos –actanciales, temáticos y simbólicos– con las otras dos historias: Radicz, por un lado, se ha hecho amigo de Lalla y muere ante sus ojos en un atropello cuya atmósfera trágica prefigura uno de los relatos posteriores de Le Clézio, titulado *La ronde*; por otro, la muerte del raterillo marsellés, en estrecha correspondencia con la de Ma el Aïnine, marca el momento sobre el que pivota la obra, iniciándose el movimiento de retorno: es cuando Lalla decide regresar al desierto, y también cuando los hombres azules inician la retirada hacia el Sur. Este punto de inflexión de los relatos principales marca una dinámica de ida y vuelta, anunciada ya de manera proléptica en las primeras secuencias. Desde muy al principio, durante la plegaria dirigida por Ma el Aïnine, Nour siente *au fond de lui-même, rapide comme une lame, l'extrémité inconnue de l'angoisse* (1980: 63), presintiendo el destino trágico de su pueblo. Por su parte, el viejo Naman, le anuncia a Lalla una dinámica vital que, efectivamente, se ha de cumplir: *Toi, tu iras. Tu verras toutes les villes, et puis tu reviendras ici comme moi* (1980: 104). Y Lalla, en efecto, tras haber recorrido aquellas ciudades con cuyos nombres soñó de niña, vuelve al aquí del desierto, presencia absoluta, para dar a luz junto a una higuera de dimensiones cósmicas, una nueva vida como garantía de continuidad y permanencia.

En función de los dos ejes anecdóticos y temáticos que rigen los segmentos, el ritmo del texto resulta de la manera siguiente: A-B-A-B-A-C-A-B-A, donde A corresponde a la historia trágica de los hombres azules, B a la de Lalla, y C marca una ruptura actancial y temática respecto de la alternancia⁶ binaria dominante, introduciendo una nueva línea melódica que no sobrevive mucho tiempo. Cabe pensar que la disposición secuencial responde a una prosodia y a una métrica muy elaboradas, en la que cada capítulo del libro constituye una unidad estrófica en cuyo interior, a su vez, se percibe una compleja disposición de ritmos.

Podemos entonces hablar de la existencia de una estructura prosódico-métrica que se engasta de manera muy sutil en el esquema narrativo. Y ello no debe extrañar si recordamos que, no sólo desde el *Nouveau roman* sino desde mucho antes, aunque sea éste quien lo proclame a los cuatro vientos, la novela había sabido integrar la alternancia y regularidad de la rima en sus estructuras narrativas elementales⁷. Y, si la rima obedece fundamentalmente a un esquema de recurrencia fónica, es cierto que la novela presenta una *redundancia* que rige no sólo su disposición discursiva sino también sus figuras de narración. Esto es, predomina no sólo a nivel de las microestructuras lingüísticas, sino también al de la macroestructura narrativa, estableciéndose, como dice J. Y. Tadié: *un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes*. (1978: 8).

El estudio del ritmo secuencial, generado a partir de una redundancia tanto fónica y sintáctica como semántica y temática, nos lleva, por lo tanto, a una doble constatación.

Por un lado, el texto presenta constantes propias de una *arquitectura métrica* en la que rimas, anáforas, paralelismos y *leitmotive* marcan la pauta, convirtiéndose cada unidad narrativa autónoma en el esbozo de un romance, entendido éste en tanto que poema épico-lírico de carácter musical. Es precisamente —y creo que no es casualidad— el subtítulo que llevan los relatos de Le Clézio publicados recientemente bajo el título de *Coeur brûlé et autres romances* (2000). *Romances*, que no ya *histoires*, o *faits divers*, o *saisons* o *nouvelles*, como se denomina a los relatos breves publicados con anterioridad⁸. Dicho sea de paso que en uno de estos

6. No hay más que hojear el libro para percibir una llamativa alternancia en la disposición tipográfica de las secuencias según su temática: el margen es mucho más pronunciado en el relato de la epopeya trágica de los tuaregs, mientras que, en el caso de la historia singular de Lalla, el margen es mucho menor, correspondiendo su caja tipográfica al texto en prosa.

7. Recordemos aquella afirmación de Jean Ricardou (1973: 76): *la rime, amplement dédaignée dans la poésie contemporaine, a trouvé, en se généralisant et subtilisant à tous les niveaux, tout un champ d'action dans la prose romanesque moderne*.

8. Es curioso que la denominación de los relatos publicados hasta ahora por Le Clézio, varíe de manera tan significativa en función de una orientación poética cada vez mayor, en estrecha relación con una visión cósmica: *Mondo et autres histoires* (1978), *La ronde et autres faits divers* (1982), *Printemps et autres saisons, nouvelles* (1989), *Coeur brûlé et autres romances* (2000).

últimos romances, curiosamente titulado *Chercher l'aventure*, aparece un claro eco de la figura de Lalla, en evidente proceso de autointertextualidad:

La nuit tombe et avec elle vient le souvenir des peuples nomades, les peuples du désert et les peuples de la mer. (...) Elle appartient aux vieux peuples nomades, aux peuples des déserts de la mer et du sable, aux peuples des antres et des vallées, aux peuples de forêts et des rivières. Elle se glisse dans la nuit. Elle s'en va. (2000: 87-96)

Por otro, el texto ofrece características asimilables a la *composición musical*, desde el momento en que la obra se construye a partir de una polifonía contrapuntística en la que las dos melodías principales –o hilos narrativos– resultan independientes, sin dejar sin embargo de presentar elementos comunes y especulares, tanto rítmicos como actanciales y temáticos. Si, como dice Michel Butor en “L’Espace du roman”, *la plupart des problèmes musicaux ont des correspondants dans l’ordre romanesque* (Butor, 1964: 42), *Désert* podría leerse, sin duda, como una partitura compuesta a partir de una técnica contrapuntística muy elaborada, de estructura circular.

No hay que olvidar, en efecto, que esta obra presenta una llamativa circularidad formal evidenciada por una estrecha correspondencia de encuadre entre *incipit* y *excipit*. En primer lugar, aparecen indicaciones locativas y cronológicas precisas: la acción del primer hilo narrativo, o línea melódica principal, se inicia en el valle de Saguiet el Hamra, en los antiguos territorios españoles del Sur de Marruecos, conocidos como Río de Oro, durante el invierno de 1909-1910, y se va a dilatar hasta 1912, momento en que se produce la derrota de los rebeldes en Agadir y se consolida el régimen del protectorado francés. Esta precisión del tiempo referencial de la Historia contrasta, sin embargo, con la dimensión onírica del *incipit*, en el que la imagen de los tuaregs parece surgida de un sueño:

Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi cachés par la brume de sable que leurs pieds soulevaient. Lentement ils sont descendus dans la vallée, en suivant la piste presque invisible... Ils marchaient sans bruit dans le sable, lentement, sans regarder où ils allaient. (Le Clézio, 1980: 7)

Cuatrocientas cuarenta páginas más atrás, el *excipit* del texto lo retomará en eco, en perfecta epanalepsis narrativa:

Chaque jour, avec les mêmes gestes, ils effaçaient les traces de leurs feux, ils enterraient leurs excréments. Tournés vers le désert, ils faisaient leurs prières sans paroles. Ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient. (Le Clézio, 1980: 439)

La estructura circular no implica, sin embargo, clausura real de la acción⁹, pues se entiende que ésta será indefinidamente repetida una vez el texto acabado.

9. Al igual que la historia legendaria de los hombres azules, la historia de Lalla presenta una dinámica circular, puesto que comienza con su deambular por las dunas próximas a su pueblo, donde pasa una infancia libre y feliz, y termina con su regreso del frustrante periplo por las urbes

El imperfecto del verbo se encarga de sugerirlo, en contraste con el aspecto puntual del pretérito perfecto compuesto del comienzo (*ils sont apparus*). El relato no puede concluir porque, como se dice poco antes del final en una de esas frases de ritmo asindético ternario y reminiscencias intertextuales baudelairianas:

Il n'y avait pas de fin à la liberté, elle était vaste comme l'étendue de la terre, belle et cruelle comme la lumière, douce comme les yeux de l'eau. (Le Clézio, 1980: 439)

El texto se abre y aparentemente¹⁰ se cierra, así pues, con un *fade* muy cinematográfico, en una misma imagen de constantes oníricas (explícitamente, a través de la comparación que se repite a modo de estribillo a lo largo de la obra, *comme dans un rêve*¹¹; implícitamente, a través de elementos ambientales: bruma, indefinición de la imagen, lentitud de movimientos, silencio). La visión se hace más nítida a medida que el texto y la caravana avanzan, llegando a adquirir una claridad y luminosidad cegadoras, de carácter casi hiperrealista, para luego irse progresivamente difuminando y desenfocando.

Es de destacar la importancia del componente onírico y su deriva en ensañaciones de carácter fantasmagórico que mucho deben a la influencia de Lautréamont, a quien Le Clézio admira¹² y del que aprende, como él mismo reconoce, grandes lecciones de escritura. Entre otras, a lograr que *le langage devienne l'instrument du rêve*, a partir del gran desarrollo de la comparación como expresión sintáctica preferente de la figura de analogía¹³. En *Désert* domina con mucho el uso de la comparación, siendo las conjunciones comparativas y circunstanciales (*comme, comme si*) los conectores más frecuentes, seguidos muy de lejos por los adjetivales (*pareil à y semblable à*) y verbales (*sembler, ressembler*

européennes supuestamente civilizadas, para dar luz a un nuevo ser libre, con su carga de potencial futuro. El relato ofrece, además, una perfecta estructura dramática: introducción (segmento titulado por el autor como *Le bonheur*), nudo (la frustrante experiencia en la gran urbe europea: *La vie chez les esclaves*) y desenlace (regreso al desierto).

10. Aparentemente se cierra, pues, como se indica en *Le livre des fuites* (1969: 285), *les vraies vies n'ont pas de fin. Les vrais livres n'ont pas de fin. A suivre.*

11. Este sintagma comparativo aparece de manera regular en los momentos claves de la acción, incidiendo en el proceso de irrealidad de la ficción: esto ocurre, por ejemplo, con ocasión del encuentro físico de Lalla y de Hartani en la gruta (*Lalla voudrait crier, mais comme dans un rêve, pas un son ne peut sortir de sa gorge*, Le Clézio, 1980: 140). El sueño implica, además, la posibilidad de contacto con otro universo, un *ailleurs* de trascendencia, tal y como lo ensueña Nour en su veneración de Ma el Aïmine, auténtico mediador: *Il avait l'impression que tout cela était un rêve...c'était comme s'il partait encore une fois le long d'un rêve interminable, un rêve plus grand que lui, qui le conduisait vers un autre monde.* (Le Clézio, 1980: 244-245).

12. De esta admiración nace su ensayo de 1987 sobre la obra de Lautréamont, titulado *Le rêve de Maldoror*.

13. Cf. El estudio de Luis Gastón Elduayen "Formulation analogique; poétique de l'analogie", in *J.M.G. Le Clézio*, Actes du Colloque International, Universidad de Valencia, 1992.

à). Estos indican en ocasiones un dinamismo cósmico de carácter metamórfico que afecta tanto al hombre como al cosmos, por el que todo resulta finalmente intercambiable:

Au loin, les mirages flottaient entre terre et ciel, villes blanches, foires, caravanes de chameaux et d'ânes, chargés de vivres, rêves affairés. Et les hommes étaient eux-mêmes semblables à des mirages, que la faim, la soif et la fatigue avaient fait naître sur la terre déserte. (Le Clézio, 1980: 24)

Peut-être qu'il ne s'attendait plus rien, qu'il ne savait plus rien, et qu'il était devenu semblable au désert, silence, immobilité, absence. (Le Clézio, 1980: 32)

Como se desprende de estos dos ejemplos, el espacio desértico sobre el que se proyecta la dinámica imaginaria del narrador se convierte en una especie de pantalla sobre la que se imprime, con frecuencia en imágenes superpuestas, un particular microuniverso de ficción cuyos componentes esenciales, espacio y tiempo, dependen de una mirada fundamentalmente metafórica. Y es que en *Désert* lo esencial no es la representación de un espacio-tiempo existentes a priori, sino la producción de unas nuevas coordenadas generadas por la metáfora de lo real. Como dice Gaetan Picon en *L'Usage de la lecture*:

L'essentiel n'existerait pas si les choses étaient prisonnières de leur succession temporelle et de leur dispersion spatiale. L'essentiel ne peut être ni un moment du passé en tant que tel, ni un point de l'espace en tant que tel: il ne peut être que le mouvement métaphorique du maintenant vers le jadis, de l'ici vers l'ailleurs. L'Essentiel est la métaphore du temps et de l'espace, la métaphore du réel.

Anunciado ya por un título sin artículo, *Désert*, el eje espacial que sustenta la obra adquiere una dimensión abstracta que, a pesar de las múltiples indicaciones toponímicas reales que permiten su localización geográfica puntual, produce lo que se podría denominar una auténtica *figura imaginaria*. El Saguiet el Hamra constituye así el lugar nuclear, destino de todas las llegadas y germen de todas las partidas de unos seres desheredados, condenados a errar eternamente. Allí es donde anida paradójicamente la memoria ancestral de un pueblo y donde sus sueños encuentran morada. Pero esta memoria de la historia de un pueblo es también memoria de su palabra, puesto que, como se desarrolla explícitamente en *Gens des nuages* (Le Clézio, 1997: 70), *le long de leur route, ils trouvèrent la grande vallée de la Saguia, et c'est là qu'ils inventèrent leurs épopées, leur musique, leur poésie*.

El lugar no sólo es germen de percepción o de recuerdo, sino también de palabra y música, albergando un *genio del lugar* (Butor) capaz no sólo de integrar mágicamente la energía del cosmos o de hacer confluir las huellas de la Historia, sino también de recuperar los ecos de una palabra perdida, dispersa por el viento y oculta bajo dunas de generaciones. El espacio no es representativo,

sino esencialmente presentativo y productivo, a partir de un procedimiento de descripción impresionista, a base de pequeños toques fragmentados y diseminados, pinceladas que se expanden en derivas analógicas. En la descripción de este espacio dominan los archisememas de /vacío/, /ausencia/, /silencio/, /desnudez/, y /luminosidad/ propiciando, por un lado, la ensoñación de la disponibilidad imaginaria de la materia informe y vacía, por otro, la percepción del espacio hostil en el que la supervivencia exige un esfuerzo sobrehumano, de orden fundamentalmente catártico. Se trata de *l'ordre vide du désert, où tout était possible, où l'on marchait sans ombre au bord de sa propre mort* (Le Clezio, 1980: 23).

Desde el punto de vista de la estructuración metafórica, la gran extensión de arena presenta, por un lado, una analogía recurrente con la inmensidad del océano, en una dirección asociativa o en otra, en constantes derivas en vaivén tierra-mar, mar-tierra.

Autour d'eux, à perte de vue, c'étaient les crêtes mouvantes des dunes, les vagues de l'espace qu'on ne pouvait pas connaître. (D. 23)

Le désert est comme la mer, avec les vagues du vent sur le sable dur avec l'écume des broussailles brûlantes, avec les pierres plates (...) Les hommes vont dans le désert et ils sont comme des bateaux sur la mer, nul ne sait quand ils reviendront. (...) Ils meurent noyés dans le sable, ils meurent perdus comme les bateaux dans la tempête, et le sable garde leurs corps. (D. 180-181)

Por otro lado, aunque en menor medida, encontramos derivas tierra-cielo, en ensoñaciones de correspondencias cósmicas en las que domina el archisemema de /luminosidad/, presencia recurrente a lo largo de la obra, a partir de sememas redundantes como *étincelant*, *éblouissant*, *brillant*, *scintillant*, que terminan configurando un discurso frecuentemente hiperbólico: *Une terre aussi grande que le ciel, aussi vide, aussi éblouissante*. (D. 209).

Otra constante recurrente en la ensoñación del espacio desértico es la /dureza/, llegando a adquirir el paisaje unas propiedades metálicas que se manifiestan, en perfecta ósmosis metonímica personaje-espacio, en el color cobrizo del rostro y del cabello de los tuaregs, o en la dureza de su mirada: (*le cuivre de leur visage, cheveux cuivrés, les yeux noirs, pareils à des gouttes de métal, ils avaient dans leurs membres la dureté de l'espace, etc.*) Concebidos como emanaciones del lugar (*ils étaient nés du désert*) los personajes participan de la dureza del desierto en esa su primera aparición fantasmagórica, hasta llegar a convertirse en estatuas:

Ils étaient les hommes et les femmes du sable, du vent, de la lumière, de la nuit. Ils étaient apparus, comme dans un rêve, en haut d'une dune, comme s'ils étaient nés du ciel sans nuages, et qu'ils avaient dans leurs membres la dureté de l'espace. (Le Clézio, 1980: 9)

El desierto se ensueña, por lo tanto, como medio hostil y deshumanizado, percibido a través del prisma analógico de lo metálico y de lo pétreo. Esta cons-

tante de solidificación y mineralización de la materia, generalmente paralelo a una geometrización esquemática del espacio, se alterna a lo largo del texto con un proceso inverso de animación y dinamización, marcando un ritmo alternante en la dinámica imaginaria que combina momentos de tensión paroxística con otros en los que el universo se paraliza, en súbita congelación de la imagen. En estos casos es como si, finalmente, *le monde s'était arrêté de bouger et de parler, s'était transformé en pierre.* (1980: 28).

En consonancia, no es extraño que se produzca una paralización o anulación del devenir temporal en unos momentos en los que el espacio o bien se sitúa *hors du temps*, o bien comprime la totalidad temporal, en sorprendentes efectos de superposición:

Ici, dans la Saguia el Hamra, le passé n'est pas le passé, il se mêle au présent comme une image se surimpose à une autre. (*Gens des nuages*, 75)

Proliferan en el texto los ejemplos de fundido-sobreimpresión de imágenes, tanto de índole temporal como espacial. A este respecto, la secuencia de la danza desenfadada de Lalla en el dancing parisino ofrece uno de los ejemplos más llamativos de superposición espacial en la que la agobiante y asfixiante sala de baile termina adquiriendo la dimensión abierta del espacio desértico, con unas connotaciones marcadísimas que no dejan lugar a dudas acerca de la postura ideológica del narrador, en estos casos fácilmente identificable con el discurso del autor:

Dans la grande salle, il n'y a plus tous ces murs, ces miroirs, ces lueurs. Ils ont disparu, anéantis par le vertige de la danse, renversés. Il n'y a plus ces villes sans espoir, ces villes d'abîmes, ces villes de mendiants et de prostituées, où les rues sont des pièges, où les maisons sont des tombes. Il n'y a plus tout cela (...) Maintenant, autour de Lalla Hawa, il y a une étendue sans fin de poussière et de pierres blanches, une étendue vivante de sable et de sel, et les vagues des dunes. C'est comme autrefois, au bout du sentier à chèvres, là où tout semblait s'arrêter, comme si on était au bout de la terre, au pied du ciel, au seuil du vent. (1980: 356)

El deseo de Lalla de recuperar un tiempo pasado de felicidad –precisamente aquel que da título a una de las partes del libro, “Le bonheur”- permite la ensoñación del desierto a partir de una imagen superpuesta en la que los límites del espacio real se difuminan, de igual modo que el tiempo puede dejar de transcurrir y el instante cobrar valor de infinito.

No es de extrañar, así pues, que a espacios privilegiados correspondan también momentos privilegiados que instituyen pausas *extáticas* en la dinámica eventencial. Son aquellos instantes en los que el ser comulga plenamente con el mundo en un tiempo detenido, en el espejismo de ese sueño de Unidad y Totalidad, tan característico de la obra lecleziana, en la que el personaje busca

denodadamente *posséder la terre, arracher le feu du ciel, engloutir tout, l'espace, le temps, la terre et lui-même*. (Le Clézio, *Terra amata*, 106) .

De los múltiples ejemplos posibles que nos ofrece *Désert*, retenemos el momento en el que Nour, aplastándose contra la tierra próxima a la tumba sagrada, aspira la energía telúrica que le remonta a tiempos inmemoriales. Es un momento de comunión perfecta hombre-cosmos, en la que hombre, tierra y espacio forman un todo, participando sin fisuras en la vibración universal:

A leur place, il y avait ce courant étrange qui vibrait dans la terre mêlée de sang, cette onde, cette chaleur. Cela n'était comme rien de ce qu'il y a sur la terre. C'était un pouvoir direct, sans pensée, qui venait du fond de la terre et s'en allait vers le fond de l'espace, comme si un lien invisible unissait le corps de l'homme allongé et le reste du monde. (1980: 30)

Es precisamente esta energía cósmica, esta *vibración* profunda, lo que la escritura ha de ser capaz de aprehender por medio de signos, de palabras:

Ecrire pour couvrir le temps, pour couvrir l'espace, pour couvrir tout ce qui existe avec les signes délicats et puissants (...) recopier matériellement le présent, rendre tangible l'intouchable, arracher tout ce qui existe au présent qui s'enfuit, et le dénommer à jamais. (Le Clézio, 1967: 198)

Se trata, en efecto, de *les dénommer à jamais*, porque la única manera auténtica de asir el instante es nombrarlo. Nombrar las cosas del mundo contribuye a darles presencia en el instante, conferirles existencia gracias a la materialidad de la palabra y hacerlas perdurar mediante la escritura, marcando con pie firme, a despecho del viento traicionero que las borra, las huellas del texto que se hace. En este sentido, el espacio desértico cabe leerse como inmensa página en blanco sobre la que esta escritura se desarrolla en busca de un horizonte de palabras, llevando a cabo su propia aventura trascendente; un viaje hacia *el otro lado de la línea*, hacia un *ailleurs* siempre relegado, su destino ineludible. Cabría hablar de isomorfismo simbólico entre los caminos por la arena y el camino recorrido a lo largo del folio; incluso cabría hablar, como hace Jacqueline Michel en *Une mise en récit du silence* (1986), del itinerario que los *ruidos* de las palabras imprimen en el espacio silencioso del texto. *Désert* no sería entonces sino una sutil metáfora del proceso de la escritura de Le Clézio bajo forma de relato poético.

En él encontramos el trazado de un camino que se busca a medida que se hace y se hace a medida que se vive y se contempla el mundo, a través de una mirada emocionalmente implicada e intensamente vibrante. La poeticidad anida precisamente en esa mirada que trasciende la realidad para ensoñarla en constante deriva analógica, y decirla por boca de un narrador impregnado de sueños y ritmos, que tira la piedra y esconde la mano, escudado aquí tras un ambiguo discurso indirecto libre cuya focalización principal reside en el personaje, permiti-

tiéndose ofrecer a los lectores el producto mismo de lo que su imaginación y fantasía generaron a partir de un contacto directo y auténtico con el mundo. Una mirada que persigue la captación de un más allá, de ese otro lado de la realidad física y de la realidad histórica, integrándose en el sueño universal de la literatura. Tan sólo existen algunas pisadas que seguir, más intuitivas que percibidas, y muchas por andar, en lo que constituye la gran aventura de su elaboración: con paciencia, perseverancia, coraje, algo de inspiración y otro tanto de visión. En *Désert*, la travesía del desierto resulta simbólicamente equiparable a esa nueva tierra prometida que es cada obra realizada, la línea de su lento recorrido equivale al devenir de la escritura, y el descubrimiento de esos lugares esenciales, allí donde prenden y florecen los signos, propicia no sólo una intensidad emocional sino una *exaltación* tan sólo expresable por vía poética. Como se dice en *Gens des nuages: Quand on descend vers la Saguia el Hamra, en venant de Smara, on ressent une autre émotion, plus forte, une sorte d'exaltation*. (Le Clézio, 1997: 63) Para ello, un camino se revela privilegiado, aquel que aúna vida y escritura, aquel que permite acceder a otro orden espiritual y sagrado: *c'est dans le silence qu'on marche comme on marche, tout seul, sur le chemin blanc*. (Le Clézio, 1997: 39). Para recorrer el camino blanco de la purificación, que es también página en blanco para la escritura, se hace necesaria una mirada atenta capaz de absorber el mundo al tiempo que de proyectarse en él, así como una instancia narradora que lo atestigüe, transformando la imagen en palabra y haciendo emerger la obra del vacío y del silencio. Si, como dice Jules Supervielle (1951: 62)

Le poème attend en nous derrière un mince rideau de brume, il suffit de faire taire le bruit des contingences pour que ce poème se dévoile à nous.

En esta ocasión, el poema surgido de las brumas lleva por título *Désert*: sólo había que estar atento al espejismo y plasmarlo para siempre con palabras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AADV. (1992): *J.M.G. Le Clézio. Actes du Colloque international*. Universitat de Valencia.
- BUTOR, M. (1964): *Répertoire II*. París: Minuit.
- COMBE, D. (1989): *Le roman et la poésie*. París: Nizet.
- DEL PRADO, J. (1999): *Análisis e interpretación de la novela*. Madrid: Síntesis.
- FREEMAN, R. (1972): *La novela lírica*. Barcelona: Barral Editores.
- LE CLÉZIO, J.M.G. (1980): *Désert*. París: Gallimard.
- LE CLÉZIO, J.M.G. – JEMIA (1997): *Gens des nuages*. París: Stock.
- LE CLÉZIO, J.M.G. (1967): *L'Extase matérielle*. París: Gallimard.

- LE CLÉZIO, J.M.G. (1978): *Un inconnu sur la terre*. París: Gallimard.
- LE CLÉZIO, J.M.G. (1995): *La quarantaine*. París: Gallimard.
- LE CLÉZIO, J.M.G. (2000): *Coeur brûle et autres romances*. París: Gallimard.
- LHOSTE, P. (1971): *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*. París: Mercure de France.
- MICHEL, J. (1986): *Une mise en récit du silence*. París: José Corti.
- PICON, G. (1960): *L'Usage de la lecture*. París: Mercure de France.
- RICARDOU, J. (1973): *Nouveau roman*. París: Seuil.
- SUPERVIELLE, J. (1951): *Naissances. En songeant à un art poétique*. París: Gallimard.
- TADIÉ, J.Y. (1978): *Le récit poétique*. París: P.U.F.