

La dimensión mitológica de «Le Roi des Aulnes» de Michel Tournier

Desde que Michel Tournier consigue el Gran Premio de Novela de la Academia Francesa por su obra «Vendredi ou les Limbes de Pacifique» y, poco después, el premio Goncourt por «Le Roi des Aulnes», se ha convertido en uno de los escritores franceses más apreciados, aunque su obra sea aún poco conocida en España.

Su segunda novela premiada reúne diversos temas. El mismo Tournier, que ha reflexionado sobre su propia obra narrativa en un libro de ensayos titulado «Le Vent Paraclet»¹, nos habla de los temas esenciales: la Alemania nazi por una parte, por otra el tema del prisionero que sólo encontraba en su patria el exilio, en tanto que en su cautiverio logra la libertad:

«la force géniale d'un homme qui parvient à transformer en bénédiction un terrible coup du sort, en bonheur la plus désastreuse, des fatalités».

y continúa:

«J'ai su très tôt que si je déversais dans un roman mon expérience, mes déceptions et mes enthousiasmes ayant l'Allemagne pour objet, le personnage principal serait un prisonnier français en 1940, heureux de l'être, et fran-

(1) Col. Folio, Paris, Gallimard, 1977.

chissant le Rhin avec la certitude de ne jamais revenir en France». (L. V. P., pg. 105).

El problema que se le planteó era lograr un sistema de engranaje de ambos temas. Y lo encontró:

«Assez vite le mythe de l'Ogre s'imposa comme le thème central qui permettrait cet emboîtement». (L. V. P. pg. 105).

Esta elección provoca una presencia constante de lo mitológico, de lo que Tournier llama «la dimension mythologique», sobre la cual versan las consideraciones que siguen.

Uno de los rasgos distintivos de la estructura de «Le Roi des Aulnes»² resulta de la combinación constante de dos tipos de relato: el diario íntimo y la narración tradicional. El héroe, Abel Tiffauges, se convierte así en un personaje literario que el lector conoce desde dos perspectivas diferentes, desde dentro y por fuera, en una visión que, aunque fragmentaria, resulta al final múltiple. Y, sin embargo, ambas técnicas no se entremezclan, ni tampoco se alternan de manera regular.

Todo el primer libro está constituido por los Escritos Siniestros, aquellos que Abel traza con la mano izquierda (sinister) a partir del día en el que un pequeño accidente le impide usar la mano habitual... Descubre con estupor que sabe escribir perfectamente, si bien con una escritura diferente, pero lo que escribe no responde a sus propias ideas, ya que es Nestor, su fallecido compañero de colegio, quien se expresa a través de él. Conocemos simultáneamente al Abel actual, dueño de un garaje, enorme, de inmenso apetito, insatisfecho, cuyos deseos sexuales se reparten entre Rachel y los niños. Por medio de los Escritos siniestros se narra la infancia de Abel y los extraños sucesos de la etapa escolar que han hecho de él un ser predestinado.

Los libros siguientes abandonan la técnica autobiográfica para narrar la participación de Abel en la guerra, su condición de prisionero, que le lleva al interior de la Alemania eterna, a

(2) Col. Folio, París, Gallimard, 1970.

la Prusia misteriosa, en contacto con la naturaleza, pero también con el régimen nazi, que convierte a Abel en reclutador de adolescentes, en Ogro.

Reaparecen en el libro V los Escritos Siniestros, pero ahora entremezclados con la narración, en alternancia de la primera y la tercera personas. En el último libro, la narración domina sobre el diario íntimo, y los postreros acontecimientos, el cumplimiento de su vocación de portador de niños, su conversión en «astróforo», se narran en tercera persona.

Tournier ha justificado el empleo de esta doble técnica en «Le Vent Paraclet», planteando el problema de la credibilidad del autor:

«Pour laisser libre cours à la folie raisonneuse et systématique, rien de tel que de donner directement la parole aux personnages. Alors le lecteur se trouve en tête à tête avec un homme qui s'explique, il est exposé de plein fouet à sa force de conviction, tandis que l'auteur caché, effacé, jouit en voyeur de ce face à face. Et c'est le seul biais à ma connaissance qui donne toutes ses chances au fantastique sans porter atteinte au parti pris de réalisme. (...) Il importe qu'il s'explique seul, face au lecteur. Toute immixtion de l'auteur ne pourrait qu'affaiblir la puissance communicative de la vision de Tiffauges. (L.V.P., pg. 116).

Pese al empleo de la primera persona, no se trata de una autobiografía, sino de lo que Genette llama un relato «homodiegético»³, en el que el personaje que toma la palabra no es el propio autor. El diario íntimo deja en la obscuridad muchas de las motivaciones de la conducta de Abel. Y, por el contrario, el narrador tradicional, omnisciente, es capaz de acceder al interior de su personaje, cuando lo considera oportuno.

Los Escritos Siniestros ofrecen, vista desde el interior, la trayectoria individual de Abel, su evolución, cómo asume cada vez en mayor grado el papel que el destino le reservaba. Y esa trayectoria sólo puede ser bien apreciada si se muestra desde el interior: sólo así es posible admitir el tema del Ogro y

(3) *Figures III*, París, Seuil, 1972, pg. 252.

aceptar la evolución de Ogro a buen Gigante, a nuevo San Cristóbal. Al final de la obra el narrador recupera su función para presentar el mito del «astróforo».

La unión entre narración y diario íntimo se logra por medio de una composición recurrente, dominada por las analogías: actos, palabras, personaje, presente y pasado, se relacionan, se corresponden, poseen un valor simbólico. Los signos se organizan como en una obra musical. Tournier mismo lo explica, relacionando su método de composición con el «Arte de la Fuga» de Juan Sebastián Bach. Con una impecable construcción formal, los temas se invierten, se disfrazan, se desarrollan, se refractan, aparecen una y otra vez.

Una de esas «frases musicales» esenciales en la novela es la mitología. Mitología entendida en el sentido amplio en que la entiende Roland Barthes:

«Le mythe est une parole (...), un système de communications; c'est un message (...) Puisque le mythe est une parole, tout peut être mythe.»⁴

Y Tournier, por su parte, lo define así:

«Un mythe est une histoire que tout le monde connaît déjà» (L.V.P., pg. 189).

Charles Mauron, por su parte, afirma que «l'inconscient collectif s'exprime en mythologies que la culture propage très consciemment»⁵. Tournier afirma en una entrevista que en su obra se sirve de los grandes mitos eternos y siempre vivos: el Ogro, que para él encarna la guerra devoradora de hombres, los gemelos o mito de la pareja humana, el Gigante. Y afirma también a continuación:

«Tout ce que j'écris est enfantin. Celà vient de mon inspiration mythique. Le mythe est enfantin à sa base, métaphysique à son sommet»⁶.

(4) *Mythologies*, París, Seuil, 1957, pg. 193.

(5) *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*. París, Corti, 1962, pg. 224.

(6) *Magazine Littéraire*, número especial, 138, 1978, pg. 11.

En la novela, y partiendo de estas definiciones, poco restrictivas, del término, es posible considerar tres clases de mitos: folklóricos, literarios y personales.

Dentro de los primeros, pertenecientes a un fondo primitivo, los más importantes, ya que son el eje de su novela, son los del Ogro y el Gigante. Ambos son complementarios. Tournier incluye al Ogro en los mitos eternos:

«Un Ogre. C'est-à-dire un monstre féérique, émergeant de la nuit des temps» (L.R.A., pg. 13)

como símbolo de la guerra, ya que en los cuentos tradicionales el Ogro es devorador de niños. En la simbología usual, el Ogro representa el terror, el poder de las tinieblas, la muerte, en tanto que el Gigante es bonachón y simboliza el bien y la vida. El Ogro es un ser devorador e insaciable, un ser primitivo que obedece a sus pulsiones⁷.

En «Le Roi des Aulnes» hay dos verdaderos Ogros: el Ogro de Rominten, que es el mariscal Goering, y el Ogro de Rastenburg, así llamado y cuya sombra planea sobre la novela aunque no tenga un estatuto real de personaje: Hitler. Goering aparece en su faceta de cazador y sus atributos responden al tipo mitológico. Envergadura física:

«ses cent vingt-sept kilos débordaient d'un vaste fauteuil» (L.R.A., pg. 317)

apetito desbordado y grosería:

«Göring vêtu d'un coquet kimono bleu pâle était attablé devant un demi-sanglier dont il brandissait une cuisse, comme la massue d'Hercule. (...) Finalement, le grand veneur y mordit à pleines dents, y pendant quelques instants sa figure disparut derrière le monstrueux gigot. Puis, la bouche pleine, il le tendit au lion qui y planta ses crocs à son tour. Et ce fut un va-et-vient régulier de la pièce de vénerie entre les deux ogres qui se regardaient affectueu-

(7) Aziza, Cl., Olivieri, Cl., Scrick, R. *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, F. Nathan, 1978, pg. 146-8.

sement en mastiquant des paquets de chair noire et musquée». (L.R.A., pg. 322).

No parece necesario justificar el calificativo de Ogro referido a Hitler: ser devorador, poder del mal, muerte; todos los rasgos distintivos del Ogro se reúnen en él. La visión de los rosados cuerpos desnudos de los niños que pasaban la revisión para entrar en las Juventudes Hitlerianas provoca en Abel una nueva relación con el Ogro mitológico:

«Lorsque Tiffauges reprit le chemin de Rominten, le grand veneur avec ses chasses et ses massacres, ses festins de venaison et sa science coprologique et phallogique était tombé à ses yeux au range de petit ogre folklorique et fictif, échappé à quelque conte de grand-mère. Il était éclipsé par l'autre, l'ogre de Rastenburg, qui exigeait à ses sujets pour son anniversaire, ce don exhaustif, cinq cent mille petites filles et cinq cent mille petits garçons de dix ans, en tenue sacrificielle, c'est-à-dire tout nus, avec lesquels il pétrissait sa chair à canon». (L.R.A., pg. 369).

En su ensayo sobre la novela Tournier insiste en este aspecto de Hitler, recurriendo a la vez a la tradición folklórica y a la mitología griega:

«Le Führer prenait ainsi des airs d'Ogre Majeur, de Minotaure auquel pour son anniversaire on fait offrande de toute une génération de petits enfants». (L.V.P., pg. 107).

Tema al que ya había aludido en páginas anteriores, cuando al dar cuenta de su visita a Alemania antes de que la guerra estalle, habla de la «vocación ogresa del régimen nazi».

El propio Abel será llamado Ogro cuando se dedica a recorrer las tierras de Prusia montando un caballo gigantesco y negro y seguido de una jauría de perros también negros y aulladores, con el fin de reclutar niños para la «napola» o escuela de formación premilitar. Es decir, cuando busca carne fresca con la que alimentar al Ogro-Hitler. En una de sus incursiones escapa a un atentado: se entera así del odio que siente la población hacia él. Se lo confirma aún más el papel burdamen-

te mecanografiado que alguien le entrega, con una advertencia para las madres:

«Cet avertissement s'adresse à toutes les mères habitant les régions de Gelhenburg, Sensburg, Lötzen et Lyck!

PRENEZ GARDE A L'OGRE DE KALTENBORG!

Il convoite vos enfants. Il parcourt nos régions et vole les enfants. Si vous avez des enfants, pensez toujours à l'Ogre, car il pense toujours à eux! Ne les laissez pas s'éloigner seuls. Apprenez-leur à fuir et à se cacher s'ils voient un géant monté sur un cheval bleu, accompagné d'une meute noire. S'il vient à vous, résistez à ses menaces, soyez sourdes à ses promesses. Une seule certitude doit guider votre conduite de mères: si l'Ogre emporte votre enfant, vous ne le reverrez JAMAIS! (L.R.A., pg. 460-1).

Tournier aclara en «Le Vent Paraquet» su personaje. Reúne todos los atributos físicos del Ogro: es enorme y grueso, dominado por las funciones fisiológicas, la digestión muy en particular, y también la defecación; ve mal, como muchos gigantes mitológicos; tiene unas manos inmensas, que pueden ser predatoras y asesinas, pero también acariciadoras y serviciales; está obsesionado por los alimentos frescos, que traga en grandes cantidades, según un «crescendo» que arranca de leche, verduras y ensaladas, pasando por pequeños animales, para llegar a los niños, en las tres etapas de su vida.

El Ogro tradicional está casi siempre dotado de poderes mágicos. La magia de Abel radica en la extraña confluencia de sus deseos y de su destino, de su destino y de la historia, en:

«la connivence à laquelle il croit entre son destin personnel et le cours de l'histoire, ou plus exactement dans les preuves de cette connivence que lui apportent les faits». (L.V.P., pg. 118).

El Ogro carece de toda connotación sexual, es tan sólo un devorador de carne fresca; Abel tampoco es totalmente un

adulto en sus relaciones sexuales: es un ser inmaduro y la relación que le une con sus víctimas infantiles no es de naturaleza sexual. Las circunstancias históricas van a favorecer en él esta tendencia, este tipo de perversión.

Pese a estas características de Abel que, favorecidas por los acontecimientos históricos, por su condición de prisionero empleado como reclutador de niños, están a punto de hacer de él un verdadero Ogro, Abel es mas bien un Gigante. Un personaje igualmente folklórico, ser de una estatura desmesurada, primario en sus reacciones, recuerdo mítico de una humanidad superior, pero con una connotación de bondad. Tournier juega con ambas figuras mitológicas: se propone en su relato contar cómo es la guerra en la que se ha visto implicado

«un pauvre géant (...), un ogre affamé de tendresse, myope et visionnaire, joignant sans cesse ses énormes mains en berceau pour y recueillir quelque petit enfant». (L.V.P., pg. 113).

Si Abel es Ogro, lo es a la manera del ogro bueno del cuento de Pulgarcito en el libro de relatos de Tournier «Le Coq de Bruyère»⁸: es un gigantón «hippy» y ecologista, llamado significativamente Logre, que el autor nos presenta bajo un prisma totalmente favorable, que le hace de inmediato simpático:

«Logre s'est levé, et il regarde Pierre. Comme il est grand! Un vrait géant des bois! Mais un géant mince, flexible, où tout n'est que douceur, ses longs cheveux blonds serrés par un lacet qui lui barre le front, sa barbe dorée, anelée, soyeuse, ses yeux bleus et tendres, ses vêtements de peau couleur de miel auxquels se mêlent des bijoux d'argent ciselés, des chaînes, des colliers, trois ceinturons dont les boucles se superposent. et surtout, ah!, surtout, ses bottes, de hautes bottes molles de daim fauve qui lui montent jusqu'aux genoux, elles aussi couvertes de gourmettes, d'anneaux, de médailles». (Pg. 57).

Tournier sostiene que ambos son muy similares: son seres asociales, que sólo son felices en el bosque, que prefieren ár-

(8) Col. Folió, Paris, Gallimard, 1978.

boles y animales a los hombres, que aman tiernamente a los niños, aunque cruelmente también. No los devoran; al contrario, les dan de comer y tratan de salvarlos manteniéndolos alejados de la sociedad. Las botas de Logre, trasunto de las legendarias de siete leguas o de las del gato con botas, llevan a Pierre a un mundo libre y feliz cerca de la naturaleza; Abel dará su vida por salvar la del pequeño judío.

La figura del gigante es folklórica, pero también mitológica, bíblica y literaria. En la mitología griega, es la Teogonía, la historia de los gigantes nacidos de la sangre que manaba de las heridas de Urano, la voracidad de Cronos, la rebelión de los Titanes, el asalto al Olimpo de los gigantes hijos de Urano, los Cíclopes, con Polifemo al frente, que es también el cruce ogro/gigante, ya que se alimentaba de carne humana. Todas estas figuras mitológicas contribuyen a fijar los rasgos esenciales de los gigantes. Pero existen otros dos personajes mitológicos cuya relación con Abel Tiffauges es aún más estrecha.

En primer lugar, Hércules, con sus trabajos, que constituyen un aprendizaje iniciático similar al que Abel va a realizar a lo largo de la novela. Símbolo de la fuerza y de la energía, Hércules asume también otros rasgos legendarios, que aparecen igualmente en Abel: es un gran comilón y un buen bebedor. Abel descubre esa coincidencia entre ambos cuando, al visitar con un pequeño amigo el Museo del Louvre, descubre una estatua de Hércules que lleva a un niño sobre su brazo. Es el tema de la «phorie», que constituye el «leit-motiv» de la novela de Tournier:

«...*Héraklès Pédéphore*. Il s'agit en effet d'une représentation d'Hercule portant assis sur son bras gauche son petit garçon *Telèphe*. *Pédéphore*, c'est-à-dire en bon français *Portenfant*. *Hercule Portenfant*». (L.R.A., pg. 142).

La segunda figura mitológica que juega un importante papel por su identificación con Abel es Atlas, el gigante que lleva un mundo sobre sus hombros, como Abel al final del relato llevará un peso enorme y simbólico. Abel descubre en un diccionario que Atlas no soporta sobre sus espaldas el globo terráqueo, tal como se le representa habitualmente, sino el cielo,

las constelaciones, los soles en fusión, los cometas, y que es uno de los más gloriosos héroes «fóricos»:

«Atlas astrophore est le héros mythologique vers lequel devrait tendre ma vie pour trouver en lui finalement son aboutissement et son apothéose. Quoi que je porte à l'avenir, de quelque fardeau précieux et sacré que mes épaules soient chargées et bénies, ma fin triomphale ce sera, si Dieu le veut, de marcher sur la terre avec posée sur ma nuque une étoile plus radieuse et plus dorée que celle des rois mages». (L.R.A., pg. 136).

Ese destino que Abel presiente se cumple. Las últimas líneas de la novela lo presentan cargando sobre sus hombros el dulce peso del pequeño Éphraïm que, poco a poco, pesa sobre él como una masa de plomo, que lo hunde lentamente en el fango. El relato se cierra con el cumplimiento de la premonición que Abel ha tenido sobre su destino al identificarse con Atlas:

«Quant il leva pour la dernière fois la tête vers Éphraïm, il ne vit qu'une étoile d'or à six branches qui tournait lentement dans le ciel noir». (L.R.A., pg. 581).

En el Antiguo Testamento, el gigante es Goliat, que es vencido por un niño, como Abel lo será por el pequeño judío.

El gigante es también una figura literaria de gran tradición en Francia, con idéntica carga folklórica que Abel Tiffauges.

En la literatura medieval, y como reflejo de las mitologías germánicas y célticas en muchos casos, abundan los gigantes. Ya aparecen con relativa frecuencia en los cantares de gesta. Casi siempre en el campo enemigo y con los atributos característicos de crueldad, fuerza, aspecto monstruoso. En algunos de los cantares, como es el caso de «Huon de Bordeaux», el gigante es personaje esencial de la narración. Pero es sobre todo en las novelas en verso y prosa de la materia de Bretaña y en las novelas de aventuras donde esos gigantes juegan un papel fundamental. De nuevo se trata de gigantes malvados, dotados con gran frecuencia de poderes mágicos: justamente los gigantes contra los que cree luchar D. Quijote.

Pese a esta continua tradición medieval, el ejemplo más notable de gigante como héroe de un relato pertenece a la primera mitad del siglo XVI. Por vez primera, los gigantes son bondadosos y claramente simbólicos. Estas características permiten establecer un paralelo entre los cinco libros de François Rabelais cuyos héroes son Gargantúa y Pantagruel, y la obra de Tournier.

Se puede pensar, con H. Dontenville⁹ que la figura del gigante con el nombre de Gargantúa es plenamente folklórica. Proviene de una raíz indo-europea GAR/KAR redoblada y está en relación con viejos mitos de culto a los gigantes en montes y lomas. Esto explicaría topónimos de montes y collados que existen en Francia y otros países del área con la forma *Gargan-*. Gargantúa era, en consecuencia, un gigante nacional, y su leyenda era folklórica en su origen y ligada a la otra gran leyenda, la artúrica, que procede de la mitología celta. Esta tradición literaria del gigante se plasma en las «Grandes Chroniques», libro de escasa calidad, de burda comicidad, pero de gran aceptación popular, publicado poco antes de que Rabelais dé comienzo a su gran obra.

Sin embargo, lo que de desmesurado existe en esas leyendas se atempera en Rabelais. El acento no se pone, o al menos no de manera prioritaria, en el gigantismo. Lo que constituía un fácil recurso en las «Chroniques», la diferencia entre el resto de los hombres y el gigante, no es fundamental en Rabelais. Sin duda sus gigantes conservan muchos de esos rasgos legendarios y Rabelais se apoya a veces en el contraste de tamaño o en el carácter grotesco de algunas posibilidades que el gigantismo ofrece, como en la escena en la que Pantagruel saca su lengua para cubrir a su ejército cuando estalla una tormenta¹⁰. Pero con mucha mayor frecuencia, el lector llega a olvidar el tamaño de los héroes. Y, lo que es más, ciertas características folklóricas del gigante son usadas por Rabelais con un sentido simbólico. Así, uno de los tradicionales aspectos del gigante es la desmesura en el comer y el beber. Gargantúa y Panta-

(9) *La Mythologie Française*, Paris, Payot, 1948.

(10) *Pantagruel*, cap. XXXII.

gruel comen ciertamente en cantidades que a partir de entonces se califican de «pantagruélicas». Pero lo que caracteriza a Pantagruel, y que ya su nombre indica («car Panta en grec vault autant à dire comme tout, et Gruel en langue hagarène vault autant dire comme altéré». *Pantagruel*, cp. II) y su título refuerza (roy des Dipsodes), es la sed insaciable, rasgo folklórico en sí, pero que en Rabelais es, además de característica mitológica del personaje, un símbolo claro del aspecto humanista que domina la obra: una sed de saber. Al mismo tiempo, la sed, la embriaguez y el vino son símbolos para Rabelais de la alegría de vivir.

La actitud de Rabelais ante el mito del gigantismo es similar en varios aspectos a la adoptada por Tournier. El gigante es un símbolo a la vez que un mito procedente de la antigüedad: un fondo común de la humanidad que cada artista puede re-escribir según sus intenciones. En ambos escritores los gigantes se transforman, si bien en sentidos diferentes. En Rabelais, Pantagruel se humaniza poco a poco, vence el miedo a la muerte alcanza el verdadero heroísmo. Y, sobre todo en la mejor tradición de los buenos gigantes. Pantagruel es destructor de animales feroces y de monstruos lo que en alegoría significa combate y victoria sobre los monstruos ideológicos que el Renacimiento ha heredado de las tinieblas medievales. Como él, Abel Tiffauges va a luchar contra los monstruos ideológicos de su tiempo: el nazismo, la tiranía, la falta de libertad.

En un aspecto más próximo al folklore, los gigantes de Rabelais y Abel comparten otros rasgos arquetípicos: el tamaño, el apetito desmedido, la sed, el realismo de las funciones fisiológicas. También une otra característica a ambos escritores: los nombres son simbólicos o, al menos, tienen un cierto significado, dentro de una teoría del signo que tanto Rabelais como Tournier comparten: ya sean muy claros, como el de Grandgousier (gran gaznate), Caresmeprenant, Mardigras, o bien cultos, sobre etimologías greco-latinas o de otras lenguas, Pantagruel, Dipsodes, Thélème, los nombres propios en Rabelais no son casi nunca gratuitos. También Tournier va a usar nombres simbólicos: Abel, Rachel (el cordero), Éphraïm (fructificación),

y el doble sentido del lenguaje: anagrama de Abel Tiffauges *A.T.* = [ate] y *athée* = [ate].

Entre Rabelais y Tournier la tradición literaria del gigantismo no se pierde. Aunque el tema se aparte ya de nuestro propósito, no podemos dejar de mencionar, al menos, dos ejemplos muy conocidos: el héroe del cuento de Voltaire «Micromégas» y el muy famoso Gulliver de J. Swift.

Otra mitología constante en la novela es la religiosa. El gigante Abel se siente como el alma y el cuerpo del Adán arcaico, como el mismo Creador: él estaba allí hace miles de años, cientos de miles de años, cuando la tierra no era sino una bola de fuego girando en un cielo de helio; era su alma la que la hacía arder y girar. Abel se imagina como un receptáculo divino en quien encarna el alma eterna del mundo. Es, de nuevo, un mito: el del Eterno Retorno.

También mito folklórico, el tema de los gemelos es para Tournier el mito de la pareja humana. Aparece en otras de sus novelas, tal como «Vendredi ou les Limbes du Pacifique», en la que recrea la historia de Robinson Crusoe, y es un tema muy constante en «Le Roi des Aulnes». Surge ya al principio del relato, cuando Abel se plantea la creación de la mujer a partir de un Adán hermafrodita, cuya soledad impulsa a Dios a separarlo en dos seres. Hombre y mujer están incompletos y sólo su unión los complementa. El tema se insinúa ya al hablar de Rachel, la mujer que Abel ama en su faceta de mecánico parisino:

«J'ai perdu Rachel. C'était ma femme. Non pas mon épouse devant Dieu et les hommes, mais la femme de ma vie. Je veux dire —sans emphase aucune— l'être féminin de mon univers personnel». (L.R.A., pg. 17).

Se explicita el tema poco más tarde, cuando Abel reflexiona sobre la sexualidad y la complementariedad de hombre y mujer. Parte del texto bíblico y considera que la frase «Dios creó al hombre a su imagen» significa que lo creó hombre y mujer a la vez. Según él, la Biblia dice:

«Dieu créa l'homme à son image, c'est-à-dire mâle et femelle à la fois. Il lui dit: «Crois, multiple, etc». Plus tard il

constate que la solitude impliquée par l'hermafroditisme n'est pas bonne. Il plonge Adam dans le sommeil, et il lui retire, non une côte, mais son «côté», son flanc, c'est-à-dire ses parties sexuelles féminines dont il fait un être indépendant». (L.R.A., pg. 33-34).

El matrimonio o la pareja recomponen ese ser hermafrodita:

«Remonter la pente, restaurer l'Adam originel, le mariage n'a pas d'autre sens». (L.R.A., pg. 35).

El tema es tratado por el primer cuento de «Le Coq de Bruyère» en idéntico sentido, si bien con la ingenua ironía que caracteriza estos relatos:

«Jéhovah sculpta dans la poussière la statue du premier homme. Puis il lui souffla la vie dans les narines. Et la statue de poussière s'anima et se leva. A quoi ressemblait le premier homme? Il ressemblait à Jéhovah qui l'avait créé à son image. Or Jéhovah n'est ni homme ni femme. Il est les deux à la fois. Le premier homme était donc aussi une femme.

Il avait des seins de femme.

Et au bout de son ventre, un sexe de garçon.

Et entre les jambes, un petit trou de fille». (L.C.B., pg. 11).

Pero, además, el tema de los gemelos se refleja también en la pareja bíblica de Abel y Caín. No es casual (casi nada lo es en Tournier) que el protagonista se llame Abel: el hijo de Adán, el perfecto, imagen de Dios y favorito, víctima de su hermano. Pero, con una de esas inversiones que tienen lugar a lo largo de la novela, este Abel de Tournier es más bien parecido a Caín. Y, sin embargo, en esa disputa que enfrenta desde el origen de los tiempos a los nómadas y a los sedentarios, en la oposición atávica entre los hijos de Abel y los de Caín, Abel Tiffauges se siente miembro de la raza nómada, hermano de las razas malditas, de los gitanos, de los judíos asesinados por los nazis, que son la encarnación actual de los sedentarios por su culto a la raza, a la sangre, a la tierra. Abel está seguro de la victoria de los nómadas:

«Je sais qu'un jour viendra où le ciel, lassé des crimes des sédentaires, fera pleuvoir le feu sur leurs têtes». (L.R.A., pg. 58).

De nuevo el cuento de «Le Coq de Bruyère» retoma el tema del sedentario Caín y del nómada Abel, aunque esta vez es Caín la víctima de las persecuciones de Abel. Un Abel nómada, «maigre, noir, cinique et odorant comme ses propres boucs» y un Caín sedentario que vivía entre tierras cultivadas y flores y al que Abel torturaba:

«Un jour le drame qui couvait éclata.

Les troupeaux d'Abel envahirent et saccagèrent les blés mûrs et les vergers de Caïn.

Il y eut une entrevue entre les deux Frères. Caïn s'y montra doux et conciliant, Abel lui ricanant méchamment au nez.

Alors le souvenir de tout ce qu'il avait enduré de son jeune frère submergea Caïn, et d'un coup de bêche, il cassa la tête d'Abel». (L.C.B., pg. 16-17).

La mitología cristiana aparece igualmente en distintos pasajes de la obra. En cierto modo está presente en el viaje iniciático al que ya hemos aludido y que Abel emprende al estallar la guerra, cuando, tras la etapa igualmente iniciática de la infancia, interrumpida por los oscuros años de mecánico, parte hacia la Alemania nazi, donde es hecho prisionero. Diversas aventuras, sucesivas etapas le conducirán desde su personaje de Ogro hasta el de Gigante fórico. El viaje iniciático, mitológico en su origen, se ha cristianizado ya en el ciclo del Grial: los héroes se purifican a través de sus aventuras, en una iniciación a la Gracia que los conduce hasta la perfección.

Pero existen muchos más datos que permiten ver en la novela dicha mitología cristiana, aparte del espíritu general que impregna todo el relato. Son sobre todo los episodios del colegio los que autorizan a pensar en esta simbología cristiana. El castigo llamado «colaphus» forma parte del rito iniciático y es a la vez parodia del ceremonial de la confirmación, con el bofe-

tón que libera. Abel establece otra comparación cuando describè el castigo:

«Un prie-Dieu, l'agenouillement, une sonnette qui tinte grèlement, je ne puis m'empêcher aujourd'hui de voir dans ce rite punitif une parodie satanique de l'Élévation». (L.R.A., pg. 44).

Pero aún hay más: en la obscuridad de la habitación en la que espera con terror a recibir el castigo, el pequeño Abel sólo distingue un cuadro de Cristo al que azota un soldado. Es el Abel maduro el que hace posteriormente una lectura de este signo, cuando la vida le obliga a ver tantos otros rostros que sufren:

«Je sais aujourd'hui qu'un visage humain, aussi vil soit-il, souffleté, devient aussitôt la face de Jésus». (L.R.A., pg. 48).

Este episodio será para Abel el comienzo de la iniciación. Su elección definitiva como protegido de Nestor, amo y señor del colegio, hijo del conserje, se produce durante el paseo del Domingo de Ramos. Nestor le demuestra que ha sido elegido enviándole por medio de un condiscípulo su bicicleta rutilante de marca Alción (nombre del pájaro de Júpiter, emblema de realeza y de pureza).

En los Evangelios, Jesús se sienta a la diestra de Dios: en la novela, también ocho días después de ese domingo, Abel ya está sentado a la derecha de Nestor. Comienza el proceso de identificación entre ambos, la lenta ósmosis que hará de Abel un trasunto de Nestor. La transmisión definitiva de poderes tendrá lugar en el curso de un banquete pantagruélico, que hace pensar en la Última Cena. Y esa misma noche estalla un incendio en el que Nestor desaparece.

Mucho más clara aún es la referencia a la leyenda de San Cristóbal. Ese gran gigante de la hagiografía cristiana que llevó sobre sus hombros el enorme peso del Niño-Dios, lo que le valió el nombre griego de Cristóforos, el portador de Cristo, es el símbolo de la «phorie», que es el gran tema de la novela. Tema que se explicita más aún en los últimos párrafos, cuando Abel carga sobre sus hombros a Éphraïm y se hunde bajo su

peso. A la leyenda de San Cristóbal se une en ese final el recuerdo del Gólgota, a través de los tres niños empalados por los nazis cuyas siluetas se recortan sobre la nieve.

Hay también una clara alusión al Apocalipsis en las palabras que pronuncia Abel:

«Éphraïm, est-ce qu'il n'est pas dit dans les livres saints que sa tête et ses cheveux étaient blancs comme neige, ses yeux comme una flamme de feu, ses pieds semblables à de l'airain rougi dans une fournaise, et qu'une épée à deux tranchants sortait de sa bouche?». (L.R.A., pg. 578)

y que corresponden exactamente al Libro del Apocalipsis de Juan (I, 14, 15, 16), en tanto que el nombre de *Béhémot* con el que Éphraïm le llama es el de un monstruo terrestre dotado de un extraordinario vigor del Libro de Job (Cap. XL, 10 al 19).

Con su característica técnica de la frase musical que se anuncia y reaparece, ya desde el inicio del relato propone Tournier el tema del portador. El pequeño Abel, que cursa sus estudios en el colegio de San Cristóbal, es encargado de la lectura piadosa en el refectorio: se le entrega la «Leyenda dorada», de Jacobo de Vorágine y, entre todas las leyendas, había sido elegida la de San Cristóbal. Durante la lectura, Nestor dibuja al Santo llevando sobre sus hombros el edificio del colegio con todos sus alumnos y le pinta con sus propios rasgos.

Unas páginas más allá, de nuevo aflora el tema. En el sermón, el sacerdote hace referencia a una anécdota que atrae de inmediato la atención de Nestor. Abel la encuentra años después en los «Ensayos» de Montaigne. Se refiere a Albuquerque, un conquistador portugués que, a punto de perecer en el mar, «put sur ses épaules un jeune garçon, pour cette seule fin qu'en la société de leur fortune son innocence lui servist de garant et de recommandation envers la faveur divine pour le mettre à sauveté» (Essais, I, 39). El predicador enlaza la anécdota con la historia de San Cristóbal y el Abel maduro medita sobre esa relación y concluye que el gesto de ambos personajes es idéntico en cuanto a sus motivaciones:

«Se mettre sous la protection de l'enfant qu'ils protégeaient en même temps, se sauver en sauvant, assumer un poids, charger leurs épaules, mais un poids de lumière, une charge d'innocence!». (L.R.A., pg. 89).

El fraile mismo establece una asociación entre los alumnos y la aventura de Albuquerque/Cristóbal. Ya que el colegio está bajo la advocación del Santo, cada uno de ellos se llama también «Portenfant»:

«Que vous vous appeliez Pierre, Paul ou Jacques, souvenez-vous toujours que vous vous appelez aussi Portenfant». (L.R.A., pg. 89).

Tournier sostiene que la «phorie» constituye el único tema de su novela. Establece lo que es la buena «phorie», cuyo héroe, el gigante Cristóbal, se humilla cual bestia de carga bajo el peso de los viajeros a los que ayuda a vadear el río, hasta que su protección al Niño-Dios le eleva a la santidad. También confirma la relación entre San Cristóbal y el Rey de los Alisos, contrapunto negativo del Santo:

«Ainsi le bon géant qui se fait bête de somme pour sauver un petit enfant est-il tout proche de l'homme-de-proie qui dévore les enfants. Qui porte l'enfant, l'emporte. Qui le sert humblement, le serre criminellement. Bref l'ombre de Saint Cristophe, porteur et sauveur d'enfant, c'est le Roi des Aulnes, emporteur et assassin d'enfant». (L.V.P., pg. 125).

El título de la novela está tomado de una balada de Goethe, tema que ha seducido también a Víctor Hugo, que lo desarrolla en un poema de «La Leyenda de los Siglos», y antes ya a Schubert, que lo había convertido en un «lied». Ese personaje fantástico, que trata de seducir a los niños y por fin los arranca por la fuerza de los brazos de sus padres, es un prototipo de pasión pedófila que debía atraer fatalmente la Tournier.

Pero no es la balada la única inspiración de Tournier: también la gran obra de Goethe, el gran mito literario de Fausto, le seduce. Abel es un personaje faustiano en su tentación diabólica, en su insatisfacción. Si bien Abel no busca como Faus-

to la eterna juventud, el amor a los jóvenes, la atracción de la carne fresca, funcionan a modo de transposición simbólica de ese deseo sobrehumano. El mito de Fausto es pervertido por los nazis: eterna juventud que se releva ante los fusiles, que se convierte en carne de cañón. La perversión alcanza a Abel, que se ha sentido seducido por el nazismo, que está a punto de convertirse en Ogro devorador, desviándose de su destino de San Cristóbal y de protector de niños.

El mito de Fausto permite pasar a analizar someramente la mitología personal de Tournier, ya que Alemania y su cultura son parte esencial de su personalidad. El ambiente familiar, sus estancias infantiles en Alemania, las posteriores de estudiante, el estudio de sus filósofos hacen de él un buen conocedor de la Alemania intemporal y de la Alemania nazi.

Sin pretender buscar en la obra literaria elementos autobiográficos, sí es posible no obstante aceptar la idea de mito personal, en el sentido en el que lo hace Charles Mauron cuando sostiene que:

«les processus inconscients d'un individu humain dépendent, dans une certaine mesure, et à travers des retentissements compliqués, des événements de son existence. Dans la mesure encore (apparemment très grande) où la vie imaginative dépend à son tour des processus inconscients, elle est en fonction des événements biographiques»¹¹.

El mismo Tournier afirma que la parte literalmente autobiográfica de su novela es casi nula puesto que era demasiado joven para ser soldado y prisionero. Sin embargo, ha visto el horror de la guerra, lo que provoca en él un fuerte anti-militarismo y le hace alzar su voz contra «l'ignoble gloire militaire (et) le stupide prestige de l'uniforme». (L.V.P., pg. 81).

Conoce lo que supone para un prisionero regresar a la patria y sentirse extraño en ella, ya que ha creado una nueva vida en el otro país. Pero, muy en especial, ha conocido el nazis-

(11) O. c., pg. 211.

mo. Y lo ha hecho en una edad, la de Pulgarcito, que interesa sobremanera a los Ogres:

«Je m'étais trouvé en Allemagne au sommet de la montée et de l'épanouissement du nazisme à un âge —celui du Petit Poucet— qui intéresse au premier chef les Ogres, et j'avais nettement senti combien le nouveau régime allemand était axé sur moi et mes semblables». (L.V.P., pg. 105).

Por eso el mito del Ogro se impone a él como otro de los temas centrales de la novela.

La figura mitológica y literaria del Gigante ha sido completada con vivencias personales. Así lo vemos en el retrato que Tournier hace del empleado de su padre:

«Ce bon géant à la barbe rousse, à l'appétit formidable et à la mémoire d'éléphant». (L.V.P., pg. 70).

También la figura de Nestor tiene antecedentes en su infancia, en uno de sus condiscípulos, que era la «vedette» de la clase:

«Roger Nimier était à cette époque un gros garçon, lent et goguenard auquel une précocité un peu monstrueuse, une intelligence et une mémoire hors du commun rendaient difficiles ses contacts avec les autres élèves. Il ne cessait de manger (...) et de tenir des discours auxquels nous ne comprenions goutte (...) Il y a un peu de lui dans le Nestor de «Le Roi des Aulnes». (L.V.P., pg. 154-5).

Y, en efecto, hay en Nestor varios rasgos de este condiscípulo, a los que la imaginación de Tournier añade el carácter esotérico y mitológico.

Aún hay otro rasgo de Tournier-niño que aparece de modo importante en la novela. En «Le Vent Paraquet» recuerda la invasión alemana y los soldados de la Wehrmacht alojados en su casa. Su olor a tabaco y grasa de botas era para el muchacho el olor de la felicidad. El estallido de la guerra, que conmociona la vida del niño, es recibido como una liberación y un gozo:

«J'avais fait des vœux ardents pour que la guerre éclatât, mettant fin ainsi à mes problèmes scolaires. J'étais dévoré par la soif de désordre et de catastrophe qui turmente certains adolescents. J'avais été exaucé en septembre lors de l'invasion de la Pologne par les alliés germano-soviétiques. Comblé en juin 1940 par la débâcle que j'avais vécue comme une gigantesque partie de plaisir». (L.V.P., pg. 76).

Abel Tiffauges sentirá también que el destino está a su favor cuando sus deseos de que el colegio arda, como único medio de librarse de un castigo, se cumplen:

«Il était donc possible d'ignorer la relation évidente, éclatante qui unissait cet incendie et mon destin personnel! Ces hommes stupides qui s'apprêtaient à m'écraser pour une peccadille —dont j'étais de surcroît innocent— ne reconnaîtraient jamais, quand même je leur hurlerais la vérité en pleine face, la part que j'avais dans le châtiment qui venait de frapper Saint-Christophe!» (L.R.A., pg. 103).

Años después Abel se libra de una condena por el estallido bélico: la escuela ha vuelto a arder. Nadie parece saber la causa de esta guerra: sólo Abel la conoce:

«Les mobilisés ne paraissent même pas très bien savoir pourquoi ils vont se battre. Et comment le sauraient-ils? Moi seul, Abel Tiffauges, dit Portenfant, microgénitomorphe et dernier rejeton de la lignée des géants phoriques, moi seul le sais, et pour cause...» (L.R.A., pg. 206).

Incluso le parece que el destino se ha pasado un poco:

«Dieu m'est témoin que je n'ai jamais prié pour une apocalypse!» (L.R.A., pg. 207).

Abel se considera así un ser divino, encarnación del alma eterna del cosmos; cree en la connivencia secreta que existe entre su destino personal y el curso de los acontecimientos.

La guerra le permite igualmente descubrir la tendencia inversa de su yo profundo. Alemania se convierte en la tierra prometida, en la que encuentra sus raíces, donde el nazismo

le pone en contacto con los niños, descubriéndole su verdadera vocación de portador, la «phorie». Previamente el nazismo ha estado a punto de perderle, de hacer de él un Ogro devorador. La derrota de Alemania le salvará. Y el Ogro se transforma en un buen Gigante y éste se convierte en «astróforo», en portador de la estrella, último mito de la novela.

M.^a AURORA ARACÓN FERNÁNDEZ
Departamento de Francés