

*La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio:  
procedimientos narrativos

M<sup>a</sup> Luisa Bernabé Gil

*Universidad de Granada*

lbernabe@ugr.es

**Résumé**

L'analyse des techniques temporelles et narratologiques de *La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio dévoile la création de deux univers fictifs confrontés: d'une part, le temps *monumental*, représenté par les figures d'Autorité, d'autre part, le temps mythique et mystique du héros, Léon, qui devient «Autre» et s'identifie au poète Rimbaud. Comme lui, il se métamorphose en personnage «maudit».

**Mots-clé:** analyse temporelle; intertextualité; mythes; légendes; religions.

**Abstract**

In our attempt to analyze the temporal and narrative techniques found in J.M.G. Le Clézio's *La Quarantaine*, we have seen how the writer created two opposite universes. On the one hand, Le Clézio deals with *monumental* time, represented by authoritative figures, and on the other hand, he introduces a time which can be considered mythic as well as mystic: the time experienced by Leon, the main character. Leon becomes "the other" and identifies himself with Rimbaud, the poet. Just like him, he develops into a cursed character.

**Key words:** temporal analysis; intertextuality; myths; legends; religions.

En este trabajo abordaremos la novela *La Quarantaine*<sup>1</sup> (1995) de J.M.G. Le Clézio, Premio Nobel de Literatura 2008, desde una doble perspectiva: por un lado, el análisis de las técnicas temporales nos llevará a confrontar dos universos ficcionales en la narración. Nos basaremos para ello en las teorías narratológicas, fundamentalmente en el estudio de la temporalidad que lleva a cabo Gérard Genette. Por otro lado, se desvela la creación de un universo mítico personal, a través de la presencia del poeta maldito Rimbaud, cuyos versos, citados en intertexto y su función de personaje-actante, son el hilo conductor del relato.

Hemos de señalar, desde el principio, la dificultad de desentrañar la dimensión mítica de esta novela, que reside en gran parte en los procedimientos narrativos utilizados por el escritor y en la presencia de una riquísima red intertextual de citas, alusiones y referencias a la religión hindú; estamos de acuerdo con M. Kouakou (2009: 329-330) cuando afirma:

Un postulat esthétique est bien souvent mis en avant chez Le Clézio dont la dimension mythique de l'œuvre se fonde essentiellement sur un procédé de sublimation et d'idéalisation [...] on ne saurait parler de mythe chez Le Clézio sans se référer à l'idée que la dimension mythique de l'œuvre n'est pas uniquement inhérente à l'évocation des grandes figures de la mythologie grecque. Elle est aussi dans l'appropriation d'un discours aux allures incantatoires qui permet de passer de l'ordinaire à l'extraordinaire, de la simple réalité au magique, au fabuleux [...] le procédé d'écriture devient le principe même de la création mythique<sup>2</sup>.

J.M.G. Le Clézio es un escritor y viajero infatigable, su pluma y sus viajes corren destinos paralelos; fruto de ello es una obra que está constantemente recorrida por el tema del viaje, tema que adquiere dimensiones diferentes desde sus primeros escritos hasta las obras más recientes. En sus primeras obras hay una clara influencia del *Nouveau Roman*, principalmente por el hecho de que el lenguaje es el interés principal del autor, junto a ciertos procedimientos visuales más que lingüísticos; así

<sup>1</sup> Todas las referencias a la novela están extraídas de la edición de Gallimard (Paris, 1995). Se trata de una de las novelas más emblemáticas del autor, en la que cobran especial relieve las palabras pronunciadas por la Academia sueca en el momento de la atribución del Nobel: «l'écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante» (L.S., 2008). El Premio Nobel no sólo reconoce la riqueza de una larga y fecunda trayectoria literaria, sino también su postura solidaria, su compromiso con las sociedades más desfavorecidas, compromiso del escritor que se manifiesta de un modo particular en *La Quarantaine*, mediante la figura del poeta maldito y de sus versos, creando todo un universo mítico y simbólico.

<sup>2</sup> En efecto, aquí el mito se construye sobre *Le Bateau ivre* de Rimbaud y no ya sobre el mito de los argonautas de *Le Chercheur d'or*, ficción autobiográfica sobre la historia familiar que precede a *La Quarantaine*.

sucede, por ejemplo, con *Le Procès-verbal*, novela en la que utiliza el tachado sobre las palabras, y que el narrador interpreta como un sueño que nunca se hará realidad. *Le Livre des fuites*, denominado «roman d'aventures», no es sino la subversión del género de viajes, en donde la ficción alterna con partes tituladas «Autocritique»; los viajes que realiza el protagonista carecen de localización cronológica y espacial. Su escritura transgresora se manifiesta a lo largo de toda su obra; la mezcla de géneros, las voces que se entrecruzan, la tipografía que diferencia unas historias de otras, son algunos de los procedimientos que podemos poner de relieve en obras como *Désert*, *Onithsa*, *La Quarantaine*, entre otras. En este sentido son verdaderamente reveladoras las palabras de C. Cavallero (2009: 145-146):

Comment lire [...] ou pour mieux dire quel texte lire parmi la pluralité des lignes discursives, lorsque interfèrent inopinément le fait divers, le propos symbolique ou d'obédience mythique, le souvenir d'enfance, le motif historique, le politique ? La facture narrative de nombreux textes, par le recours au montage par alternance et l'instabilité induite de l'instance énonciative, semble dès l'abord défier les velléités de parcours linéaire [...] l'éclatement formel sur lequel repose l'architecture de nombreux romans de Le Clézio joue par paradoxe un rôle éminent dans l'esthétisation du propos narratif.

A lo largo de su producción encontramos huellas más o menos explícitas de una larga búsqueda, la de la casa familiar en la isla Mauricio. Esta búsqueda constituye la trama de ciertas ficciones (*Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues*, *La Quarantaine*, *Révolutions*) en las que la utilización de la primera persona y la intención autobiográfica son esenciales, y ello junto al tema del viaje como hilo conductor de la trama que hace que la ficción alcance la dimensión del mito del retorno al origen.

*La Quarantaine* presenta un entramado narrativo bastante complejo. Intentaremos, en primer lugar, desentrañar la estructura de la novela para pasar, en segundo lugar, al análisis narratológico, simbólico y mítico.

Los capítulos 1 y 4 («Le voyageur sans fin» y «Anna») pueden ser considerados como el relato-marco que abre y cierra la novela y que abraza los otros dos capítulos. Se trata del relato homodiegético y ulterior del viaje del narrador (Léon) a la isla Mauricio. Este viaje se inicia en el primer capítulo en el que se presenta el narrador recorriendo las calles de París, al tiempo que rememora su genealogía y el encuentro fortuito de su abuelo Jacques con Rimbaud, «voyageur sans fin» del que toma título el capítulo. Este primer encuentro con Rimbaud se repite obsesivamente; el enigmático *incipit* de la novela presenta la imagen del poeta en el umbral de la puerta del restaurante, imagen que transmitió Jacques y que Léon conserva anclada en su memoria, como una fotografía:

Dans la salle enfumée, éclairée par les quinquets, il est apparu. Il a ouvert la porte, et sa silhouette est restée un instant dans l'encadrement, contre la nuit. Jacques n'avait jamais oublié. Si grand que sa tête touchait presque au chambranle, ses cheveux longs et hirsutes, son visage très clair aux traits enfantins, ses longs bras et ses mains larges, son corps mal à l'aise dans une veste étriquée boutonnée très haut. Surtout, cet air égaré, le regard étroit plein de méchanceté, troublé par l'ivresse (*La Quarantaine*, p. 15)<sup>3</sup>

Rimbaud, el poeta maldito y marginal, se identifica con el destino del antepasado desaparecido (Léon, «le Disparu») y con el propio narrador, este otro «voyageur sans fin» cuyo viaje a Mauricio significa la vuelta al origen.

Desde el principio se establece un juego intertextual, mediante las citas de Rimbaud y de otros poetas malditos: eran los versos que sus abuelos copiaban y recitaban, y que luego su abuela enseñó al propio narrador, versos que inciden en poner de relieve, no sólo la temática del tiempo, sino también la referencia al mar y al viaje que se desarrolla a lo largo de la novela.

En el capítulo 4, Léon relata su estancia en Mauricio, las entrevistas con Anna, su tía, la última descendiente de los Archambau, la visita a la casa soñada que lleva su nombre, «Anna», y el recorrido que realiza el narrador en su búsqueda de aquel tiempo perdido. El final del viaje y del diario que constituye este relato-marco narra el recorrido de Léon por los lugares de Marsella que Rimbaud frecuentó antes de morir, lugar en el que rememora la desaparición de sus antepasados.

El segundo capítulo («L'empoisonneur») constituye una narración heterodiegética (Léon, el narrador, no está presente), se produce un deslizamiento de la focalización hacia Jacques. Se trata del relato del viaje de sus abuelos Jacques, Suzanne y Léon (su tío-abuelo) hacia Mauricio, en 1891. Las expresiones recurrentes «Je pense» o «J'imagine» dejan entrever la imagen del narrador y representan, además, la transición del diario a la ficción novelesca del tercer capítulo. En este breve capítulo se produce el segundo encuentro con Rimbaud, durante la escala en Aden; Rimbaud es «l'empoisonneur», el moribundo que envenena a los perros famélicos que deambulan por Aden. Tras este segundo encuentro, Rimbaud desaparece como actante, pero sigue presente mediante las citas de su poema *Le Bateau ivre*, que Léon y Suzanne recitan en varios lugares del texto<sup>4</sup>:

Elle me regardait. À voix presque basse, elle a dit:  
*Comme je descendais des Fleuves impassibles,*

<sup>3</sup> El encuentro de Jacques con Rimbaud se repite siete veces en este capítulo, en las páginas 18, 20, 21, 23, 27 y 30.

<sup>4</sup> La riquísima red intertextual de citas no sólo se refiere a los versos de Rimbaud, sino a otros poetas, como Baudelaire o Longfellow.

*Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:  
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles  
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs (La Quarantaine, p. 252)<sup>5</sup>.*

En el tercer capítulo, «La quarantaine», el título de la novela repetido aquí representa la novela dentro de la novela, lo que podemos considerar, con Lucien Dällenbach (1977: 121), «une *métalepse* particulière: l'auto-référence de la narration elle-même», una metalepsis que se erige en verdadero relato, dejando en un segundo plano el relato homodiegético primero que le sirve de marco. Consideramos, pues, este capítulo como una *mise en abyme* orientada hacia el pasado diegético. Podemos citar a este respecto, la siguiente afirmación de Alexandra Jeleva (2009: 177), que concluye también: «Cette ambiguïté qui affecte l'instance narrative fonctionne comme une mise en abyme (l'aventure de Léon qui invente l'aventure de Léon)».

Esta novela dentro de la novela equivale a un sueño del narrador primero, y así lo deja entrever: «comme s'il [Léon le Disparu] appartenait à un rêve» (*La Quarantaine*, p. 438), o, quizá, la realización de un sueño, el sueño de identificarse al antepasado y su leyenda: «je suis l'autre Léon, celui qui a disparu» (*La Quarantaine*, p. 20). Las dos narraciones homodiegéticas constituyen un diálogo intertextual que se establece entre las diferentes partes del texto. El relato de Léon, «le Disparu» comienza con el desembarco de los pasajeros del *Ava* en la isla Plate por motivos de cuarentena. Se produce, pues, un cambio de voz y focalización. Sin embargo, otras voces se dejan oír a lo largo de este relato, salpicado por las citas del «Journal du botaniste», compañero de viaje que morirá en el islote Gabriel, la voz del narrador heterodiegético (Léon, el descendiente), que interrumpe a veces el hilo del relato para insertar la historia de los orígenes misteriosos de Suryavati, la voz de Jacques, que se oirá por momentos para recordar las historias que se refieren al pasado legendario y mítico en la isla Mauricio, la voz de Suzanne recitando a Baudelaire, Rimbaud y Longfellow. Madeleine Borgomano (2003: 3-5) hace una interesante síntesis de las voces que se entrecruzan a lo largo de toda la narración y llega a la siguiente conclusión:

En les [les voix] faisant alterner et jouer entre elles, l'auteur rejoint la puissance des traditions orales: sa narration se fait l'écho des récits transmis de génération à génération, elle se charge de profondeur temporelle et légendaire. Elle devient aussi une façon de remonter le temps.

---

<sup>5</sup> Son los cuatro primeros versos de *Le Bateau ivre*. Rimbaud se identifica con un barco en medio del océano. El miedo parece apoderarse del poeta; sin embargo, este es incapaz de regresar a puerto y comienza un nuevo itinerario.

Asistimos, pues, a una nueva narración homodiegética de la lenta y progresiva metamorfosis de Léon, que se separará de su hermano Jacques para unirse a Suryavati. Léon descubre su verdadera identidad en el encuentro con el Otro.

En este tercer capítulo, Léon el descendiente inserta una historia fragmentada, la epopeya del viaje de Ananta y Giribala, madre y abuela de Suryavati, desde la India hasta la isla Mauricio. Historia que se presenta con una tipografía diferente, como la gesta de los «hommes bleus» de *Désert*, o la búsqueda que lleva a cabo Geoffroy en *Onitsha*, procedimiento que podemos interpretar siguiendo la tesis de Jeana Jarlsbo (2003: 12), que señala:

[...] la présence de deux récits qui alternent et dont l'un se distingue typographiquement de l'autre par une marge gauche plus large. C'est probablement cette disposition typographique particulière qu'on remarque d'abord pendant la lecture. Nous ne pouvons exclure la possibilité que, par l'emploi de ce procédé typographique, le texte signale la présence de quelques aspects de l'altérité auxquels le lecteur doit prêter attention.

Por otro lado, la imagen del barco a la deriva que aparece a lo largo de este relato, se va diluyendo poco a poco en la figura de la balsa («nous dérivons lentement sur notre radeau de lave» [*La Quarantaine*, p. 404]), hasta desaparecer, como los personajes: « Il me semble que même les mots violents de l'homme d'Aden ont disparu dans le ciel, ils ont été emportés par le vent et perdus dans la mer» (*La Quarantaine*, p. 350), «Ensemble nous glissons sur la mer, vers l'autre bout du temps» (*La Quarantaine*, p. 406). La presencia de Rimbaud interviene, pues, en dos niveles textuales: en primer lugar es un personaje-actante, y, en segundo lugar, su arte es reproducido, recreado en el texto. De esta manera la poesía se convierte en uno de los hilos conductores fundamentales para la interpretación del significado del texto. El poeta se transforma en mito (o anti-mito?<sup>6</sup>), y el antepasado legendario se identifica con él por su carácter rebelde y marginal.

Se trata de una ficción novelesca que finalizará con la desaparición del abuelo desconocido que renunció a sus orígenes familiares para unirse a una misteriosa India, Surya; Léon, «le Disparu», personaje «maldito» cuyo destino corre paralelo al del «poeta maldito»: «C'est que tout se pose ici par référence à Rimbaud, dans la tentative de reconstituer par le voyage de l'écriture une unité perdue où l'on peut voir l'extension d'un programme symboliste» (Câncio Martins, 2000: 163-164).

Utilizando elementos de los libros de viaje, Le Clézio crea un género bastante original. Dichos elementos organizan las macroestructuras de la novela: el aparente

<sup>6</sup> Rimbaud es considerado por sus contemporáneos «un voyou» (un golfo): «Qui est-ce? A demandé Jacques. – Lui? Rien, juste un voyou» (22), «Les rues de Paris, étroites et noires, qui l'expulsent» (*La Quarantaine*, p. 27).

orden cronológico y espacial<sup>7</sup>, el principio *in medias res* y el diario de viaje, se hacen presentes mediante el deseo explícito de fechar los relatos. Sin embargo, el análisis de las microestructuras desvela una particular utilización de las categorías narratológicas y temporales, manifestándose así una subversión del género de viajes, antítesis entre el orden de las macroestructuras y el desorden temporal revelado, fundamentalmente, por la presencia masiva de retrocesos en el tiempo que intentan recuperar el tiempo de origen. Así, constatamos el predominio de analepsis internas homodieéticas repetitivas (en terminología genettiana), mediante las cuales el relato vuelve una y otra vez sobre sus huellas. Es significativo a este respecto señalar las siete veces que se evoca el encuentro con Rimbaud en el primer capítulo; estos «rappels» (Genette, 1972: 95) inciden en localizar el comienzo, el origen, en aquel encuentro que marcará profundamente al narrador. En el tercer capítulo, en el que centraremos nuestra atención, la repetición de los episodios principales (el encuentro con Surya, las pruebas iniciáticas de Léon, entre otros) y de las expresiones que marcan el paso del tiempo, puntuadas por los «coups de sifflet du sirdar», crea un rimo musical.

Nos vamos a centrar, en las páginas que siguen, en el análisis de la frecuencia narrativa y, fundamentalmente en el procedimiento de la repetición de acontecimientos y motivos, que desvelará, además, la función ideológica puesta de manifiesto mediante la confrontación de dos planos temporales. El narrador realiza una crítica a la sociedad occidental y se pone del lado de los más desfavorecidos.

De esta forma, la repetición del encuentro «real» con el poeta y sus versos, se realiza en dos planos temporales diferentes. El primero de ellos es el pasado de Jacques, la rememoración del paraíso de infancia: la mítica casa Anna situada en la isla Mauricio. El segundo es el tiempo de iniciación de Léon en la isla Plate durante la cuarentena que les impide llegar a Mauricio, tiempo en el que los episodios singulares se repiten creando la memoria de Léon, y en el que observamos otras repeticiones<sup>8</sup> de motivos que contribuyen a la configuración de un universo mítico y místico. El pasado de Jacques está formado no sólo por los recuerdos y el sueño de la tierra de origen; además, observamos, igualmente a través de las repeticiones, la presencia del oponente familiar, Alexandre Archambau, el que arruinó a su familia, representante del Orden y la represión en la isla Mauricio, gobernada por un sistema político peculiar: la Sinarquía, en el que los poderosos de la sociedad mauriciana intervienen en el gobierno del Estado, explotando a los inmigrantes, en su mayoría hindúes, en las plantaciones de caña de azúcar.

<sup>7</sup> Manifestado por la inserción de fechas en este tercer capítulo, imitación del «Journal du botaniste».

<sup>8</sup> Utilizamos aquí «repetición» en el sentido genettiano del término: «Raconter n fois ce qui s'est passé une fois [...] le même événement peut être raconté plusieurs fois non seulement avec des variantes stylistiques [...] mais encore avec des variations de «point de vue [...] J'appelle évidemment ce type de récit, où les récurrences de l'énoncé ne répondent à aucune récurrence d'événements, récit répétitif» (Genette, 1972:147).

Se establece así una neta oposición entre los dos planos temporales y entre dos universos. Jacques cede y termina por aceptar este mundo autoritario y promotor de la esclavitud, mientras que Léon penetra en un terreno marginal: el mundo de Surya es el de los parias, los últimos en la escala social de los indios. Las repeticiones que se localizan en este segundo plano, en el tiempo místico y mítico, son, por un lado, los acontecimientos que se han desarrollado durante la cuarentena, y, por otro, las experiencias primordiales que Léon vive en el microcosmos de la isla; éstos son los que van configurando su memoria, que se aleja así de las leyendas de Jacques. El sueño de la tierra de origen es, en fin, asociado a este orden social y político, y es sustituido y rechazado por Léon por lo que ello representa; Léon elige la marginalidad y, como Rimbaud, desaparece. De la misma manera van desapareciendo las citas de sus versos, diluyéndose en los diálogos («Nous ne parlons pas. Juste quelques mots, comme une chanson» [*La Quarantaine*, p. 349]).

A partir de aquí, señalaremos un tiempo *monumental*<sup>9</sup> en el que se sitúan las figuras de Autoridad, los oponentes: «je ne peux pas oublier ce qu'on fait les Oligarques, ceux du club de la Synarchie, quand ils ont créé ce camp pour y enfermer les immigrants» (*La Quarantaine*, p. 216). Frente a este tiempo, Léon se rebela, primero con sus idas y venidas hacia el otro lado de la isla, burlando el toque de queda y la frontera imaginaria entre los dos mundos, el de los europeos y el de los inmigrantes indios, y, segundo, identificándose poco a poco con el Otro. Rechazando las figuras de autoridad, reniega de su propio pasado, de su origen, y se convierte en personaje marginal<sup>10</sup>. Distinguiremos, pues, dos planos textuales que configuran la ideología contenida en la narración: la Historia, y la historia individual de Léon.

Las repeticiones de acontecimientos que forman parte de la Historia monumental están siempre asociadas a Jacques; se trata, pues, de repeticiones focalizadas en este personaje, es el que ha vivido el pasado en la tierra de origen y el transmisor de la

---

<sup>9</sup> «Le temps officiel auquel les personnages sont confrontés n'est pas seulement ce temps des horloges, mais tout ce qui a connivence avec lui. Est en concordance avec lui tout ce qui, dans le récit, évoque l'histoire monumentale, pour parler comme Nietzsche [...] Cette histoire monumentale, à son tour, secrète ce que j'oserais appeler un *temps monumental*, dont le temps chronologique n'est que l'expression audible; de ce temps monumental relèvent les figures d'Autorité et de Pouvoir qui constituent le contre-pôle du temps vif [...]» (Ricoeur: 1984:159).

<sup>10</sup> En este sentido, Petr Kylousek (1994:34) observa, en el corpus de novelas de Le Clézio que analiza, la distinción entre dos historias: «[...] cette temporalité narrative reflète une temporalité «thématique»: celle d'une histoire individuelle confrontée à l'Histoire. Alors que la première traduit le désir d'une unité profonde avec l'univers -unité qui est génératrice du bonheur, mais qui ne peut être réalisée que dans la durée, l'Histoire événementielle, notamment représentée par les valeurs de la civilisation et de la société européennes, est vécue comme destructrice, porteuse de discontinuité et partant de non identité et de déchéance».

Historia<sup>11</sup>: el tiempo feliz de la infancia en Anna, el oponente familiar que provocó la ruina y el exilio, y la trágica historia de los inmigrantes que, embarcados en el *Hydaree* en 1856, fueron abandonados en la isla Plate por las autoridades mauricianas<sup>12</sup>.

La infancia y adolescencia de Léon están marcadas por los sueños y las enseñanzas de Jacques, y, de hecho, es lo único que Léon recordará de los largos años de soledad en el internado en el que pasó su infancia, en los que la evasión se efectuó por medio de la ensoñación, doble invitación al viaje mediante los relatos de Jacques y la recitación de los poetas malditos:

Léon avait appris par cœur *Le bateau ivre*, *Voyelles*, *Les assis*, que Jacques avait recopiés pour lui dans ses cahiers d'école. Il rêvait déjà de partir, il savait déjà. (*La Quarantaine*, p. 24)

C'est ici que tout me revient, tout ce que Jacques me disait à Paris, autrefois, et qui est devenu comme ma propre mémoire. La mer au lever du jour, à Anna, l'eau encore froide de la nuit, sur la plage de sable noir. Alors tu nages sous l'eau [...] C'était comme si j'avais vécu tout cela, au temps où mon père et ma mère habitaient encore la maison d'Anna. C'est un rêve ancien, que j'ai fait chaque soir, à Rueil-Malmaison, avant de m'endormir. Avec Jacques, je marche le long du rivage [...] (*La Quarantaine*, p. 93-94).

Al mismo tiempo las repeticiones ponen de relieve los sentimientos de odio hacia aquéllos que propiciaron el exilio. De esta forma, el sueño de la tierra de origen coexiste con este sentimiento de venganza que se asocia, mediante el intertexto, al personaje de Alexandre Dumas (*Le comte de Monte Cristo*):

Je voudrais exercer une vengeance implacable contre ceux qui nous ont exilés. Je voudrais revenir sans qu'ils le sachent, sous un autre nom, avec un autre visage, et briser leur orgueil, faire tomber leurs demeures, leur honneur, comme *Edmond Dantès* (*La Quarantaine*, p. 181) [la cursiva es nuestra].

<sup>11</sup> «Jacques parle de Médine, de la maison d'Anna» (*La Quarantaine*, p. 88); «Je me souviens comme il me racontait quand la fièvre venait, autrefois, à Médine» (*La Quarantaine*, p.110); «C'est Jacques qui m'avait appris leurs noms, c'était comme une litanie que je récitais, le soir [...]» (*La Quarantaine*, p. 352); «C'est Jacques qui m'a parlé du millier d'immigrants venus de Calcutta à bord du brick *Hydaree*» (*La Quarantaine*, p. 149).

<sup>12</sup> Las recurrencias de estos motivos se sitúan en las siguientes páginas:

El paraíso perdido y los Patriarcas: 69, 72, 79, 88-90, 93, 94-95, 110, 146, 148, 180, 183, 208, 216, 248, 253-254, 255, 267-268, 350, 352-353, 405.

La historia de los inmigrantes del *Hydaree*: 112, 146, 149, 255.

La historia de los viajeros del *Hydaree*, relatada por Jacques y evocada por Léon<sup>13</sup> no es una simple anécdota, contribuye a la percepción de este tiempo monumental que separa a los protagonistas y añade una función ideológica: «Mais ouvre les yeux! Ce sont eux qui ont tout fait, les Patriarches, ce sont eux qui nous ont abandonnés, comme ils avaient abandonné les passagers de l'*Hydaree*, pendant des mois sur cette île» (*La Quarantaine*, p. 355).

Jacques permanecerá anclado en este pasado, con la falsa ilusión de recuperar su Edén perdido, mientras que Léon consigue liberarse, rompiendo definitivamente las cadenas que le ataban a un pasado legendario pero opresor y dramático:

Je n'ai plus de désir de vengeance. Tout ce qui en moi avait été endurci par les années d'attente, dans le dortoir froid de la pension Le Berre, à Rueil-Malmaison, toute cette cohorte de souvenirs et de mots que je portais comme des pierres, maintenant s'est effacée (*La Quarantaine*, p. 405).

Mediante la repetición de los acontecimientos se crea la memoria de Léon (la historia individual), ya que «Il faut la mémoire de beaucoup d'instantes pour faire un souvenir complet» (Bachelard, 1992: 15), una memoria limitada a este período de cuarentena en la isla Plate<sup>14</sup>. El tema de la muerte y los motivos a él asociados («feu», «cendres», «bûchers» en los rituales de incineración hindúes) están omnipresentes: la muerte simbólica de Léon, el descenso a los infiernos, le permite acceder a otro universo:

[...] le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà. Alors la rêverie est vraiment prenante et dramatique, elle amplifie le destin humain; elle relie le petit au grand, le foyer au volcan, la vie d'une bûche et la vie d'un monde. L'être fasciné entend l'*appel du bûcher*. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement (Bachelard, 1949:39).

En efecto, el héroe aspira a una huída del tiempo, busca una dimensión nueva a su vida, siente este *appel du bûcher*, esta llamada al cambio, a la renovación interior y exterior. El personaje se metamorfosea tras los sucesivos contactos con las cenizas de las hogueras de incineración: «J'ai un sentiment étrange, quelque chose qui s'est rom-

<sup>13</sup> Repetición de la historia, repetición del viaje y de la cuarentena, con un final dramático.

<sup>14</sup> A continuación indicamos las repeticiones más significativas de episodios singulares:

- la primera noche en la isla: pp. 22, 27, 358, 403.
- la primera aparición de Suryavati: pp. 73-74, 99-100, 141-142, 360.
- el ritual de cenizas: pp. 193, 217.
- Rimbaud: pp. 123-124, 394.
- traslado de los enfermos a Gabriel: pp. 195, 286, 287.
- la rebelión de Uka: pp. 235-240, 393.

pu au fond de moi, qui s'est libéré. Je sens [...] une force nouvelle» (*La Quarantaine*, p. 164). La iniciación que lleva a cabo Léon supone etapas sucesivas: el descubrimiento de un espacio contemplado y percibido como diferente (Otro): Palissades, en el que se ubica un pueblo primitivo, completamente opuesto al espacio de «la quarantaine», donde se sitúan los europeos. Para ello Léon tendrá que efectuar un itinerario reiterativo<sup>15</sup>, ha de atravesar la frontera invisible establecida entre los dos mundos y accederá a otro universo, siguiendo una serie de rituales en los que está presente la muerte simbólica, insinuada por la presencia recurrente de los motivos asociados. El procedimiento de la repetición, por otro lado, forma parte del Régimen Nocturno de imágenes; en palabras de Gilbert Durand (1969: 284):

Enfin un caractère relie fortement le centre et son symbolisme à la grande constellation du *Régime Nocturne*: c'est la répétition. L'espace sacré possède ce remarquable pouvoir d'être multiplié indéfiniment. L'histoire des religions insiste à juste titre sur cette facilité de multiplication des «centres» et sur l'ubiquité absolue du sacré: «La notion d'espace sacré implique l'idée de répétition primordiale qui a consacré cet espace en le transfigurant».

En realidad, esta repetición y multiplicación del viaje por mar hacia la tierra prometida se refiere no sólo a los protagonistas, sino a todo un pueblo que se ve abocado a este largo éxodo («Ceux qu'il ne faut pas oublier» [*La Quarantaine*, p. 454]). La repetición de los tiempos fuertes y de los rituales de iniciación, de la muerte insinuada y de la muerte omnipresente, no sólo transforman al protagonista, sino también al espacio insular y de claustración en un espacio sagrado, gigantesco cementerio en el que desaparecieron los inmigrantes, desvelando la función ideológica que intentamos poner de manifiesto.

La repetición de las analogías con el barco o la balsa («comme à la proue d'un bateau»: p. 155; «Il me semble que je suis emporté dans un voyage avec Surya, à bord d'un radeau de Pierre»: p. 156; «Je voulais être comme sur l'étrave d'un navire»: p. 246; «nous dérivons lentement sur notre radeau de lave»: p. 404) evocan el movimiento a la deriva, el destino incierto del poeta maldito y del héroe, y contribuyen también a poner de relieve dicha función ideológica. Sin embargo, una vez liberado de su pasado, Léon es aceptado entre los parias, y penetra en su cultura, sus rituales y sus creencias. El protagonista llegará a identificarse con los «Doms»<sup>16</sup>, servidores de

<sup>15</sup> Cfr. *La Quarantaine*, pp. 65, 67-68, 72, 87, 121.

<sup>16</sup> Los Doms, servidores de las hogueras, que hablan una lengua secreta, la lengua de los ladrones; por analogía, la acción de robar de los Doms podemos asimilarla al robo del fuego por parte de Prometeo: «ils examinent les cendres, dans l'espoir de trouver quelque chose de valeur, une monnaie, un bijou oublié. Ils sont pareils à des vautours» (*La Quarantaine*, p.194), dimensión mítica que se ve avalada

las hogueras, parias sumidos en la pobreza, vagabundos y ladrones (*La Quarantaine*, p. 407):

Je suis attiré par les flammes. J'avance au milieu des bûchers. Je croise les servants, des parias vêtus seulement d'un pagne noir [...]. Mais il n'y a que les parias, des hommes maigres au regard fiévreux, les Doms, les serviteurs des bûchers. Ils s'affairent, ils poussent les braises vers le centre des foyers, ou ils fouillent dans les décombres avec de longues branches calcinées [...] Je suis pareil à eux, avec mes habits déchirés et les pieds nus, mes cheveux gris de cendre, ma figure et mes bras noircis par la suie. Je suis pareil à un Dom, je suis un serviteur des bûchers (*La Quarantaine*, pp.194-195).

La canción de Surya, en la lengua secreta de los ladrones, los Doms, al igual que la ceniza y el fuego, está presente en los rituales y en el proceso de transformación de León<sup>17</sup>. La alusión a la religión hindú está connotada no sólo por los rituales, el mismo nombre del personaje femenino inserta la historia en esta dimensión; según Georges Dumézil (1977: 116) el dios en la India védica es el «padre divino, el Sol, Sūrya», nombre divino que se complementa de la siguiente manera con el fuego:

[...] dans l'Inde védique, le feu était considéré comme un symbole central. Il renvoyait aussi bien à Agni, le dieu du Feu lui-même, qu'à Indra, dieu de la Foudre (*vajra*) et des Éclairs, et à Surya, le Soleil. Il est le grand élément purificateur et c'est sur lui que s'appuient les rituels de sacrifices. Assimilé à la force de l'esprit et à la lumière, il en devient tout naturellement le signifiant majeur de l'illumination que cherche le mystique [...] (*Encyclopédie des symboles*, 1996: 256).

Las repeticiones señaladas crean, además, un ritmo musical en esta novela polifónica, ilustrado asimismo por la anáfora que describe la última noche en la isla Plate, noche mágica que anuncia un cambio fundamental, la desaparición de León y Surya<sup>18</sup>.

El análisis narratológico, simbólico y mítico nos ha llevado a demostrar cómo, a través de la superposición de historias y de planos temporales diferentes, y funda-

por la alusión a Prometeo en la cita en intertexto del poema de Longfellow: «As to Prometheus [...]» (*La Quarantaine*, p.316).

<sup>17</sup> Cfr. canción reproducida (*La Quarantaine*, pp. 163, 348, 362, 406), o insinuada mediante la recurrencia del motivo de su voz o su lengua «cantante» (pp. 143, 242, 270).

<sup>18</sup> «La nuit est venue lentement» (*La Quarantaine*, p. 398), «La nuit est ivre» (p. 400), «C'est une nuit très longue et belle, une nuit sans fin» (p. 402), «La nuit est longue et brillante, pleine de musique et de fumées» (p. 403), entre otras recurrencias.

mentalmente a través del procedimiento de la repetición que contribuye a crear la memoria de Léon, el narrador consigue configurar dos universos confrontados: el primero se refiere a la Historia, mientras que el segundo, vehiculado por la presencia de Rimbaud y mediante la red intertextual de mitos, leyendas y referencias religiosas, convierte la historia del personaje en un mito personal. La iniciación que lleva a cabo el personaje, la muerte simbólica y los espacios opuestos, junto con las analogías del barco y la balsa, evocan el movimiento a la deriva del personaje «maldito».

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston (1992): *L'intuition de l'instant*. París, Stock.
- BACHELARD, Gaston (1949): *La psychanalyse du feu*. París, Gallimard.
- BORGOMANO, Madeleine (2003): «Voix entrecroisées dans les romans de J.M.G. Le Clézio: *Désert, Onitsha, Étoile errante, La Quarantaine*», *Le français dans tous ses états*, 35, [consulta en línea: [http://www.ac\\_montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35b.html](http://www.ac_montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35b.html); 08/05/2003].
- CÂNCIO MARTINS, Maria Lourdes (2000) : «Voyage et magie de la fiction chez Saramago et Le Clézio: *La Quarantaine* et *A Jangada de Pedra*», in M. Alziro Seixo (dir.), *Écriture du voyage et mémoire culturelle*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 161-167.
- CAVALLERO, Claude (2009): *Le Clézio témoin du monde*. Clamecy, Calliopées.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977): *Le récit spéculaire*. París, Éditions du Seuil.
- DUMEZIL, Georges (1977): *Mito y epopeya*. Barcelona, Seix Barral.
- DURAND, Gilbert (1969): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París, Bordas.
- Encyclopédie des symboles* (1996). Éd. française établie sous la direction de Michel Cazenave, coll. «La Pochothèque» (Le Livre de Poche), Librairie Générale Française, 1996 pour la traduction française et ses compléments. Traduction de l'allemand: F. Périgaut, M. et A. Tondat; relecture du manuscrit: J.-P. de Tonnac; textes complémentaires et réaménagement des articles: M. Cazenave, avec la collaboration de P. Lismonde; texte allemand de Hans Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole* (1989), München, Éd. Knaur Nachf.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. París, Seuil.
- JARLSBO, Jeana (2003): *Écriture et altérité dans trois romans de J.M.G. Le Clézio : Désert, Onitsha et La quarantaine*. Lund, Études romanes de Lund 66.
- JELEVA, Alexandra (2009): «L'aventure de Léon dans *La Quarantaine*», in *Horizons le cléziens, Inter-Lignes*, Actes du colloque de Grenade présentés par M<sup>a</sup> Luisa Bernabé Gil. Toulouse, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 169-177.
- KOUAKOU, Mike (2009): «Écriture et rémanence mythique chez Le Clézio», in *Horizons le cléziens, Inter-Lignes*, Actes du colloque de Grenade présentés par M<sup>a</sup> Luisa Bernabé Gil. Toulouse, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 329-339.

- KYLOUSEK, Petr (1994): «Les temps de J.-M.G. Le Clézio», *Études Romanes de Brno*, XXIV, 19-34.
- LE CLÉZIO, Jean Marie Gustave (1995): *La Quarantaine*. París, Gallimard.
- L.S. (2008): «Le Clézio décroche le prix Nobel de littérature ». *LE FIGARO.fr* [consulta en línea: <http://www.lefigaro.fr/livres/2008/10/09/03005-20081009ARTFIG00546-le-clezio-prix-nobel-de-litterature-.php>; 9/10/2008].
- RICOEUR, Paul (1984): *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*. París, Seuil.