

FIGURAS DE MUJER EN LA OBRA DE PIERRE LOTI

Violeta García Díaz

FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICA

ehu^{press}



OPEN
ACCESS

emari ta zabal izazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

ARGITALPEN
ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL

FIGURAS DE MUJER
en la obra de
PIERRE LOTI

FIGURAS DE MUJER
en la obra de
PIERRE LOTI

Violeta García Díaz

emen la zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

ARGITALPEN
ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL

CIP. Biblioteca Universitaria

García Díaz, Violeta

Figuras de mujer en la obra de Pierre Loti [Recurso electrónico] / Violeta García Díaz. – Datos. – Bilbao : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, [2021]. – 1 recurso en línea: PDF (414 p.). – (Filología y Lingüística ; 9)

Ed. electrónica de la ed. impresa.

Modo de acceso: World Wide Web.

Bibliografía: p. 403-414.

ISBN: 84-8373-734-5.

1. Mujeres en la literatura. 2. Loti, Pierre, 1850-1923.

(0.034)840 Loti, Pierre 1.06

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
I. Introducción	11
La mujer imaginada	11
Un creador de figuras: Pierre Loti	13
Un autor olvidado	14
Nuestro estudio	18
Metodología	23
Corpus	27
Heroínas ensoñadas	29
II. Loti en su tiempo	43
Un siglo de crisis y rupturas	43
La exaltación romántica	45
La ilusión realista	48
Simbolismo y Decadencia	52
III. Vida y fábula	55
Preámbulo	55
Figuras de la infancia	58
La madre: una imagen sagrada	60
Modelos y quimeras	61
La muerte de Gustave	65
<i>La belle Gitane</i>	66
La memoria de lo efímero	69
Una aventura iniciática	70
Eros y melancolía	72
La figura del rosal	74
La soledad	77
El mar como destino	79
Tahití	81

Dakar	84
Estambul	87
La vida se hace novela	92
Madame Adam	97
Un escritor consagrado	101
Bretaña	104
Las amistades femeninas	109
Blanche Franc de Ferrière. La Academia	112
El País Vasco. Crucita Gainza	119
Los viajes diplomáticos. El último puerto	128
IV. Aziyadé	137
Una novela poco ortodoxa	137
La íntima ficción de un diario	140
Oriente. Amor y transgresión	143
Una figura femenina en la ventana	149
Una heroína pre-soñada	152
Una figura necesaria	154
Una imagen evanescente	158
La mujer como futuro	162
Un héroe romántico, egotista y decadente	164
El agua y la barca, lugares de la Iniciación	167
Del mar a la tierra. De la barca a la casa	171
Culpabilidad. Sublimación. Ambivalencia simbólica	175
Símbolos de la contradicción. La casa alta. La casa baja	177
La flor azul	180
El incendio como síntesis	183
Dios, el último juez	187
Azraël, el ángel de la muerte	190
Conclusión	192
V. Rarahu	197
La novela del recuerdo	197
Una sinfonía en dos movimientos	202
Una heroína surgida de la infancia	204
La Edad de la Inocencia	209
De la felicidad primigenia a la caída	214
Un doble desdoblado en su heroína	219
El Eros culpable	222
La imposibilidad del amor	224
<i>Rarahu</i> se vuelve símbolo	226
Apoteosis final. Todo muere y permanece en el tiempo eterno	227
<i>Visión confusa de la noche</i> . Condena y Redención	230
Conclusión	237

VI. Fatou-Gaye	241
Nuevas estrategias narrativas	241
La influencia bíblica	245
Un drama en tres actos	246
La fatalidad de un nombre	250
Un manto azul	251
Una heroína condenada a seducir. Inocencia y perversión	256
Un héroe depositario de las contradicciones del <i>yo</i>	267
Un baobab solitario	271
Castigo. Retorno a la inocencia. Redención	276
Conclusión	280
VII. Pasquala Ivanovitch	283
La fuerza de un modelo	283
Un nuevo país para la imaginación	287
Un olivo no es un baobab	287
VIII. Gaud Mével	297
En alta mar	297
Las edades del tiempo	302
Cuatro figuras y un personaje principal	306
Una imagen dual	308
La rival de <i>Gaud</i> , la mar enamorada. <i>La Ondina</i>	311
Una fría estatua de rubias serpientes	319
El héroe transgresor	325
Conclusión	331
IX. Gracieuse Detcharry	335
<i>Ramuntcho</i>	335
Sinfonía otoñal	345
La escritura como prolongación fantasmal de la vida	347
El País Vasco como metáfora	352
Una heroína sentada en un banco de piedra	353
El amor casto	358
El valle de los cerezos	360
La renuncia	365
Conclusión	369
X. Conclusiones	373
XI. Anexos	387
Una vida en imágenes	387

Álbum familiar	389
El Pacífico	391
Senegal	393
Constantinopla	395
Bretaña, Montenegro, Japón	396
El matrimonio - La Academia	399
El País Vasco	400
La casa. Refugio y símbolo de una vida	401
<i>Mon mal j'enchante</i>	402
XII. Bibliografía	403
Obras de Pierre Loti	403
Obra póstuma	405
Estudios sobre el autor anteriores a 1923	406
Estudios sobre el autor publicados tras su muerte	407
Obra crítica actual	408
Obras de carácter general	410
Recursos electrónicos relacionados con este trabajo	414

I

INTRODUCCIÓN

Tu es la matière et moi l'idée, tu es la chose et moi l'âme,
Tu es l'argile et moi l'artisan. Oh! ne t'en plains pas.
Auprès de l'amphore arrondie et ceinte de guirlandes,
Qu'est-ce que l'humble et rude potier?

(Anatole FRANCE, *Lys rouge*, 1894)

LA MUJER IMAGINADA

El imaginario en torno a la mujer ha ido creando a través de los siglos diferentes figuras y formas de lo femenino que el arte en general y la literatura en particular han recogido, reelaborado y transmitido en sus diversas representaciones artísticas.

Estudiar y analizar, por ejemplo, el distinto tratamiento que recibe la imagen femenina en la pintura o en la escultura, en los sucesivos periodos históricos, permite despejar las incógnitas de nuestra historia común, pero se convierte ante todo en un viaje por la imaginación masculina y sus diversas formas de representación.

Desde la noche de los tiempos, las imágenes se suceden en la imaginación, duales y preñadas las unas de las otras.

Las Venus del neolítico, figuras totémicas de enormes senos y vientres generosos, símbolos de la fertilidad y de la inquietud del hombre ante el misterio de la vida, se tornan Venus clásicas de regios y controlados contornos; las castas damas medievales, próximas a la imagen de la Virgen María, conviven con la demoníaca Lilith, figura de mujer con cola de serpiente que se enrosca en el árbol del Paraíso en las iglesias románicas; las inalcanzables diosas del Renacimiento, cuyos cuerpos desnudos apenas conservan el pudor al erguirse sobre sus pedestales, compiten con los recatados re-

tratos de esposas, símbolos del orden del matrimonio; las carnales y sensuales mujeres barrocas se enfrentan con los retratos de las delicadas burguesas, pasivas y ociosas; la mujer angélica y la mujer fatal, que invaden el imaginario social del final del siglo XIX, preparan el advenimiento de las Venus modernas, cinematográficos modelos renovados del eterno femenino.

Todas ellas figuras ideadas, recreadas, imaginadas, por la fantasía del hombre. Producto ilusorio, proyección sobre la realidad de una imaginación que vierte sus creaciones en el tiempo y que nace condicionada, a su vez, por el entorno social y por la herencia cultural.

Representación final de una doble percepción de la figura femenina que sobrevive obstinada, desde los más remotos orígenes, retomando y renovando continuamente mitos y arquetipos. Dividida entre lo positivo y lo negativo. Encerrada entre el Bien y el Mal. Madre y amante. Condenada a provocar deseo y temor, la figura de mujer así representada es el producto de la dislocación de la realidad por la imaginación.

Desde la figura de Eva, primera mujer, primera esposa, primera madre de los vivos, hasta nuestros días, el imaginario occidental ha ido fabricando los diferentes rostros del ideal, proponiendo las diversas formas de la mujer quimérica. Así, podemos hablar hoy de un ideal de belleza femenino en la Grecia clásica, en la Edad Media, en el Renacimiento...

Figuras de mujer, inexistentes y etéreas, que van dejando su poso en el imaginario colectivo favoreciendo la creación de toda una mitología de la feminidad.

Dentro de las manifestaciones artísticas, la literatura ha contribuido notablemente a la difusión y a la reelaboración de todas estas representaciones femeninas, generando a su vez sus propios mitos y arquetipos como *Afrodita*, *Medea*, *Isolda* o *Beatriz*, entre otros.

La aparición de la novela como género y con ella, la cristalización de esos modelos en sus figuras de heroínas —la mayoría de las veces transposición de un ideal ensoñado— ha vertido asimismo en el imaginario social diferentes figuras y formas de mujer, inalcanzables unas, como *Dulcinea*, y perversas otras, como *Salomé*.

Figuras ficticias, fantasmas del pensamiento, que, surgidas del inconsciente colectivo, del entorno social de un momento histórico

determinado y del imaginario personal de su creador, se convierten, en un ir y venir continuo entre la realidad y la ilusión, en modelos sociales, en prototipos, que condicionan perdurablemente el lenguaje artístico y la percepción que de ella misma posee la propia mujer.

Una mujer que, imaginada por otros durante largo tiempo, tiene todavía hoy dificultades para separar la realidad de las apariencias, para efectuar su propia descripción fuera de un molde imaginario que no la pertenece. Una mujer real, que encuentra dificultades para desembarazarse de un retrato imaginario construido en el tiempo sin su anuencia y que se superpone como una segunda piel a su verdadera imagen.

UN CREADOR DE FIGURAS: PIERRE LOTI

Interesados por el análisis de la presencia de estos mitos y arquetipos femeninos en la literatura francesa, nos pareció que la segunda mitad del siglo XIX, tiempo en el que confluyen y se mezclan todas las energías creativas precedentes, era un periodo que ofrecía sugerentes perspectivas. Se trata de un momento histórico de profundas transformaciones en el que la percepción social de la mujer sufre cambios trascendentales, lo que debería generar una importante reescritura de las figuras y formas anteriores.

Una vez elegido el periodo histórico sobre el que realizar este estudio, escogimos la novela como género literario porque, aunque discurso de ficción, posee una capacidad inmensa para recoger el pulso vital de un momento histórico determinado. Es una placa sensible donde vienen a depositarse los múltiples elementos que conforman la realidad y, entre ellos, los valores que el imaginario colectivo otorga a la mujer en una época determinada, acomodándose a ellos o trastocándolos —pensemos en *Emma Bovary*— pero en cualquier caso, dejando constancia de ellos.

Establecido el periodo y el género objeto de nuestra investigación, quedaba por decidir el escritor sobre cuya obra íbamos a efectuar el análisis.

Enseguida nos pareció que Pierre Loti (1850-1923) —seudónimo literario del oficial de la Marina Francesa Julien Viaud— era un autor adecuado por dos razones fundamentales: fue uno de los es-

critores más leídos de su tiempo y su obra de ficción procedía de la transposición de su *Journal intime*.

El hecho de que fuera uno de los autores más conocidos y aceptados por el público lector de su época nos permitía deducir que existía una gran compenetración entre el emisor y el receptor y que el producto del imaginario del escritor lograba fácil acomodo en la imaginación colectiva. Por lo tanto, si sus representaciones mentales coincidían con las expectativas imaginarias que su tiempo generaba, la recreación de la mujer en sus figuras de heroína podría ser considerada como representativa de las fantasías de ese periodo finisecular.

El carácter autobiográfico de su producción novelesca nos permitía además inferir que la representación del yo-autor en sus personajes sería más explícita y directa que en otras obras de ficción que no se presentan como tal y, por lo tanto, ante estas figuras de ficción teóricamente transpuestas de la realidad, podríamos discernir mejor qué parte poseen de verosimilitud social e histórica, y qué parte es tan sólo achacable al imaginario de su creador.

Al mismo tiempo, con este trabajo contribuíamos a rescatar del olvido a un autor que, habiendo respondido con creces a las expectativas de su tiempo, se encontraba hoy, sin embargo, postergado. Un escritor al que apenas se cita en la bibliografía relativa al siglo XIX y que las enciclopedias e historias de la literatura actuales resuelven con algún dato biográfico y alguna alusión al carácter exótico de sus escritos. Y sin embargo creemos que no se puede entender totalmente la riqueza, la variedad y la complejidad del fin del siglo XIX francés, sin conocer a este marino escritor y el enorme éxito de sus novelas, verdaderos *best-sellers* de una industria editorial que comenzaba entonces a tener un gran auge y a vender libros por millares.

UN AUTOR OLVIDADO

Pierre Loti fue uno de los autores más conocidos y traducidos¹ de su época. Su fama en vida fue inmensa. No había tertulias literarias, salones o reuniones sociales en las que no se hablara de él. Las

¹ En España fue profusamente traducido por la Editorial Cervantes de Barcelona. Entre otras podemos citar las siguientes obras: *Aziyadé: Extracto de notas y cartas de un teniente de la marina inglesa... muerto el 27 de octubre de 1877, 1927*; *Madama*

librerías, iniciando así una vanguardista forma de venta y de promoción, exponían sus obras junto a fotos suyas que regalaban con la compra de sus libros. Algunos de los críticos más influyentes de entonces, los de mayor prestigio como, Brunetière, Lemaître o Bourget, lo definían como un autor único, genial, inigualable, *creador del exotismo en literatura*, continuador excelso de Bernardin de Saint-Pierre (Paul et Virginie) y de Chateaubriand (Atala)².

Charles Le Goffic³, que presenta a Loti como el gran maestro de la novela exótica, piensa que supera en este campo a sus predecesores, pues no solamente es capaz como ellos de crear un marco singular para sus personajes sino que incorpora por primera vez a la literatura francesa heroínas genuinamente exóticas como la tahitiana *Rarahu* o la senegalesa *Fatou*.

Víctor Giraud, que en 1911 incluirá al escritor entre los autores que conforman su obra *Les Maîtres de l'Heure*⁴, resalta la gran sensibilidad y sinceridad de Loti a la hora de enfrentarse a las eternas inquietudes que aquejan al hombre, igualándolo en este sentido a Chateaubriand:

Et nous l'avons aimé pour sa grande sincérité, pour tout ce qu'il a mis de ses inquiétudes et des nôtres dans son œuvre. Nous l'avons aimé, pour son superbe amour de la vie, pour son effroi passionné en face de la mort, pour l'ardeur de sa plaintive et nostalgique prière. En un mot, il a été notre poète. Il a été pour nous, à bien des égards, ce que Chateaubriand a été pour ses contemporains, voilà près d'un siècle: il a été l'Enchanteur, celui par qui nous sont versés à pleines mains les philtres douloureux, subtils et berceurs. Et l'enchantement, soyons-en sûrs, ne cessera pas d'opérer après nous⁵.

Su figura menuda era recibida con entusiasmo en los salones literarios que conformaban la vida cultural de entonces y fueron mu-

Crisantemo, 1941; *Novela de un Spahi*, 1941; *Pascuala Ivanovich*, 1939; *Pescador de Islandia*, 1941; *Ramuncho*, 1944; *Rarahu*, 1943; *Un Oficial pobre: Fragmentos de diario íntimo*, 1940; *Correspondencia inédita (1865-1904)*, 1940; *El desierto*, 1923; *Fantasma de Oriente*, 1942.

² A partir de ahora, salvo indicación contraria, la traducción será nuestra.

³ Ch. LE GOFFIC, *La Littérature française aux XIXe et XXe siècles*, T. II, París, Librairie Larousse, 1919, pp. 258-260.

⁴ V. GIRAUD, *Les Maîtres de l'Heure*, vol. I, París, Hachette, 1911.

⁵ V. GIRAUD, «Esquisses contemporaines: Pierre Loti», en *Revue des deux Mondes*, Tome 39, 1er mai 1907, p. 658.

chos los escritores de renombre que demostraron la admiración que sentían por él, como Alphonse Daudet, Alejandro Dumas hijo, Anatole France, Ernest Renan, Henry James, Verlaine, Anna de Noailles, Proust, con el que compartió una misma devoción por la figura de la madre, Apollinaire... La lista sería interminable.

La publicación de cada uno de sus libros se convertía en un acontecimiento social. Sus novelas eran las de mayor tirada de la época. Con tan sólo cuarenta y un años se convirtió en el más joven académico de Francia. La *Coupole* lo acogió entre *los inmortales* después de una votación en la que concitó más sufragios que su oponente Émile Zola, quien gozaba ya de un gran prestigio como escritor a pesar del declive, por esos años, de su escuela naturalista.

Grandes políticos, embajadores, sultanes, reyes y reinas europeos, todos se disputaban su amistad y solicitaban su presencia. Como dice Claude Gagnière en el prólogo a la reciente edición⁶ de las principales novelas de Loti: *Dire que Loti était un écrivain à la mode est un euphémisme: il était la mode même*⁷.

Su fama inmensa fue sólo comparable con el olvido casi total en que cayó tras su muerte. Olvido que de una manera u otra todo autor sufre al morir, pero que en el caso de Loti llama la atención por el silencio absoluto que rodeó su obra. Silencio del que no le salvó la admiración que sentían por él, en tiempos más cercanos, hombres del talento de Julien Green, con quien compartía un mismo desgarramiento emocional ante las nociones del Bien y del Mal, o de Gaston Bachelard, para quien la imaginación material de Loti era prodigiosa.

Pudieron más las palabras de André Bretón que en su *Refus d'inhumér*, en 1924, un año después de la muerte de nuestro autor acaecida en 1923, le trata de idiota: *Loti, Barrès, France, marquons tout de même d'un beau signe blanc l'année qui coucha ces trois sinistres bonhommes: l'idiote, le traître et le policier*⁸.

⁶ Hasta hace poco tiempo era difícil encontrar en el mercado las novelas de Pierre Loti y había que recurrir a bibliotecas y librerías de viejo, pero desde 1988, fecha en la que su obra queda libre de derechos de autor y entra en el dominio público, las reediciones se suceden y tanto novelas como libros de viaje comienzan a hacer su aparición entre las novedades literarias.

⁷ P. LOTI, *Romans*, Coll. Omnibus, París, Presses de la Cité, 1989, XIII.

⁸ A. BRETON, «Refus d'inhumér» en *Un cadavre*, sld (París, 1924), recogido en *Point du jour*, París, Gallimard, 1934, pp. 36-37.

Y éste parecía ser su destino fatal hasta que en 1971, Roland Barthes, en un prólogo que realiza para una edición italiana de la novela de Loti *Aziyadé*⁹, manifiesta el gran interés que siente por el escritor y por su novela y lo arranca de ese incomprensible silencio. Dicho prólogo se publica también en el número 297 de la revista *Critique*, en febrero de 1972, y termina conformando uno de los capítulos de la obra de Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*¹⁰, lo que contribuye definitivamente a la revisión crítica del autor de la misteriosa *Aziyadé*.

En este prefacio, Roland Barthes se refiere a Pierre Loti como a un autor mucho más interesante de lo que a primera vista pudiera parecer y sobre el que quedarían muchas cosas por decir. Un escritor al que la crítica tilda de rancio y de pasado de moda y que, sin embargo, posee indudables signos de modernidad. Un novelista que, desafiando todas las leyes de la gravedad literaria, consigue crear a partir de casi nada, produciendo un cierto *grado cero de la notación*.

Y así, a propósito de *Aziyadé*, novela poco ortodoxa y carente de intriga, donde otros sólo habían visto una novela *à l'eau de rose*, una novela *sentimentaloïde*, carente de actualidad, Barthes aporta una lectura nueva, resaltando la dificultad de narrar una historia en la que no sucede nada, en la que sólo se producen pequeños *incidents* como un paseo, una charla o una excursión:

Ce qui est raconté, ce n'est pas une aventure, ce sont des incidents: il faut prendre le mot dans un sens aussi mince, aussi pudique que possible. L'incident, déjà beaucoup moins fort que l'accident (mais peut-être plus inquiétant) est simplement ce qui tombe doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie; c'est ce pli léger, fuyant, apporté au tissu des jours; c'est ce qui peut être à peine noté: une sorte de degré zéro de la notation, juste ce qu'il faut pour pouvoir écrire quelque chose. Loti —ou Pierre Loti— excelle dans ces insignifiances¹¹.

⁹ P. LOTI, *Aziyadé*, Parma, Franco-Maria Ricci, col. *Morgana*, 1971. Primera novela de Julien Viaud, publicada en 1879. Supuestas memorias del autor que recogen los amores clandestinos entre un oficial de la marina inglesa y una joven musulmana, *Aziyadé*, que vive enclaustrada en un harén en Estambul.

¹⁰ R. BARTHES, «Pierre Loti: *Aziyadé*» en *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, París, Éditions du Seuil, 1972, p. 170-187.

¹¹ R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture, op. cit.*, p. 172.

A partir de entonces la crítica contemporánea recupera al autor de *Aziyadé* haciéndole emerger de nuevo, de modo que tesis, biografías y ensayos se suceden, logrando vencer así *la terrible e inevitable desaparición de todas las cosas*, uno de los obsesivos temas lotianos.

La segunda razón, como decíamos, que nos ha impulsado a estudiar la cristalización de los símbolos y figuras de lo femenino en la obra novelesca de Julien Viaud/Pierre Loti, ha sido el carácter autobiográfico de la misma, aunque no se la denomine como tal. Su obra de ficción, escrita a partir de las notas de su *Journal intime*, constituye un terreno privilegiado del *yo* que se escribe en un momento histórico determinado y se convierte en un refugio seguro de los posibles múltiples reflejos de ese *yo* en sus personajes.

La traslación de las anotaciones de su *Journal intime* a la obra novelesca —a veces sin apenas variación— y la inclusión en ella de cartas que el autor había enviado o recibido realmente, permiten pensar que existe un deseo consciente por parte del escritor de borrar las fronteras entre la realidad y la ilusión y deja intuir la posibilidad de un mismo imaginario sobre la mujer en la vida y en la obra, en un proceso dialéctico que va desde la mujer real a la mujer imaginada y desde ella a la mujer narrada. Proceso que en su propio desarrollo llena de contenido a sus figuras de mujer, figuras de reversibilidad perfecta entre la realidad y la ilusión¹².

NUESTRO ESTUDIO

Con este trabajo, por lo tanto, pretendemos averiguar qué tipo de mujer se esconde detrás de la mujer amada y qué forma toma esta figura femenina en el universo creador de Pierre Loti, y lo haremos a través del estudio de los personajes de heroína que aparecen en sus novelas, partiendo de la hipótesis, apuntada al inicio, de que dicho universo creador lo conforman, al menos, tres elementos: el imaginario personal y exclusivo del autor, el imaginario colectivo y el imaginario histórico y universal que precede a ambos.

¹² De hecho a Loti le gustaba crear confusión entre su vida y su obra.

Intentaremos dilucidar qué parte corresponde a su propia imaginación, mediante el estudio de aquellos rasgos obsesivos y personales que dominen en la diégesis, qué elementos comparte con el imaginario colectivo de la época, en relación con las constantes temáticas del periodo y, finalmente, qué parte del imaginario primigenio y universal encierran sus figuras, mediante el análisis de la huella dejada en ellas, por esa energía soñadora —*révante*— a la que se refiere Gaston Bachelard cuando dice que existe una imaginación común que nos precede y nos arropa y de la que bebemos todos los seres humanos:

«En moi rêve donc une force rêvante, une force qui a rêvé jadis, dans des temps très lointains, et qui revient ce soir s'animer dans une imagination disponible! De te fabula narratur¹³».

Intuición muy parecida a la que impregna toda la literatura de Jorge Luis Borges, para quien existe un tiempo circular, un sueño del que sueñan todos los hombres. Idea que el autor argentino expresa magistralmente en su cuento *Las Ruinas Circulares*¹⁴.

El propio Loti, que no conoce a los dos autores anteriormente citados ni las teorías de Carl Gustav Young¹⁵ sobre el inconsciente colectivo y la formación de arquetipos —recuerdo universal que nos precede y que nos provee de infinidad de posibilidades de representación al nacer—, experimenta, gracias a su poderosa intuición —¿*imaginación*?—, la extraña sensación de que formamos parte de un gran recuerdo universal y enigmático anterior a nuestra propia existencia, y así lo expresa en su primer libro de recuerdos de la infancia:

C'est avec une sorte de crainte que je touche à l'énigme de mes impressions du commencement de la vie, - incertain si bien réellement je les éprouvais moi-même ou si plutôt elles n'étaient pas des ressouvenirs mystérieusement transmis... J'ai comme une hésitation religieuse à sonder cet abîme...¹⁶

¹³ G. BACHELARD, *L'Air et les Songes*, París, Librairie José Corti, 1943, p. 285.

¹⁴ J. L. BORGES, *Prosa completa*, Vol. I, Barcelona, Bruquera, 1980, pp. 435-440.

¹⁵ Véase principalmente, C. G. JUNG, *L'Homme et ses symboles*, París, Pont royal, 1964; *Métamorphoses de l'Âme et ses Symboles*, Genève, Buchet-Chastel, 1978; *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, París, Gallimard, 1938; *L'Homme à la découverte de son âme*, París, Payot, 1976.

¹⁶ P. LOTI, *Le Roman d'un enfant*, París, Flammarion, 1988, p. 43.

Aunque a partir de los años setenta, como señalábamos, la crítica contemporánea ha comenzado a interesarse por Loti y se está produciendo una nueva valoración del escritor, la presencia de la mujer en su obra ha suscitado poco interés y ha sido objeto de escasos trabajos. No obstante, existen algunos estudios que se ocupan de este tema, aunque en una dirección diferente a la nuestra, y que pasamos a comentar brevemente.

El trabajo de Basil B. Rafter *La Femme dans l'œuvre de Pierre Loti*¹⁷, publicado en 1938, en el que el autor efectúa un sugestivo análisis de la presencia de la mujer en la vida y en la obra de Pierre Loti. Apoyándose para ello en las nuevas vías abiertas en la crítica de arte —hasta entonces esencialmente descriptivas— por los ensayos de Taine y los descubrimientos de Freud, sobre la importancia de los datos biográficos en el análisis e interpretación de toda obra artística.

Rafter centra toda su tesis en el papel que juega la memoria afectiva en la obra del autor. Memoria afectiva anclada en una infancia en la que se vio rodeado de figuras de mujer y colmado de ternura, de amor y de cuidados.

Su madre —su venerada madre—, sus tías, su hermana, todas ellas estarán presentes, de una forma u otra, en su producción literaria, concluyendo que los personajes femeninos de sus novelas no son sino la *transposición idealizada* de todas estas figuras y de los valores que él les acordaba: religiosidad, alta moralidad, sencillez.

Más recientemente, en 1975, Thérèse Fallah Najmeh se ocupa también del tema de la mujer en la obra de Loti, pero circunscribiéndolo al ámbito de la mujer oriental. Su tesis titulada *La femme musulmane vue par P. Loti*¹⁸, estudia, esencialmente, la condición de la mujer musulmana¹⁹, su esclavitud, su emancipación, siguiendo la es-

¹⁷ BASIL B. RAFTER, *La femme dans l'œuvre de Pierre Loti*, (Tesis doctoral presentada en la Facultad de Letras de la Universidad de París), París, Les Presses Universitaires de France, 1938.

¹⁸ T. FALLAH NAJMEH, *La femme musulmane vue par P. Loti*, tesis doctoral de tercer ciclo, (Antiguo Régimen), Dirigida por Pierre Brunel, Universidad de París, (París-IV), 1975.

¹⁹ Irene L. SZYLLOWICZ se ocupa de nuevo de la mujer oriental, en su obra, *Pierre Loti and the oriental Woman*, Estados-Unidos, Macmillan Press, 1988.

tela del escritor y apoyándose en sus dos obras turcas *Aziyadé* y *Les Désenchantées*.

La autora considera que Pierre Loti fue el maestro incontestable del exotismo oriental y que cerró con broche de oro, aunque con medio siglo de retraso, la revolución romántica en este campo. Resalta, asimismo, la gran capacidad del escritor para dar a los hechos reales una gran dimensión humana, aunque concluye que el *Oriente* descrito por Loti no es real sino una especie de pastiche.

En relación con el primero de estos trabajos, que se acerca más a nuestros planteamientos, pensamos por nuestra parte que de la misma manera que Loti se encuentra bajo el influjo de impulsos inconscientes atribuibles a su memoria afectiva, otro tipo de emociones —tanto o más profundas— tienen que haber dejado huella en él también.

Su infancia está declinada en femenino, es verdad, pero también son femeninas la mar y la tierra, de grandes connotaciones simbólicas y de urgente realidad en el imaginario de este incansable viajero y que pueden coadyuvar a conformar su figura femenina, sin olvidar, como decíamos más arriba, la aportación del imaginario colectivo en torno a la mujer y el imaginario universal y desde luego occidental, que le preceden y lo envuelven.

Además, como señala Gilbert Durand, para que una imagen obsesiva sea elemento integrado e *integrante* en el conjunto de la obra de un autor debe trascender, forzosamente, los límites de la biografía personal y responder a estímulos más profundos y universales tales como la herencia cultural, la herencia lingüística y la herencia antropológica:

Une «image obsédante», un symbole moyen, pour être non seulement intégré à une œuvre, mais encore pour être intégrant, moteur d'intégration et d'organisation de l'ensemble de l'œuvre d'un auteur, doit s'encre dans un fonds anthropologique plus profond que l'aventure personnelle enregistrée dans les strates de l'inconscient biographique. Ce fonds primordial, c'est, pour l'individu, à la fois l'héritage culturel, l'héritage de mots, d'idées et d'images qu'il trouve linguistiquement et ethnologiquement déposés dans son berceau, et à la fois l'héritage de cette surculture (surdulture, disons-nous puisque toute culture s'origine nécessairement aux structures —limitées— du comportement humain, des attitudes fondamentales de l'espèce zoologique homo sapiens), qu'est la nature de

l'espèce humaine avec toutes ses potentialités d'espèce zoologique singulière²⁰.

Herencia universal en la que se reconoce el propio Loti, *el gran soñador* como le llama Bachelard, que con una rara sensibilidad metafísica nos hace partícipes de ese su primer viaje por el infinito de las cosas. Minutos de vértigo y, según él, de clarividencia, que recoge en las páginas de su primer libro de memorias:

Ainsi, durant ces minutes de clairvoyance, j'apercevais furtivement toutes sortes d'infinis, dont je possédais déjà sans doute, dans ma tête, antérieurement à ma propre existence, les conceptions latentes²¹.

Y es que en efecto, una especie de memoria afectiva común a todos los hombres parece precedernos que, sumándose a nuestra propia experiencia emocional, abre zonas inaccesibles para la razón que sin saber qué hacer con ellas destinamos al misterio.

Por todas estas razones nuestro estudio, aunque no renuncia a las aportaciones de su infancia y en general de su biografía —imposible de obviar en el caso de este autor— se interesa sobre todo y, ante todo, por el texto producido.

El texto como comunicación del autor con su propio *yo* (comunicación que en el caso de Loti aparece siempre como necesidad acuciante, pues las páginas de su *Journal*, y por lo tanto de su obra, recogen siempre una desolada búsqueda de su propia identidad) y el texto como comunicación también con los otros ante los que siempre se re-presenta el *yo*. Esos *otros* a los que el propio hecho de escribir convoca, pues siempre se escribe para comunicar con los demás. Con los demás en abstracto cuando el acto de escribir es tan sólo un proyecto de transmisión y con los demás en concreto cuando al otro lado de lo escrito se constituye un público lector. Receptor privilegiado que acabará condicionando la escritura.

Así lo reconoce al menos Loti en una carta dirigida a su amigo Alphonse Daudet, en la que se queja de la autocensura expresiva a la que le obliga esa recepción colectiva:

²⁰ G. DURAND, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, París, Berg International, 1979, p. 168.

²¹ P. LOTI, *Le Roman d'un enfant*, *op. cit.*, p. 43.

Surtout, c'est difficile de rendre tout cela un peu intelligible pour le public. Si j'écrivais pour vous tout seul, ce serait fait tout de suite et ce serait beaucoup plus joli. Mais cela m'entrave de penser que des gens comme M. X***, par exemple, iront promener là dedans leur grosse intelligence bourgeoise en se demandant ce que j'ai bien voulu prouver²².

No obstante y, más allá de esa representación obligada, nuestra investigación intentará desvelar el yo-mujer de Loti, el yo que se escribe en sus diferentes figuras: la mujer que imagina y en la que se imagina. Y serán sus heroínas de papel y no sus probables amantes las que se encarguen de guiarnos por este camino.

Si hay un autor en el que vida y obra se confunden, ese es Loti, cuya vida real no fue menos apasionante y compleja que su vida en la ficción. Y sin embargo es vida vivida en la ficción en la medida en que Loti, un buen día, decide novelar su existencia y ésta acaba sucumbiendo a la imaginación.

¿Qué visión tiene Pierre Loti de la mujer, en una época en la que asoman con fuerza nuevas formas de comportamiento y percepción social de la misma? ¿Qué formas toma en su imaginario esta figura? ¿En qué manera coincide o no con el imaginario finisecular? ¿Sus mujeres son fatales o frágiles prerrafaelitas...? ¿O ambas? ¿O no se corresponden con ninguno de los arquetipos recuperados por el *fin de siglo* francés?

METODOLOGÍA

La primera dificultad con la que nos encontramos es la poca ortodoxia con la que Loti construye sus primeras obras de ficción. Sin embargo, lo que para nosotros ha supuesto un obstáculo anticipaba, al decir de muchos críticos, la novela moderna.

Sus novelas apenas tienen intriga. El tiempo de la narración está sujeto, en ocasiones, a lo que más parecen variaciones de humor del narrador que a un deseo de coherencia interna del autor y podemos cambiar del día a la noche de un párrafo al otro sin mayor explica-

²² P. LOTI, *Journal intime*, 1878-1881, (publicado por su hijo Samuel Viaud), París, Calmann-Lévy, 1925, p. 162.

ción. La propia arquitectura de los libros, integrada por un gran número de capítulos, la mayoría de las veces cortos, —algunos constituidos por un solo párrafo—, dificulta el análisis. Más que capítulos parecen páginas sueltas de un diario, robadas al tiempo y unidas unas a otras por una única ambición: dar coherencia a las emociones desatadas en el yo-narrador por una historia de amor, en un momento de su vida, en coincidencia perfecta con otro país, otra cultura y otras costumbres. Los personajes se diluyen o emergen en los diferentes capítulos y no siempre por motivos comprensibles; capítulos que para enredar aún más no siempre presentan un orden cronológico.

Sus personajes no poseen la consistencia interna y autonomía de los personajes de *La Comédie humaine*. Balzac pinta a sus héroes a través de sus ambiciones, sus generosidades, sus sacrificios, sus bajezas y sus vicios. Lo bueno y lo malo que hay en ellos. Sin embargo en Loti no hay retrato físico o psicológico completo que les permita llevar adelante su papel actancial. Al contrario, un narrador omnisciente les da voz o los calla, en la medida de sus propias necesidades.

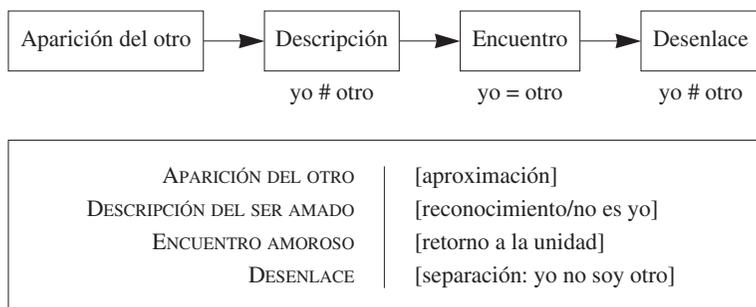
El papel de las heroínas, a menudo somera y tenuemente descritas, no parece ser otro que el de permitir al narrador desgranar sus propias emociones en su relación especular con ellas.

Esta dispersión diegética condiciona nuestro modo de acercarnos a la obra lotiana y nos incita a utilizar un método de análisis que puede resultar poco convencional.

Así, reduciremos las emociones vertidas al papel de forma sinopada a un esquema representativo de la emoción principal de toda historia de amor: el encuentro con la persona amada, la relación que con ella se establece y el desenlace en el tiempo de dicha historia. Tres momentos importantes de toda proyección en el otro que mimitizan fielmente los tres tiempos fundamentales de dicha relación.

En este sentido, consideraremos la expresión de esa emoción hecha novela como una larga oración que analizaremos en sus constituyentes esenciales. Y por muy compleja que pueda resultar desde el punto de vista de la estructura —las novelas de Loti, sobre todo las primeras, son como una especie de muñeca rusa en la que se van encastrando diversos elementos—nos atenderemos al análisis de la frase esencial.

Estudiaremos el personaje de las heroínas amadas como complementos del sujeto, es decir en su relación con el héroe-narrador, a partir del esquema que responde, como decíamos, a esa *frase esencial* de toda relación amorosa real o inventada, a la sinergia de todo encuentro amoroso:



Responderemos en cada uno de estos momentos a las preguntas siguientes: ¿Cómo? (manera) / ¿Cuándo? (tiempo) / ¿Dónde? (lugar).

A partir de este esquema-base, analizaremos los personajes de las heroínas desde el punto de vista de la mimesis —entendiendo como mimesis el conjunto de elementos que proporcionan verosimilitud al personaje— y desde el punto de vista simbólico, entendiendo que todo texto y con mayor razón el texto literario, es polisémico y, por lo tanto, sujeto a múltiples lecturas e interpretaciones, siendo la lectura simbólica la que puede proporcionar mejores respuestas a las preguntas planteadas.

Nos dejaremos guiar en este camino tanto por algunas de las propuestas de Gilbert Durand, sobre el carácter diurno y nocturno de la imagen, como por los trabajos de Gaston Bachelard y su teoría de la relación de la imagen con los cuatro elementos del universo: aire, tierra, agua y fuego.

Seremos visitantes asiduos también de dos obras de referencia en este tipo de trabajos: el *Diccionario de símbolos* de Chevalier y Gheerbrant²³ y el *Diccionario de mitos literarios* de Pierre Brunel²⁴.

²³ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, París, Éd. Robert Laffont/Jupiter, 1982.

²⁴ P. BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, París, Éditions du Rocher, 1988.

En cuanto a la noción de símbolo, siempre escurridiza y sometida a tantas y variadas acepciones, nos atenderemos a la definición que nos procura Paul Ricœur cuando considera como símbolo toda estructura significativa que poseyendo un sentido primero y directo apela a otro más profundo que sólo puede ser comprendido a través del primero:

J'appelle symbole toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier²⁵.

En cierto modo, utilizando la terminología de Saussure, el *significante* estaría constituido por la imagen misma y el *significado* sería ese sentido último y profundo que se esconde tras la primera y directa interpretación.

Esta definición del símbolo nos parece lo suficientemente flexible como para permitirnos difuminar las fronteras entre símbolo y metáfora —de escasa importancia en nuestro caso— pues una metáfora puede ser portadora de una fuerte carga simbólica y acercarse más por ello a la noción de símbolo en tanto que imagen *imaginante* que a la de metáfora concebida como simple función de analogía.

Tanto más que, como señala Michel Le Guern²⁶, no siempre es posible establecer los límites entre los dos conceptos, pues no siempre es fácil dilucidar en qué momento la metáfora deja de comportarse como analogía para convertirse en símbolo. Para Le Guern existe una frontera imperceptible entre la intuición y la razón que hace que el significado normal de la palabra funcione como significante de un segundo significado que, convertido en símbolo, despliega todo el abanico de sus posibilidades semánticas.

Para Gaston Bachelard, la metáfora —entendida como analogía— es el cuerpo concreto y efímero de una impresión difícil de expresar cuyo estudio fenomenológico no conduciría a ningún sitio pues es, como mucho, una *imagen fabricada*, sin raíces profundas, verdaderas o reales, que no está hecha para ser pensada. Por el con-

²⁵ P. RICŒUR, *Le Conflit des Interprétations. Essais d'Herméneutique*, París, Seuil, 1969, p. 16.

²⁶ M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, París, Librairie Larousse, 1973, cap. XI.

trario la imagen, *obra pura de la imaginación absoluta*, nos permite entregarle nuestro propio *ser de lector*:

Au contraire de la métaphore, à une image, on peut donner son être de lecteur; elle est donatrice d'être. L'image, œuvre pure de l'imagination absolue, est un phénomène d'être, un des phénomènes spécifiques de l'être parlant²⁷.

Y de nuevo es Paul Ricœur quien nos proporciona las llaves para la interpretación simbólica, con la misma flexibilidad que la acordada a su noción de símbolo, cuando define la interpretación como el trabajo de pensamiento que consiste en pensar más. En profundizar en los múltiples sentidos que la imagen abre ante nosotros, *en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal*, pues sólo mediante este proceso de interpretación podemos acceder a desvelar la pluralidad de significados que ofrece:

L'interprétation, dirons-nous, est le travail de pensée qui consiste à déchiffrer le sens caché dans le sens apparent, à déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale; je garde ainsi la référence initiale à l'exégèse, c'est-à-dire à l'interprétation des sens cachés. Symbole et interprétation deviennent ainsi des concepts corrélatifs; il y a interprétation là où il y a sens multiple, et c'est dans l'interprétation que la pluralité des sens est rendue manifeste²⁸.

Y con estas premisas iniciaremos nuestro análisis siendo conscientes de que esta aprehensión de sentido no puede dar como resultado más que una interpretación entre las muchas posibles que la imagen y el símbolo, por definición, proponen y que lo haremos más desde nuestra intuición simbólica que desde un intento de clasificación absoluto o reductor que atentaría contra la propia naturaleza del símbolo.

CORPUS

Como ya hemos señalado, hemos limitado nuestro corpus a la producción novelesca de Pierre Loti y no hemos tomado en consideración ni sus abundantes libros de viajes, ni sus libros explícita-

²⁷ G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, París, P.U.F., (6.ª ed.), 1994, pp. 79-80.

²⁸ P. RICŒUR, *Les Conflits des Interprétations*, *op. cit.*, p. 16.

mente autobiográficos sobre su infancia y su adolescencia, ni su *Journal*, si bien hemos acudido a él en no pocas ocasiones.

Aunque el conjunto de su obra tiene su origen en las notas recogidas en su *Journal intime*, —lugar de una probable auto-ficción y susceptible por ello de ser analizado también en busca de las mismas respuestas—, su creación novelesca es ficción confesada y asumida como tal por el escritor y los textos así recreados, al concebirse y presentarse ante los demás como imaginarios, se convierten en lugar privilegiado de la representación.

Porque si, como sostiene Philippe Lejeune²⁹, en todo relato pretendidamente autobiográfico coexisten con la realidad toda una serie de errores, olvidos, deformaciones e interpretaciones que contribuyen a la elaboración del mito personal, a la creación de un pasado idealizado, cuanto más no se darían todos estos elementos de mejora en un relato de ficción supuestamente autobiográfico.

De hecho es lo que consigue Julien Viaud/Pierre Loti/*Loti* al describirse por medio de la ficción y de su héroe. Por una parte la base de sus novelas está constituida por el relato de hechos vividos —estaríamos entonces ante una autobiografía—, pero por otra, todo este material vital aparece organizado bajo forma de novela lo que permite a su creador saltarse los límites impuestos por el género autobiográfico de una cierta deuda con la *verdad* y lanzarse libremente a la ficción de la que puede obtener mejores instrumentos para la creación y elaboración de ese mito personal. Su héroe puede ser atlético y bello y la amada caer rendida a sus pies. El relato puede concluir donde y como más le convenga.

La novela concebida de este modo permite la invención de todo aquello que puede dar coherencia a los sentimientos, salida a las emociones insatisfechas, espacio ilimitado a las palabras que un día enmudecieron. El escritor, a través del proceso de creación de sus personajes, puede representar todos los prismas del espejo, todas las formas y fantasmas del anhelo.

Y si, como mantiene Gaston Bachelard, el novelista se nos revela, de forma consciente o no, a través de su relato, pues la determinación psicológica de la novela se impone sobre la de una realidad mucho más defectuosa y precaria:

²⁹ Ph. LEJEUNE, *Le Pacte Autobiographique*, París, Seuil, 1975, p. 40.

Le romancier, qu'il le veuille ou non, nous révèle le fond de son être, encore qu'il se couvre littéralement de personnages. En vain il se servira «d'une réalité» comme d'un écran. C'est lui qui projette cette réalité, c'est lui surtout qui l'enchaîne. Dans le réel, on ne peut tout dire, la vie saute des chaînons et cache sa continuité. Dans le roman, n'existe que ce qu'on dit, le roman montre sa continuité, il étale sa détermination³⁰.

Si el espacio de la ficción es un lugar privilegiado para el inconsciente, cuanto más no se darían todos estos elementos constitutivos del *yo* del autor en un relato de ficción que se pretende autobiográfico. Como sugiere el filósofo de la imaginación material, el escritor es dueño de la vida de su obra y en nuestro caso la vida del autor en su obra tiene más coherencia psicológica que en la realidad.

HEROÍNAS ENSOÑADAS

El hecho de que el *Journal intime* sea la fuente principal de su narrativa ha hecho concluir a algunos críticos de Loti que las heroínas de sus novelas son simple transposición de la realidad y que, por ello, detrás de cada personaje podríamos buscar —y encontrar— a una muchacha real a la que conoció o amó.

No siempre ha sido así, ya que el propio autor confiesa haber «fabricado», al menos, a una de sus heroínas cuando en una carta enviada a su amigo Lucien Jousselin, que acababa de leer el manuscrito de *Le Mariage de Loti*, su segunda novela, reconoce que si bien *Aziyadé*³¹ surge del recuerdo, el personaje de *Rarahu*³² está compuesto a partir de la suma de retratos de varios *personajes reales*. La denominación de personajes en lugar de personas no la hacemos nosotros sino el propio escritor, quien de hecho considera que su heroína resulta ser un compendio y ejemplo de la mujer de raza maorí:

Ce sont en effet des notes anciennes que j'ai rassemblées, c'est un vrai livre de jeunesse; j'avais trouvé inutile de vous dire cela, sa-

³⁰ G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, París, 1942, p. 96.

³¹ Como ya se ha dicho *Aziyadé* es el título de la primera novela de Loti (1879), y el nombre de la heroína.

³² Nombre de la protagonista femenina de la novela *Le Mariage de Loti* (1880).

chant que vous le trouveriez tout seul. Cependant, ce ne sont plus des mémoires, comme *Aziyadé*: la vérité n'est respectée que dans les détails, le fond de l'histoire n'est pas vrai; j'ai combiné plusieurs personnages réels pour en faire un seul: Rarahu, et cela me semble une étude assez fidèle de la jeune femme maorie. Tout ce qui concerne Taïmaha est rigoureusement vrai³³.

En cualquier caso, como venimos planteando, aunque detrás de sus figuras de ficción se escondan personas reales, a pesar de que Pierre Loti quiera ser fiel a esa realidad y pretenda acercarnos a través del relato a las diversas mujeres que en un momento u otro de su vida y en diferentes circunstancias significaron algo para él, la autobiografía y la ficción imponen sus propias leyes y reclaman su propia coherencia interna.

Las mujeres amadas, las heroínas, evolucionarían así en el espacio íntimo del autor. El novelista puede moldearlas según sus necesidades y deseos, lejos ya de la realidad que un día las envolvió. Se convierten en receptáculo del ideal pero también, como sostenemos desde el principio, en espejo del propio *yo* idealizado.

El *yo*-autor que se narra y que a modo de pequeño dios creador distribuye en el relato pensamientos, actos, deseos, vicios y virtudes donde más le place, no puede escapar a la tentación consciente o inconsciente —poco importa— de llenar sus personajes, esos personajes amados —sus heroínas—, con su propio *yo*, en una proyección plena de equívocos, disimulos y disfraces.

El propio Loti parece recoger cuanto decimos al poner en boca de *Plumkett*³⁴ la confusión que se produce, cuando intentamos atribuir al ser amado lo que sólo a nosotros pertenece:

Vous me direz qu'il y a chez cette femme un charme moral, une délicatesse de sentiment, une élévation de caractère qui sont la vraie cause de votre amour... Hélas! gardez-vous bien de confondre ce qui est en elle et ce qui est en vous. Toutes nos illusions viennent de là: attribuer ce qui est en nous et nulle part ailleurs à ce qui nous plaît³⁵.

³³ P. LOTI, *Journal intime. 1878-1881, op. cit.*, pp. 62-63.

³⁴ En realidad su amigo Lucien Jousselin, que aparece como personaje en sus novelas bajo este nombre.

³⁵ P. LOTI, *Romans, Coll. Omnibus, op. cit.*, p. 76.

Recordando que la imagen de la mujer amada no sólo podría ser el fruto de nuestros propios y más íntimos anhelos sino puro producto de nuestra imaginación. Producto tan íntimo y personal como el de las emociones que el propio amor despierta:

Et puis cette image gracieuse de la femme que nous aimons, qui est peut-être moins une réalité que le plus pur produit de notre imagination et ce mélange d'impressions, physiques et morales, sensuelles et spirituelles, ces impressions absolument indescriptibles que l'on ne peut que rappeler à l'esprit de celui qui les a déjà éprouvées³⁶.

Stendhal habría podido responder a nuestro autor que, efectivamente, la imagen que tenemos de la mujer amada es únicamente atribuible a nuestra imaginación y que las cualidades con las que la adornamos no son sino un reflejo de las cualidades que nos gustaría que tuviera.

Stendhal en su libro *De l'Amour*³⁷, expone sus teorías sobre el sentimiento amoroso, y sostiene que cuando un hombre empieza a interesarse por una mujer ya no la ve tal como realmente es, sino tal como le conviene que sea. A esta operación del espíritu que consiste en cubrir de perfecciones a la persona amada, él la denomina *cristalización*, pues la compara con el curioso fenómeno que observó en el transcurso de una excursión que realizó con Madame Gherardi a las minas de sal de Hallein, cerca de Salzburgo. Allí, los mineros tenían por costumbre arrojar pequeñas ramitas de árbol despojadas de sus hojas a las profundidades de la mina. Transcurridos dos o tres meses, por efecto de las aguas cargadas de partículas salinas que humedecían las ramas y luego las dejaban al retirarse, aparecían cubiertas de brillantes cristales, semejantes a diamantes.

Por nuestra parte pensamos que el famoso proceso de *cristalización* al que alude Stendhal en su *De l'Amour*, no sólo es aplicable al estado de enamoramiento en la vida real sino que, en cierta manera, forma parte del proceso creador.

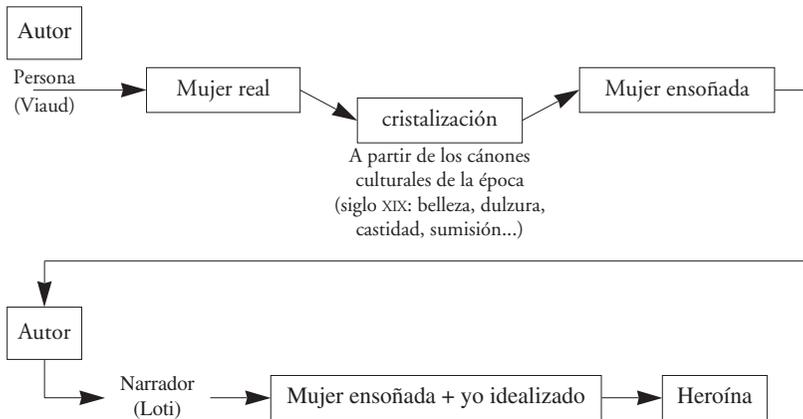
Pues pensamos que todo escritor al construir su *ideal* amoroso, al imaginar sus figuras femeninas, se revela en cierta manera en ellas. El *otro*, el ser amado, se convierte en ideal en la medida en

³⁶ *Ibidem*, p. 78.

³⁷ STENDHAL, *De l'Amour*, París, Flammarion, 1927.

que comparte el propio *yo* idealizado, en la medida en que completa y responde a las propias exigencias de un desesperante anhelo de primigenia unidad.

Este proceso de transfiguración de la mujer real en figura de heroína podríamos representarlo de la siguiente manera:



Dentro de la propia obra de ficción y con el objetivo de lograr un corpus homogéneo para nuestro estudio, hemos seleccionado aquellos textos en los que la figura de mujer adquiere rango de heroína. Por ello, una vez estudiadas y analizadas las obras que componen su creación novelesca, hemos optado por no tomar en consideración las novelas siguientes por las razones que pasamos a exponer brevemente:

Mon Frère Yves (1883)

Pensamos que es la novela de la fraternidad, la novela del *hermano*. El propio autor desvela en la dedicatoria del libro a Alphonse Daudet la ausencia de conflicto amoroso en ella:

On a dit qu'il y avait toujours dans mes livres trop d'amour troublant. Eh bien, cette fois, il n'y aura qu'un peu d'amour honnête, et seulement vers la fin.

El egotista Loti, que sólo sabe ver al *otro* como reflejo de sí mismo, en este caso proyecta su alteridad no sobre una mujer, aun-

que éstas aparezcan en la novela bajo forma de esposa o madre, sino sobre un hombre: el marino *Yves Kermarec*, excelente marinero a quien el alcoholismo, hereditario en su caso, persigue como una maldición.

La madre de *Yves* hará jurar al narrador que protegerá a su hijo como si de un hermano se tratara. Y así lo hará el oficial-narrador *Loti*. El libro alterna el relato de las jornadas en la mar y sus escalas, con la vida cotidiana en Brest, sobre todo en Plouherzel, donde vive la familia de *Yves*. Allí *Yves* se casa con su novia la dulce *Marie* y tendrá un hijo, *Pierre*, al que casi mata en una de sus borracheras. Embriaguez que le conduce al abismo, pero que a diferencia del alcoholismo presente en *L'Assommoir* de Zola, termina con la curación de *Yves*.

Este personaje es la transposición dialéctica del marinero Pierre Le Cor, amigo de *Loti*, al que efectivamente amenazaba constantemente el fantasma del alcoholismo.

Sirvan como ejemplo del lugar privilegiado que ocupa el personaje de *Yves* en la novela los siguientes pasajes:

L'heure qu'*Yves* affectionnait pour descendre de sa hune et venir rendre visite à ma chambre, c'était le soir, au moment surtout où les appels et le branle-bas venaient de finir. Il arrivait tout doucement, sans faire avec ses pieds nus plus de bruit qu'un chat. Il buvait à même un peu d'eau douce dans une gargoulette à rafraîchir qui était pendue à mon sabord, et puis il mettait en ordre diverses choses qui m'appartenaient ou bien lisait quelque roman. Il y en avait un surtout de George Sand qui le passionnait: le Marquis de Villemer. A première lecture, je l'avais surpris près de pleurer, vers la fin.

Yves savait coudre très habilement, comme tous les bons matelots, et c'était drôle de le voir se livrer à ce travail étant donné son aspect et sa tournure. Dans ses visites du soir, il lui arrivait de passer en revue mes vêtements de bord et d'y faire des réparations qu'il jugeait mon domestique incapable d'exécuter comme il convenait³⁸.

A pesar de la belleza viril de *Yves*, relatada en otro lugar de la novela, sorprende que se le concedan al personaje valores semejantes a los de sus heroínas. Valores que persisten todavía en el final de

³⁸ P. LOTI, *Romans*, Coll. Omnibus, *op. cit.*, p. 400.

siglo francés en lo relativo a la condición femenina a pesar de las profundas transformaciones en este campo: dulce, silenciosa, sensible, dedicada en cuerpo y alma al héroe... Y es que mucho se ha hablado de la relación del oficial francés con sus marineros y amigos, siempre bellos y atléticos. Mucho se ha discutido sobre la posible homosexualidad o bisexualidad de Loti y en este sentido resulta curiosa la referencia a la escritora Georges Sand³⁹, cuya imagen andrógina abre todo un prisma de interpretaciones.

En cualquier caso y por muy sugerentes que a primera vista puedan parecer estas vías de análisis, se apartan del objeto de nuestro estudio.

Pensamos además que en esta novela se da una transposición aún más profunda con el hermano de verdad, Gustave Viaud⁴⁰ que había muerto en el mar, años atrás, dejando desolado a Loti. Transposición que se muestra en todo su dramatismo en el pasaje en el que el narrador sueña que, a pesar de haber jurado hacerse responsable de *Yves*, no puede evitar su muerte:

Je rêvais que j'étais couché dans un hamac, comme autrefois au temps de mes premières années de mer. Le hamac d'Yves était près du mien. Nous étions balancés terriblement, et le sien se décrochait. Au-dessous de nous, il y avait une agitation confuse de quelque chose de noir qui devait être l'eau profonde, - et lui, allait tomber là-dedans. Alors je cherchais à le retenir avec mes mains, qui n'avaient plus de force, qui étaient molles comme dans les rêves. J'essayais de le prendre à bras-le-corps, de nouer mes mains autour de sa poitrine, me rappelant que sa mère me l'avait confié; et je comprenais avec angoisse que je ne le pouvais pas, que je n'en étais plus capable; il allait m'échapper et disparaître dans tout ce noir mouvant qui bruissait au-dessous de nous... Et puis ce qui me faisait peur, c'est qu'il ne se réveillait pas et qu'il était glacé, d'un froid qui me pénétrait moi aussi, jusqu'à la moelle des os; même, la toile de son hamac était devenue rigide comme la gaine d'une momie...⁴¹

³⁹ A la escritora le gustaba vestirse de hombre en una época en la que pocas mujeres se atrevían a hacerlo y las que lo hacían eran consideradas excéntricas. Proyectando, por otra parte, una imagen de calculada bisexualidad muy en boga en el arte del fin de siglo XIX francés, que recupera, entre otros, el mito del andrógino.

⁴⁰ El hermano mayor del escritor, Gustave, murió en alta mar en plena juventud, tal como explicaremos en el capítulo de nuestra tesis dedicado a la biografía del autor.

⁴¹ P. LOTI, *Romans*, op. cit., p. 425.

Madame Chrysanthème (1887)

Francia estaba en guerra con China desde 1884 y el oficial Viaud llega a la región en mayo de 1885 poco antes del final del conflicto. Durante este viaje su barco hace escala durante un mes en Nagasaki. De esta estancia surgirá la novela que dedica a Japón pero que, aunque publicada cuatro años después de la anterior, sigue siendo la historia de *Yves*⁴².

En el mar, un día antes de llegar a puerto, el narrador explica a su fiel amigo y compañero *Yves* (*Frère Yves*), su deseo de tomar como esposa a una joven japonesa durante el tiempo que dure la escala en Nagasaki. En una casa de té, *M. Kangouru* será el encargado de buscarle la joven candidata y de realizar las negociaciones habituales con los padres de la muchacha. *Loti* (narrador y personaje principal) rechazará la primera joven que le presentan, *Mlle Jazmin*, y se decide por *Chrysanthème* (Okané-San, en el *Journal* del escritor) que le parece mucho mejor y más apropiada.

La pareja alquila una casa a *M. Sucre et Mme Prune* y se instalan en ella, llevando una banal y rutinaria vida doméstica. La joven nipona y su matrimonio arreglado terminan aburriendo terriblemente al protagonista que intenta imaginar una aventura entre su esposa y su amigo *Yves*, para contrarrestar el profundo sopor que le produce *Chrysanthème* y las costumbres de su país. Su mente divaga por otros parajes más queridos, su infancia, su amada Estambul. Cuando a bordo de la *Triomphante* abandona Japón siente un gran alivio al dejar una cultura y un país que, aparentemente, no le han conmovido en modo alguno.

Es la historia de un trío de personajes en la que la relación *Loti-oficial de marina-narrador/Yves* es lo más importante y *Chrysanthème* juega el papel de simple pretexto para que el narrador pueda describir Japón y sus costumbres. Las sorprendentes irrupciones en el relato del yo-autor⁴³, que se superponen al yo narrador nos

⁴² Véase a este respecto el artículo de Damien ZANONE, «Bretagne et Japon aux antipodes, les deux moments d'un même roman d'amour pour Yves: lecture de Mon frère Yves et Madame Chrysanthème» en *Loti en son temps*, Colloque de Paimpol, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1994.

⁴³ Subversión de las normas ampliamente utilizada más tarde por los escritores del siglo xx. Este tipo de intrusiones del personaje extradiegético en el universo diegético

desvelan las claves del libro que no son otras que las de contarse a sí mismo:

Moi, le plus souvent, tandis que se fait leur musique, j'écris, sous la véranda, devant le panorama superbe. J'écris par terre, assis sur une natte de sauterelles en relief; (...) Et j'écris mes mémoires, en somme, - (...) Il y aurait même là matière à un gros drame fratricide, si nous étions dans un autre pays que celui-ci; mais nous sommes au Japon et, vu l'influence de ce milieu qui atténue, rapetisse, drolatise, il n'en résultera rien du tout⁴⁴. (...)

Jusqu'à présent j'avais écrit toujours sa *guitare* pour éviter ces termes exotiques dont on m'a reproché l'abus. (...) -à partir de maintenant, j'écrirai *chamécen*⁴⁵.

La persona de Loti, escritor célebre, se introduce como personaje extradieгético en el universo dieгético del relato reclamando para sí, por si duda hubiera en el lector, la paternidad de lo narrado. De esta manera borra la pretendida autonomía del yo-narrador y recalca el carácter de *memorias* del texto lo que exige a dicho relato de la necesaria unidad. Falta de unidad que fue el constante reproche que la crítica hizo a Loti sin comprender que quizá su discurso sólo debía obediencia al ritmo impuesto por la evocación, construida a partir de momentos clave del recuerdo o del sentimiento.

En esta novela el escritor ha concebido un triángulo amoroso poco convencional pues no sólo se provoca la infidelidad de la esposa, el narrador-héroe *Loti* hace todo lo posible para que se produzca el encuentro amoroso entre su esposa japonesa y su compañero y amigo *Yves*, sino que además espera que sea su amigo el que llegado el momento no caiga en la tentación, probándole así su fidelidad masculina. De hecho la fidelidad o no de la esposa, a la que no ama, le resulta indiferente:

Il est certain qu'ils se plaisent beaucoup, Chrysanthème et lui.
Mais j'ai confiance toujours, et je ne me figure pas que cette petite

del relato, o metalepsis, tiene como principal función, según G. Genette, la de borrar las fronteras entre la realidad y la ficción, constante preocupación de Loti en toda su obra novelesca. Sobre este recurso narrativo, véase, G. GENETTE, *Figures II*, París, Seuil, 1969, pp. 215-217; *Figures III*, París, Seuil, 1972, pp. 244 y sig.; *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982, pp. 470 y sig.; *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983, p. 58.

⁴⁴ P. LOTI, *Romans, op. cit.*, p. 714.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 735.

épousée de hasard puisse jamais amener un trouble un peu sérieux entre ce «frère» et moi⁴⁶. (...)

Je lui laisse entre les mains cette petite comme un jouet, et une crainte me vient à présent d'avoir jeté un certain trouble dans sa tête. De cette Japonaise, je me soucie comme de rien. Mais Yves... ce serait mal de sa part, et cela porterait une atteinte grave à ma confiance en lui...⁴⁷

En el caso de esta novela un análisis previo del personaje nos permitió comprobar que no sólo no comparte características con las heroínas amadas, sino que en cierta forma es un islote dentro de las figuras de mujer. Sirva como ejemplo de lo que decimos la ruptura del esquema base que de forma obsesiva se repite en las novelas seleccionadas:

encuentro → amor imposible → separación

En esta novela, aunque existe separación, es, sin embargo, una separación banal, anodina, inesperadamente neutral. Es una despedida cortés, exenta de afecto o de dolor:

A la porte de sortie, je m'arrête pour les derniers adieux: la petite moue de tristesse a reparu, plus accentuée que jamais, sur la figure de Chrysanthème; c'est de circonstance d'ailleurs, et je me sentirais offensé s'il en était autrement. (...)

En m'éloignant, je me retourne bien une fois ou deux pour la regarder, - mais c'est par politesse seulement, et afin de répondre comme il convient à sa belle révérence finale⁴⁸.

En *Madame Chrysanthème* no ha habido mirada, amor, o pasión. Nada que merezca ser convertido en recuerdo-fetiché. Nada en la historia que pueda sugerir otro final.

No puede ser un amor imposible porque no es peligroso, no devora, como el de *Fatou*⁴⁹; no rivaliza con la madre-mar, como el de *Gaud*⁵⁰; no compite con Dios como el de *Gracieuse*⁵¹; no pone en

⁴⁶ *Ibidem*, p. 683.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 697.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 749.

⁴⁹ Heroína de la tercera novela del escritor *Le Roman d'un spahi* (1881).

⁵⁰ Nombre de la protagonista de la novela *Pêcheur d'Islande* (1886).

⁵¹ Personaje femenino principal de la novela *Ramuntcho* (1897).

cuestión valores tradicionales sobre la sexualidad como el de *Ra-
rahu*, y no corre el riesgo de unir almas desiguales como el de *Azi-
yadé*.

Hasta tal punto le resulta indiferente la joven *Chrysanthème* que el gran coleccionista de recuerdos, ese fetichista de la memoria que es Loti, llega a despreciar el propio recuerdo:

Moi qui ai conservé tant de fleurs fanées, tombées en poussière, que j'avais prises, ça et là, au moment des départs, dans différents lieux du monde; moi qui en ai tant conservé que cela tourne à l'herbier, à la collection incohérente et ridicule, - j'ai beau faire, non, je ne tiens point à ces lotus, bien qu'ils soient les derniers souvenirs vivants de mon été à Nagasaki⁵².

Y es que, efectivamente, como dice Loti a la duquesa de Richelieu en la dedicatoria del libro, *Chrysanthème* no es más que una figura decorativa y los principales personajes de la novela son *Él mismo, Japón y el Efecto* que ese país causó en él:

C'est le journal d'un été de ma vie, auquel je n'ai rien changé, pas même les dates: je trouve que, quand on arrange les choses, on les dérange toujours beaucoup. Bien que le rôle le plus long soit en apparence à madame Chrysanthème, il est bien certain que les trois principaux personnages sont Moi, le Japon et l'Effet que ce pays m'a produit.

El marino y escritor que supo describir todos los países y continentes por los que pasó, con amor y pasión, guardó siempre un cierto recelo, una cierta indiferencia hacia Japón, país que nunca logró atraerlo y ante cuya cultura y tradiciones se confesaba indiferente.

***Matelot*⁵³ (1893)**

Es la novela de la madre. El relato de un amor inmenso de una madre por su hijo y de un hijo por su madre. Relación que recuerda continuamente a la que existió entre Loti y su progenitora. Toda la

⁵² P. LOTI, *Romans*, op. cit., p. 751.

⁵³ El sur de Francia aparece escasamente en la obra del escritor, pero en esta novela se hace patente el afecto que siente Loti por esta región y por Léo Thémèze, marinero que reemplaza desde 1886 a Pierre Le Cor en el corazón del escritor.

novela está inspirada por estos afectos y en ella aparece de nuevo el tema de la muerte en el mar.

Es la historia de una madre viuda que tiene puestas todas sus esperanzas y su amor en su pequeño *Jean*, al que un día —como a Loti— admiten en la Escuela Naval:

(...) Jean Berny, admissible à l'École navale!... Et il s'était isolé dans cette salle d'étude, pour réfléchir à la grande nouvelle qui ouvrait devant lui l'aventureux avenir...

Elle avait fait l'abandon de tous ses chers projets, sa mère, cela va sans dire; elle avait consenti, puisqu'il le voulait, à le laisser entrer dans cette marine si redoutée, et, la chose une fois admise, elle s'était imposée, pour qu'au moins il réussit, des privations constantes et extrêmes⁵⁴.

Esperanzas y anhelos que se rompen una tarde de la incipiente primavera cuando el joven marino no llega a puerto. No llegará nunca. Gravemente enfermo, ha muerto en el mar.

Algunos nombres de mujer emergen en el relato, *Marie, Madeleine*, de la que se enamora el joven marino y con la que pretende casarse, pero esta historia de amor tan sólo ocupa un segundo plano:

Mais il était ainsi fait, que tout ce qui n'était pas sa mère ou ses souvenirs d'enfance provençale, prenait difficilement sur lui, glissait pour ainsi dire, ne traversait pas son enveloppe d'insouciance⁵⁵.

Los anhelos y esperanzas de una madre abren el relato, su grito sordo, su inmenso dolor y desesperación, la descripción del terrible desgarramiento de su alma, concluyen la narración.

***Les Désenchantées* (1906)**

Novela que reposa sobre una mistificación de la que fue víctima Loti y que nace condicionada por ella. Aunque en el *avant-propos* se señala que es una historia enteramente imaginada y que los personajes retratados no existen de verdad, en realidad es el

⁵⁴ P. LOTI, *Matelot*, París, Calmann-Lévy, 1925, p. 11.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 104.

resultado de una trampa que le tendieron tres mujeres. Dos turcas educadas a la europea, Zennour y Nouriyé Bey, y la periodista y escritora francesa Mme Léra que escribía bajo el nombre de Marc Hélys (Marie-Amélie Hebrard) y que se hará pasar también por turca, bajo el nombre de Leyla.

En abril de 1904, seis meses después de su llegada a Constantinopla como comandante del *Vautour*, Loti recibe una misteriosa carta firmada por una mujer turca, Nour el Nissa, en la que en nombre del recuerdo de Aziyadé y de todas sus hermanas turcas, le pide una cita:

Vous connaissez mon pays, vous savez combien je risque. Je sais de mon côté que j'ai affaire à un galant homme. Je me fie à votre discrétion. Mais peut-être avez-vous oublié Aziyadé? Et peut-être ses sœurs ne vous intéressent-elles plus? Si cependant vous désirez lire dans l'âme de l'Aziyadé d'aujourd'hui, répondez-moi, et à jeudi⁵⁶.

Loti se deja atrapar por el encanto de lo que parece una posible aventura sentimental y la primera cita tiene lugar el 16 de abril de 1904. Pero en el café en el que habían quedado no aparece una mujer sino tres. Tres mujeres turcas que, cubiertas bajo el velo musulmán, tiemblan todavía por haber tenido la audacia de comparecer ante el escritor. Enseguida se presentan y le piden que utilice su notoriedad para ayudarlas a denunciar su situación de sumisión y enclaustramiento en el harén. Le piden que haga ese favor a todas las mujeres turcas en nombre del amor que un día sintió por su querida *Aziyadé*. Para ello le proponen que escriba una novela en la que narre sus tristes circunstancias y, a cambio, ellas se comprometen a darle todo el material necesario a través de su propia experiencia y de la de sus otras compañeras de infortunio. Loti accede y a partir de ese momento las citas se suceden, la correspondencia se hace intensa. Leyla (que en la ficción se llamará *Djénane*) le envía regularmente todo el material narrativo prometido en el que las falsas turcas de harén van desgranando sus emociones, sentimientos e ideas. Marc Hélys inventa incluso un amor apasionado e imposible con el escritor, como el de *Aziyadé*, para que lo traslade a la novela.

⁵⁶ Citado por L. BLANCH, *Pierre Loti*, París, Seghers, 1986, p. 253. (Traducido del inglés por J. Lambert, título original de la edición británica, *Pierre Loti. Portrait of an escapist*, Londres, Collins, 1983).

Los misteriosos encuentros duran hasta el 14 de marzo de 1905 y Loti recibe la última carta de Leyla el 15 de diciembre de 1905, misiva en la que le anuncia su próximo suicidio. El 15 de marzo de 1906 la novela aparece bajo el título *Les Désenchantées* en la *Revue de Deux Mondes*, del 15 de marzo al 1 de junio de 1906, y finalmente en librería en julio de 1906, propiciando no pocas conferencias y algún que otro problema con las autoridades turcas.

El engaño ha concluido. Y aunque parece que algunos amigos de Loti y el propio autor intuyeron en algún momento la posible burla, no será hasta después de la muerte del escritor cuando se sepa toda la verdad. Cuando la propia Marc Hélys cuente todo lo ocurrido en el libro titulado *Le Secret des Désenchantées*⁵⁷.

Claude Farrère, gran amigo de Loti, que nunca perdonó la mistificación hecha al escritor y llegó a calificarla de conspiración maquiavélica, reconoce la poca fiabilidad en cuanto a la autoría del libro pues en su mayoría había sido dictado, guiado y hasta escrito por la multi-forme Mme Léra/Nour el Nissa/*Djénane*/Leyla Hanum/Marc Hélys:

Loti, croyant faire œuvre d'historiographe fidèle et défendre courageusement une cause qu'on lui avait fait croire excellente, n'eût que le tort de couvrir de son papillon cette suspecte marchandise et de signer tout un gros livre dont la moitié peut-être n'était ni de sa main ni de son cerveau ni de son cœur⁵⁸.

Del mismo modo no nos ocupamos de obras como *Fantôme d'Orient* (1892) o *La Troisième Jeunesse de Madame Prune* (1905), novelas menos intensas escritas sobre el rastro dejado por *Aziyadé* y *Madame Chrysanthème*.

Por lo tanto, una vez realizado este primer análisis de la creación novelesca de Pierre Loti y en aras a una mayor homogeneidad de nuestro estudio, hemos optado por retener las siguientes obras y heroínas⁵⁹:

⁵⁷ M. HÉLYS, *L'envers d'un roman: le secret des «désenchantées» révélé par celle qui fût Djénane*, París, Perrin, 1924.

⁵⁸ C. FARRÈRE, «Une mystification littéraire», *Le Gaulois*, 18 de sept. 1923, y «Pierre Loti», *RM* 1950, pp. 5-21. Citado por A. Quella- Villéger en *Pierre Loti, le pèlerin de la planète*, op. cit., p. 308.

⁵⁹ Para este estudio utilizaremos la edición anteriormente citada: P. Loti, *Romans*, Coll. Omnibus, Presses de la Cité, París, 1989.

Personaje	Novela	Año	Localización
Aziyadé	<i>Aziyadé</i>	1879	Turquía
Rarahu	<i>Le Mariage de Loti</i>	1880	Tahití
Fatou-Gaye	<i>Le Roman d'un spahi</i>	1881	Senegal
Pasquala Ivanovitch	<i>Pasquala Ivanovitch</i>	1882	Montenegro
Gaud Mével	<i>Pêcheur d'Islande</i>	1886	Bretaña
Gracieuse Detcharry	<i>Ramuntcho</i>	1897	País Vasco

La figura de Pasquala Ivanovitch emerge de un relato corto, de una *nouvelle* de apenas unas páginas. En este sentido, desde un punto de vista formal, se diferencia claramente del resto de los relatos escogidos para formar el corpus de nuestra investigación. Pero, tras el primer examen de la obra de Loti, decidimos que resultaba conveniente incluirla en nuestro cuerpo de trabajo, pues constatamos que este relato, a pesar de su brevedad, contenía las mismas constantes narrativas, en lo que se refiere a la figura femenina, que los demás.

Por lo tanto, una vez realizada la selección de las obras objeto de análisis, intentaremos demostrar, como manteníamos en la introducción, que las diferentes figuras de mujer creadas por el escritor, las figuras imaginadas, —aún en el caso de que fueran la transposición de la realidad en la ficción—, están compuestas por una serie de estratos o capas imaginarias que se corresponden con la imaginación personal y única del autor, el imaginario social de la época en la que se imaginan —de la que no puede ausentarse el creador— y finalmente la herencia imaginaria y universal que encierran y que se despliega bajo forma de arquetipos y mitos constantemente renovados.

No obstante, antes de entrar en el estudio propiamente dicho, nos parece indispensable situar la obra de nuestro autor en su contexto social y literario, resaltando los momentos álgidos de ese periodo histórico, así como dar a conocer los momentos clave de su biografía —sobre todo aquéllos que luego se verán traspuestos en la ficción— pues en nadie como en él, voluntaria o involuntariamente, vida y obra se confunden y entremezclan.

En cuanto a *Pasquala Ivanovitch*, que no figura en este volumen, utilizaremos la siguiente edición: P. LOTI, *Pasquala Ivanovitch et autres pages monténégrines*, Pardès, Puisseaux, 1991.

II

LOTI EN SU TIEMPO

Ce ne sont point les hommes qui mènent la révolution,
c'est la révolution qui emploie les hommes.

(Joseph DE MAISTRE, *Considérations sur la France*)

UN SIGLO DE CRISIS Y RUPTURAS

Con las páginas que siguen no pretendemos hacer un análisis exhaustivo de un siglo que por la densidad y la relevancia de los acontecimientos políticos, sociales y artísticos que lo conforman, sobrepasaría el objeto de nuestro estudio. Trataremos tan sólo de esbozar los principales rasgos de un tiempo histórico convulso, caracterizado por las tensiones que se generan entre un mundo antiguo que se resiste a desaparecer y un mundo nuevo que se empeña en buscar sus propios horizontes. Y lo haremos con el único propósito de situar los textos que someteremos al análisis en su contexto social y cultural⁶⁰.

⁶⁰ Sobre este periodo de la historia de Francia se pueden consultar entre otras las siguientes obras: A. THIBAUDET, *Histoire de la Littérature française de 1789 à nos jours*, París, Librairie Stock, 1936; G. LANSON, *Histoire de la Littérature française*, París, Librairie Hachette, 1951; DUBY, R. MANDROU, *Histoire de la civilisation française* (vol. II), París, A. Colin, 1968; J. DEL PRADO (coord.), *Historia de la Literatura Francesa*, Madrid, Cátedra, 1994; P. L. REY, *La Littérature Française du XIX siècle*. Col. Cursus, París, A. Colin, 1993; J. ROBICHEZ, *Panorama du XIX siècle français*, París, Seghers, 1962; J.-Y TADIE, *Introduction à la vie littéraire du XIX siècle*, París, Bordas, 1970; D. COUTY, *Histoire de la littérature française XIX siècle*, tomo 1, 1880-1851, París, Bordas, 1988; M. CRUBELLIER, *Histoire culturelle de la France (XIX-XX siècles)*, París, A. Colin, 1974; G. GUSDORF, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, París, Payot, 1976, *L'Homme Romantique*, París, Payot, 1984; M. MILNER, Cl. PICHOS, *Littérature Française 7*, París, Flammarion, 1996; A. LEROY, *La Civilisation française du XIX siècle*, Casterman, 1963; P. Van THIEGHEM, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, París, A. Michel, 1975.

El siglo XIX constituye para la civilización francesa una de las grandes etapas de su historia. Es un siglo complejo, contradictorio, rotundo, que no se deja fácilmente aprehender en una de sus partes, si no se comprende antes como un todo.

Desde el punto de vista político se trata de un periodo de luces y de sombras. Entre 1800 y 1900, Francia conoce el éxtasis de los triunfos militares de un imperio napoleónico en expansión, pero también experimenta la humillación de la derrota (1814-1815) y (1870-1871). Su población dividida, envuelta en episodios revolucionarios y contrarrevolucionarios, hace caer a sucesivos gobiernos, generando uno de los periodos de mayor inestabilidad política del país. Consulado (1799-1804), Imperio (1804-1815) Restauración (1815-1830), Monarquía de Julio (1830-1848), II República (1848-1851), Segundo Imperio (1852-1870) y III República (1871-1940), siete regímenes que se suceden en el tiempo y que se oponen y contrarrestan. Las corrientes conservadoras de la sociedad se enfrentan, agriamente a veces, a las corrientes reformadoras. El espíritu cristiano choca con un espíritu científico y materialista que niega la existencia de Dios. Trascendencia y progreso científico aparecen como dos polos irreconciliables. Y sin embargo, el siglo XIX francés se recordará como el tiempo de la gran energía creadora. Primero el Romanticismo, más tarde el Realismo y al final del siglo el Simbolismo y la Decadencia, constituyen poderosos movimientos artísticos que influirán en el arte de toda Europa y servirán de basamento al imaginario creador del siglo XX.

Tras la caída del Primer Imperio en 1815, como consecuencia de la derrota de Napoleón ante las grandes potencias europeas aliadas contra él (Prusia, Austria, Rusia e Inglaterra) en la Batalla de Waterloo el 18 de junio de 1815, se produce la restauración borbónica con Luis XVIII y Carlos X hasta que en 1830, a causa de las explosiones populares, sube al trono Luis-Felipe de Orleans, apoyado por la alta burguesía liberal. La crisis económica de 1847, despierta de nuevo la agitación popular que culmina con la Revolución de 1848, la huida del rey, y la proclamación de la II República, presidida por Luis-Napoleón Bonaparte, sobrino de Napoleón. Se abre un periodo de libertades que se verá pronto truncado por el restablecimiento del Imperio en 1852, año en el que Luis-Napoleón se proclama emperador con el nombre de Napoleón III, instaurando un poder autoritario y paternalista. En 1870 su declaración de guerra a Prusia se

salda con un estrepitoso fracaso militar (capitulación de Sedán) y una vergonzante ocupación, que acabarán con su régimen y que generarán una gran sensación de desastre nacional y de pesimismo. Al Segundo Imperio le sustituye la III República (1870-1940) que nace trágicamente al ejercer una feroz represión sobre las masas populares sublevadas en la Comuna de París en 1871, y que se revela, con el tiempo, como el régimen más estable del siglo.

La literatura del siglo XIX, forjada en la realidad de su historia, genera tres grandes corrientes de pensamiento que se suceden al ritmo de los acontecimientos sociales y científicos y así podríamos decir, sin que ello suponga límites temporales absolutos, pues los valores románticos perviven todavía en el último cuarto de siglo y las diferentes escuelas y movimientos que surgen después se oponen y se entremezclan en el tiempo a veces de forma simultánea, que el Romanticismo vive sus horas de triunfo durante la Restauración y la Monarquía de Julio, que el Realismo triunfa bajo el Segundo Imperio y que el Simbolismo y la Decadencia se desarrollan al final del siglo con la III República.

LA EXALTACIÓN ROMÁNTICA

La literatura de la primera mitad del siglo, el llamado periodo romántico, se enfrenta a las contradicciones que se habían venido gestando en el siglo anterior. Los grandes antagonismos existentes en el siglo XVIII, entre privilegiados o no, ricos y pobres, partidarios de una monarquía parlamentaria y los de una monarquía de origen divino, quienes luchan contra la Iglesia de Roma y quienes la defienden —oposiciones vigentes tras la explosión revolucionaria de 1790-1793—, reaparecen con fuerza en la primera mitad del siglo XIX, en un momento de crisis en el que soplan vientos de cambio en toda Europa y las clases trabajadoras comienzan a hacer oír su voz.

En este contexto, la literatura de este periodo se torna reformadora, justiciera, moralista y guía de la opinión pública. Mme de Staël y Chateaubriand, que habían acogido con esperanza los cambios revolucionarios, transmiten con fuerza a las siguientes generaciones la necesidad del compromiso del escritor con la sociedad y así, Víctor Hugo será diputado, Vigny se presenta a las elecciones y Lamartine, que también es diputado, llega a presidir el gobierno pro-

visional durante la insurrección de 1848. Sin olvidar a Auguste Comte, Littré, Edgard Quinet y tantos otros que participan activamente en la vida pública y que entran de lleno en la confrontación de ideas que tiene lugar entre los años 1848-1851.

En general, los jóvenes escritores románticos abandonan cenáculos y salones, o exilios voluntarios, y se lanzan hacia el exterior, hacia la sociedad. Esta evolución se corresponde con un contacto intensificado con el público lector que no se circunscribe ya sólo a una elite privilegiada. El escritor toma conciencia de que ahora se dirige a una masa de lectores que acogen sus libros, los comentan, los juzgan, los aplauden o rechazan. La edición, reservada hasta entonces a una minoría privilegiada, entra de lleno en el cuerpo social. Un libro ya no es sólo un medio de distracción, sino que se convierte en vehículo de ideas, de teorías, de principios y valores que cada lector filtra, acepta, asimila o rechaza.

Así pues, al diletantismo del siglo XVIII le sucede una literatura comprometida con la sociedad. Los escritores tendrán una gran influencia social, no sólo a través de sus escritos sino también por sus actos y tomas de posición pública. No existen problemas que escapen a la meditación y a la pluma del escritor y muchos de ellos se convierten en verdaderas pesadillas para el poder que los odia y desconfía de ellos. Como nos recuerda Alfred Leroy⁶¹, Napoleón teme a Mme de Staël y a Chateaubriand como si de ejércitos enemigos se tratara. La Restauración recela de los hombres de Letras, Luis-Felipe les tendrá verdadera aversión y Napoleón III se verá obligado a contar con ellos para llevar adelante sus reformas.

Se trata de una literatura que actualiza los temas de la gran tradición humanística clásica interpretados por la Edad Media y el Renacimiento. La segunda gran influencia es la del catolicismo y a través de él, la de una verdadera revelación del Oriente cristiano. El Antiguo y Nuevo Testamento, el conocimiento de los grandes textos litúrgicos componen el marco referencial del escritor. Un escritor que, educado por una madre piadosa, habiendo crecido bajo la sombra de la Iglesia y la figura de Cristo, tiene en la trascendencia su máxima aspiración. El escritor del siglo XIX, incluso si pierde la fe o duda, como ocurre en muchos casos, conserva en lo más íntimo de su ser el temor de Dios.

⁶¹ A. LEROY, *La civilisation française du XIX siècle*, op. cit., p. 331.

Chateaubriand, a pesar de su orgullo, deja emerger los impulsos que permanecen en el fondo de sus creencias. En el exilio, en la soledad de su gabinete, permanecen presentes las sublimes visiones del antiguo Testamento, *Atala* (1801), *Le Génie du Christianisme* (1802), *René* (1805), *Les Natchez*, *Les Martyrs* (1809). En 1820, Lamartine y sus *Méditations* dotaban a la literatura francesa de una poesía sentimental, llena de impulso religioso y alta espiritualidad. En 1822, Víctor Hugo, con veinte años, escribía sus *Odes* y, bajo la capa de un humanitarismo que parece ignorar la religión revelada, dejará siempre traslucir en sus versos la fuerza de la inspiración bíblica. Tampoco Alfred de Vigny podrá sustraerse a la fascinación de los temas bíblicos. Como tantos otros.

Los escritores románticos aúnan en una mezcla aparentemente contradictoria, individualismo y búsqueda de una amplia fraternidad humana. El deseo de justicia, de equidad, la ayuda a los más débiles, la exaltación de la naturaleza, se mezclan, en una colorida paleta, con el rechazo de todo conformismo y de todas las normas que impidan la liberación de las pasiones del hombre. El Amor puro y desinteresado se convierte en Ideal y como tal queda inmortalizado en las obras de Chateaubriand, Musset, Vigny, Hugo y Balzac.

La influencia extranjera, sobre todo inglesa y alemana, (Lord Byron y Goethe) que aparece hacia 1750 y se prolonga hasta 1870, años en los que se apagan los últimos destellos del Romanticismo, incorpora los personajes de *Don Juan* y de *Fausto* al elenco de los héroes románticos, coincidiendo con los sentimientos de desesperanza y desazón ante el futuro, de pesimismo generalizado, el llamado *mal du siècle* que azota a la sociedad francesa. Mal del siglo, *ennui*, *esplín*⁶², que si bien encuentra su expresión más acabada en la segunda mitad del siglo, en el llamado periodo decadente, comienza a gestarse en estos primeros años de incertidumbre como nos recuerda el historiador Eugen Weber⁶³. Basta con adentrarse en las páginas de *Adolphe* (1816) de Benjamín Constant o en las de *La Confession d'un enfant du siècle* (1836) de Alfred de Musset, para comprender la desesperanza en la que se debatía ya entonces la juventud francesa.

⁶² Sobre el tema del *aburrimiento* en la literatura véase, R. de DIEGO/L. VÁZQUEZ, *Taedium feminae*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.

⁶³ E. WEBER, *Fin de Siècle. La France à la fin du XIXe siècle*, París, Fayard, 1986, p. 25.

Si el siglo XVIII había asistido, sobre todo tras el periodo revolucionario, al auge de la novela y se había constituido un público lector ávido de lecturas, el siglo XIX conoce la consolidación del género. Entre 1800 y 1850 la novela se renueva, se abre camino en múltiples direcciones. *René* y *Atala* de Chateaubriand, *Corinne* de Madame de Staël y *Adolphe* de Benjamín Constant, suscitan el mismo entusiasmo que el que un día despertó entre los lectores *La nouvelle Héloïse* de Rousseau. El escocés Walter Scott pone de moda en Francia la novela histórica y sobre todo una nueva forma de narrar en la que los sucesivos episodios se ordenan sólidamente con el objetivo de hacer progresar la acción y conducir al desenlace. Dentro de esta categoría alcanzan gran notoriedad novelas como *Cinq-Mars* de Alfred de Vigny, *Notre-Dame de Paris* de Víctor Hugo, *Les trois Mousquetaires*, *Vingt ans après* y *Le Comte de Monte-Cristo* de Alexandre Dumas. Víctor Hugo con *Ruy Blas* y *Hernani* —texto emblemático del movimiento romántico— y Prosper Mérimée con *Carmen* miran a su vez hacia una España cada vez más de moda en la literatura francesa.

LA ILUSIÓN REALISTA

Stendhal, aunque romántico, se revela como un gran analista de la sociedad de su tiempo y su preocupación creciente por llevar a sus obras la *verdad*, le lleva a escribir a partir de acontecimientos reales y medios sociales que conoce, tratando a sus personajes desde la posibilidad y no ya desde la imaginación fantasiosa. Así en *Le Rouge et le Noir*, que lleva como subtítulo revelador *Chronique de 1830*, Stendhal hace un estudio sin complacencia de la sociedad francesa de los últimos años de la Restauración. En *Lucien Leuwen* nos describe el auge de la burguesía durante el reinado de Luis-Felipe y en *La Chartreuse de Parme* analiza y describe las intrigas de una pequeña corte italiana hacia 1820, iniciando el camino del Realismo.

Observación de la realidad e imaginación que fundan el genio creador de Balzac, que prepara entre 1829 y 1848 su gigantesca obra *La Comédie humaine* en la que, con una lucidez desconocida hasta entonces, describe grandezas y miserias humanas, pintando un poderoso y lúcido fresco de la sociedad de su tiempo. Balzac se convertirá en el gran maestro del realismo y su capacidad de observación,

los retratos de sus personajes, creados mediante una descripción física y psíquica detallada, su tipología de seres humanos, se convertirán en paradigma de la creación literaria posterior.

Para Stendhal la novela debía ser un espejo de la realidad. Para Balzac un relato social, como declara en el prólogo a *La Comédie humaine: un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes*. Los hermanos Goncourt se preguntan en el prólogo a *Germinie Lacerteux*, por qué el pueblo, las clases populares, no figuran retratadas en la ficción novelesca... Inquietudes y preguntas que hallan respuesta rápida pues al cruzar el ecuador del siglo los valores y principios de la novela realista se entrecruzan ya con fuerza, y se superponen, a los de la novela romántica.

Estos principios literarios se afianzan en Francia entre 1850 y 1870 —defendidos primero arduamente por Champfleury y Duranty y luego por muchos escritores de la época entre los que se encuentra Baudelaire— y según los cuales el escritor no debe escoger los hechos que narra a partir de ideales estéticos o morales preconcebidos sino que debe anotar lo que observa de manera objetiva e imparcial. Oponiéndose radicalmente por ello a la subjetividad, exaltación y búsqueda de temas mitológicos e históricos, de los románticos.

Hay que decir que la pintura se había mostrado pionera en este campo pues ya había introducido la noción de *realismo* a través de los pintores de la Escuela de Barbizon⁶⁴, que pintan al aire libre, de forma directa, motivos siempre sencillos y naturales. Sin olvidar tampoco al que se considera jefe de fila de la escuela realista, el pintor, otrora romántico, Gustave Courbet, que al no permitirle exponer su gigantesca obra *L'Atelier du peintre*⁶⁵, en la Exposición Universal de París de 1855, decide organizar por su cuenta una exposición en unas barracas cercanas a la avenida Montaigne, en cuya entrada sitúa un cartel que reza *pavillon du réalisme*, consiguiendo

⁶⁴ La pintura se vuelve realista impulsada sobre todo por un grupo de pintores franceses que trabaja en Barbizon, cerca de Fontainebleau, entre 1840 y 1870 y que se hacen célebres por su concepción innovadora del paisaje. Pertenecen a este grupo Théodore Rousseau, Charles François Daubigny, Narcisse Virgile Díaz de la Peña, Jules Dupré, Charles-Émile Jacque, Constant Troyon y Jean-François Millet.

⁶⁵ G. COURBET (1819-1877), *L'Atelier du peintre*, subtitulada *Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, (1855), Musée d'Orsay, París.

al mismo tiempo una gran difusión de su obra y del movimiento realista en general.

A pesar de todo, el debate y la polémica entre los escritores que se reclaman del realismo es intenso y no hay unanimidad entre ellos a la hora de definir este concepto en la literatura y así Flaubert, por ejemplo, llega a rechazar la etiqueta de realista al considerar que su obra es el resultado de la transfiguración de la realidad y no de su mera transposición. No obstante, podemos decir que todos ellos elevan a la categoría de arte lo que antes no parecía tener ningún derecho a figurar en él y la vida cotidiana, las gentes sencillas, pueblan a partir de entonces las ficciones novelescas, convirtiéndose por primera vez en objeto literario. Pensemos en Flaubert y en su cuento *Un cœur simple*, cuya protagonista es *Félicité*, una sirvienta de gran corazón.

Flaubert, preocupado por representar la realidad lo más objetivamente posible, hará dar un paso más al realismo. Su obsesión por la exactitud documental le lleva a consultar más de 1500 libros para preparar su novela inconclusa *Bouvard et Pécuchet*, inaugurando así una nueva generación de escritores, la de los escritores-investigadores, que trasvasan conocimientos enciclopédicos al espacio de la ficción novelesca. En esa búsqueda de la mayor objetividad posible, renuncia a la visión única —a la manera de Balzac— y multiplica los puntos de vista narrativos, haciendo desaparecer al autor como instancia omnisciente de la diégesis: *l'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part*, principios de despersonalización de la obra literaria que aplicará radicalmente en *L'Éducation sentimentale* y en *Madame Bovary*, cuya historia le fue inspirada por un hecho real. Con todo, los escritores realistas siguen siendo en algún aspecto románticos y el mismo Flaubert abandona el realismo en su reconstrucción histórica *Salammbô* (1862) o en la *Tentation de Saint Antoine* (1874).

Romanticismo y realismo conviven e incluso se complementan. El romanticismo pone de relieve lo excepcional, lo grandioso, lo sublime, lo extraño. El realismo por el contrario busca su inspiración en la sociedad real, en los problemas materiales y cotidianos del hombre y no hace abstracción de sus miserias.

Durante el Segundo Imperio, Francia conoce un gran desarrollo económico y social que afianza claramente el poder de la burguesía

y hace emerger una clase media instruida y laica, constituida por profesionales liberales y funcionarios, que se muestra muy receptiva ante las filosofías racionalistas como el positivismo de Auguste Comte. La prosperidad material se acompaña de grandes logros en el terreno científico y tecnológico con lo que se crea un gran optimismo social en el progreso y en la ciencia que aparecen como único destino posible del hombre.

Es lógico que en estas circunstancias surja con gran fuerza, de la mano del realismo y como superación del mismo, el *naturalismo* científico de Émile Zola, término que el propio autor se encarga de difundir durante años, y que está en el origen de una escuela y de un movimiento que pronto se extenderá por toda Europa y dará grandes creadores, Ibsen, Pérez Galdós, Tchekhov... Éstos intentaban, por medio de la aplicación al arte de los métodos de la ciencia positivista, reproducir la realidad con una objetividad perfecta y en todos sus aspectos, incluso los más vulgares.

El Naturalismo conoce un gran auge, aunque sus principios chocaban con algunos escritores y críticos que siempre se opusieron a la crudeza y miseria espiritual que, según ellos, destilaban las obras así concebidas. Entre ellos podemos citar a Octave Feuillet, Jules Sandeau y sobre todo, Barbey d'Aurevilly, católico militante, y acérrimo adversario de estas ideas.

En 1857, Charles Baudelaire, situándose por encima de tendencias, movimientos y escuelas, alza su voz y los poemas recogidos en sus *Fleurs du Mal* causan un verdadero terremoto estético y moral convirtiéndose con su teoría de las *correspondances*, en el precursor, junto a Gérard de Nerval, del *simbolismo* francés y maestro de todos los poetas del final del siglo. En el artífice de la modernidad poética.

Entre 1866 y 1876, un grupo de poetas reunidos alrededor de Leconte de Lisle y la revista *Le Parnasse contemporain*, rechazan tanto lo que ellos consideran excesos de sentimentalismo del movimiento romántico, como cualquier facilidad o concesión al gran público. Reclaman la superioridad de la forma sobre el contenido y defienden que el único compromiso del arte es con el arte mismo y no con la realidad. Poco antes Théophile Gautier había sentado las bases para estos postulados teóricos en el prefacio a *Mademoiselle de Maupin* (1852). Entre los poetas *parnasianos* encontramos a autores tan diversos como el propio Baudelaire, Leconte de Lisle, José-Ma-

ría de Heredia, Théodore de Banville, Stéphane Mallarmé, François Coppée, Paul Verlaine... José-María de Heredia y sus *Sonnets* alcanzarán fama universal. Los versos de estos poetas se alejan tanto del romanticismo como del realismo. La consigna es *l'art pour l'art*, el culto a la Belleza, la búsqueda de la perfección.

SIMBOLISMO Y DECADENCIA

Con la derrota de 1870 y la pérdida de Alsacia y Lorena, un país que vivía confortablemente instalado en sus valores y creencias, que confiaba en el progreso, ve desmoronarse de repente todo el sistema. El pesimismo, la desconfianza, se generalizan. Francia se siente traumatizada y cuando todavía no se ha repuesto de la humillación y del fiasco, el desastre sangrante de la Comuna viene a recordarle la inestabilidad de su propio suelo. El pesimismo se extiende por todas partes y los intelectuales parecen no poder eludir un sentimiento de angustia que se instala cómodamente en el periodo finisecular. Un pesimismo irrenunciable, una sensación de fin de raza, fin de imperio y fin de todos los valores conocidos, se ampara de las elites del país. Mientras los conservadores achacan todos los males a la República, otros desconfían de todo. Pensadores como Taine y Renan, muy influenciados a su vez por el filósofo alemán Schopenhauer, consideran que Francia ha entrado en un periodo de decadencia. La crisis de la fe católica es más importante que nunca, lo que va a suscitar, paradójicamente, un renacimiento de lo espiritual. Una nostalgia de la fe perdida, que acabará con la conversión al catolicismo de prestigiosos escritores que habían renunciado a la fe católica, como Huysmans, Verlaine, Bloy, Claudel, Bourget, Coppée, Brunetière, Jammes, Maritain, Péguy... Se inicia en Francia el periodo *decadente* que paradójicamente se revela de una gran riqueza y tan lleno de savia regeneradora que todavía hoy mantiene su influencia sobre el arte.

Los escritores rechazan la realidad, el mundo positivo, necesitan un ideal, pero la mayoría de las veces esta necesidad desemboca en nihilismo. El Romanticismo sufría por los límites impuestos a su necesidad de absoluto, pero conservaba la fe en la naturaleza, en la humanidad o en Dios. El fin de siglo se resigna al agotamiento de las fuerzas vitales. Está convencido de la decadencia de la civilización

occidental. Frente al pesimismo, a la sensación de crisis, frente a *l'ennui*, múltiples son las salidas: anarquismo, dandismo, esnobismo, esteticismo, droga, neurosis, ocultismo, esoterismo.

Nunca como hasta entonces la literatura y la pintura dialogaron tanto. Los escritores comentan, imitan, transponen el arte de los pintores. Raros son los escritores idealistas que no hayan sido influenciados por el movimiento prerrafaelita y sus temas, el retorno al arte primitivo y la inspiración medieval. Además de la pintura prerrafaelita los escritores se vuelcan en la pintura simbolista Schwabe, Khnopff, Trachsel, Redon, Moreau figuran entre los favoritos. En música rinden culto a Wagner que les provee de un sinfín de mitos y de leyendas.

Los artistas decadentes, aunque comparten la sensación de final, se rebelan ante los valores sociales y morales que se habían amparado de la sociedad y que ellos juzgan mediocres. Se oponen con fuerza al modelo de cultura y de mentalidad que impone el espíritu positivista y científico. Se muestran subversivos con la moral convencional. Basta con asomarse al cuadro del pintor simbolista belga Fernand Khnopff⁶⁶ titulado *Art* en el que una figura femenina, mitad mujer, mitad guepardo, acaricia a un adolescente hierático o a *La voix du Mal*⁶⁷ de Georges de Feure, donde tras el retrato en primer plano de una mujer se dibujan dos formas femeninas que dejan adivinar sin dificultad ensoñaciones lésbicas, para comprender toda la fuerza de estos posicionamientos estéticos.

Los escritores decadentes se muestran igualmente críticos con la poesía del Parnaso y con la novela naturalista, que consideran racionalista y determinista. Reclaman, ante todo, la primacía del sueño sobre la realidad, de lo artificial sobre lo natural.

Cuando en 1884, Huysmans presenta al público al *Duque Des Esseintes*, protagonista de *À Rebours*, nace no sólo un personaje inolvidable sino también el representante de toda una época. El símbolo mismo de la Decadencia.

En 1886 Jean Moréas publica en *Le Figaro* un artículo titulado *Manifeste du symbolisme* que se considera el acta de nacimiento de

⁶⁶ F. KHNOPFF (1858-1921), conocido también bajo el nombre de *Carences*, 1896, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, Bélgica.

⁶⁷ G. de FEURE (1868-1943), 1895, colección privada.

una corriente estética, el Simbolismo, que pronto se extenderá por todo el mundo, Rusia, Inglaterra, Bélgica, América Latina, marcando de forma indeleble el camino a nuevas formas de arte del siglo xx como el *surrealismo*. Este movimiento que agrupa en su seno a insignes creadores como Huysmans, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Villiers de l'Isle-Adam, Charles Cros, Jules Laforgue, Mallarmé... se opone al romanticismo social de Hugo, al determinismo de Zola, al realismo de Flaubert, y a la artificialidad del Parnaso, y proclama la existencia de otro mundo escondido tras el mundo sensible que el artista debe descifrar mediante el lenguaje del símbolo.

En estos años la novela posee una sorprendente diversidad y es un género en plena expansión donde conviven múltiples formas de acercamiento a la realidad. Romanticismo, realismo, materialismo, alta espiritualidad, coexisten en un mundo dominado por ideologías opuestas.

Como hemos visto, los últimos veinte años del siglo, que se agrupan bajo el epígrafe de *fin de siècle*, reúnen a un sinfín de artistas diferentes, parnasianos, decadentes, simbolistas, que conviven con individualidades ejemplares. Más que un movimiento literario, el fin de siglo es ante todo una mentalidad. Una forma de ser y de sentir. El gusto por lo raro, lo mórbido, lo refinado, lo insólito. La literatura se dispersa en múltiples y variadas direcciones y recibe múltiples influencias literarias de los maestros recientes, Edgar Allan Poe, Baudelaire, musicales, Richard Wagner, la pintura prerrafaelita y simbolista, la filosofía alemana, Schopenhauer. En cualquier caso, como señala Gérard Peylet⁶⁸, el único denominador común lo constituye el rechazo del positivismo racionalista.

En el umbral de 1900, Francia ha recorrido cien años de historia caracterizada por la experiencia de múltiples sistemas políticos y profundas convulsiones sociales. En el seno de la creación literaria ha generado desde la búsqueda del ideal absoluto hasta el retrato del hombre y de sus miserias, y ha estallado en infinitas luces en un momento en el que creía haber perdido toda la fuerza de su genio creador, iniciando el nuevo siglo embarazada de múltiples y divergentes corrientes artísticas.

⁶⁸ G. PEYLET, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*, París, Vuibert, 1994, p. 12.

III

VIDA Y FÁBULA

Je n'ai jamais composé un livre, moi; je n'ai jamais écrit que quand j'avais l'esprit hanté d'une chose, le cœur serré d'une souffrance, - et il y a toujours beaucoup trop de moi-même dans mes livres.

(Pierre LOTI, *Discours de réception à l'Académie*)

PREÁMBULO

Describir la existencia de Julien Viaud/Pierre Loti no es tarea sencilla. En las biografías aparece siempre como un ser cambiante, en incesante e inagotable movimiento. Además de sus continuos viajes a los puntos más diversos del globo, que producen en nosotros una perenne sensación de ausencia, su personalidad compleja, contradictoria y algo neurótica hace que su vida se asemeje más a un equívoco calidoscopio de infinitos ángulos y colores que a un viaje lineal por el tiempo y por la persona.

Tenemos siempre la sensación de que se escapa, de que se desvanece ante nuestros ojos. Siempre estamos ante la descripción de muchos y distintos Loti simultáneos: en Bretaña, en África, en la India, en Turquía, en Japón, en la Academia o en el circo. En un perpetuo ir y venir entre su casa familiar en Rochefort y el mar; entre su profesión de oficial de la Marina Francesa y su labor de escritor; entre el hombre y su doble. Ser polimorfo que se escabulle entre las rigurosas líneas de uno de sus principales biógrafos, el historiador Alain Quella-Villéger y que encuentra cálido, aunque precario, acomodo en el análisis realizado por otro de sus grandes cronistas, el ensayista Alain Buisine⁶⁹. Estudio que revela

⁶⁹ Principales biografías consultadas: N. SERBAN, *Pierre Loti, sa vie son œuvre*, París, H. Champion, 1920, 2e. éd. revue et augm., París, Les Presses Françaises, 1924. Se

la atracción por el vacío, la tendencia a la decoloración que tiene su escritura.

Nunca sabemos realmente dónde estamos y sólo algunos puertos visitados, algunas referencias claras como fechas o acontecimientos familiares, nos permiten situarnos y dar orden y continuidad a su existencia. Intuyendo, no obstante, que él está ahí y también en otra parte. Su personalidad múltiple se resiste al esfuerzo de sistematización de su vida. Y sin embargo, una paradoja más, él la anotó día tras día en su diario.

Su *Journal intime* es la base de toda su obra. Su vida lógicamente está reseñada puntualmente en él. Las páginas donde anida su escritura menuda e íntima actúan a modo de transparencia sobre las páginas de la ficción. No se concibe la una sin la otra, pues para Julien Viaud, escribir, anotar —con minucioso detalle la mayoría de las veces— sus sentimientos, las cosas que veía y que le ocurrían, significaba conjurar el paso del tiempo, no permitir el olvido, recuperar la memoria de las cosas. Luchar, en definitiva, contra la muerte que todo lo aniquila. Libros de viajes, artículos y reseñas para las revistas y periódicos, obra novelesca, obra autobiográfica, teatro, todos beben de la misma fuente: las anotaciones de su *Journal*. Los apuntes de su vida.

Como él mismo cuenta en su primer libro autobiográfico *Le Roman d'un enfant*⁷⁰, empezó a anotar sus sentimientos y emociones a

trata de la primera biografía dedicada al escritor. Estudio muy completo prologado por Louis BARTHOU. Contiene el árbol genealógico de la familia Viaud. La obra estudia el entorno familiar, social y político de Pierre Loti. A. QUELLA-VILLÉGER, *Pierre Loti l'incompris*, París, Presses de la Renaissance, 1986. Una de las más rigurosas y completas entre las biografías actuales. Importante bibliografía. Actualmente reeditada corregida y aumentada bajo el título *Pierre Loti, le pèlerin de la planète*, Aubéron, Bordeaux, 1998. A. BUISINE, *L'écrivain et son double*, París, Tallandier, 1998. El autor, ensayista y crítico de talento hace aquí un repaso por los momentos fuertes de la biografía de Loti. L. BLANCH, *Pierre Loti*, París, Seghers, 1986.

⁷⁰ P. LOTI, *Le Roman d'un enfant*, París, Calmann-Lévy, 1890. Primer libro de recuerdos de la infancia que el autor redactó y publicó cuando tenía cuarenta años. Seguirán después las autobiografías, P. LOTI, *Prime Jeunesse*, París, Calmann-Lévy, 1919 y *Un jeune officier pauvre*, París, Calmann-Lévy, 1923, libro que preparó con ayuda de su hijo Samuel y que se publicó de forma póstuma.

Para nuestro estudio utilizaremos las ediciones siguientes, P. LOTI, *Le Roman d'un enfant*, París, Flammarion, 1988, (prólogo y notas de Bruno Vercier), P. LOTI, *Prime Jeunesse. Suite au roman d'un enfant*, Michel de l'Ormeriaie, Poitiers, 1985, (recientemente ha aparecido una edición conjunta de estos dos libros realizada por Bruno Ver-

la edad de doce años sin sospechar que estaba iniciando lo que sería toda una vida de escritura ininterrumpida.

En aquél entonces anotaba sobre todo sus pequeñas angustias, sus tristezas, sus sueños y quimeras, sin conceder demasiada importancia a los acontecimientos cotidianos. Escribir le ayudaba a contrarrestar la fragilidad de las cosas, su volatilidad. Y le gustaba hacerlo de una forma un tanto secreta, sólo para él, sin pensar en compartir sus notas con los demás. Nunca imaginó que un día la intimidad de sus palabras encontraría refugio en un público lector al que acudiría en busca de solidaridad ante la humana angustia de saberse tiempo:

Mon Dieu, j'ai bien changé depuis cette époque. Mais ce serait beaucoup sortir du cadre de ce récit d'enfance, que de conter par quels hasards et par quels revirements dans ma manière, j'en suis venu à chanter mon mal et à le crier aux passants quelconques, pour appeler à moi la sympathie des inconnus les plus lointains; - et appeler avec plus d'angoisse à mesure que je pressens davantage la finale poussière... Et, qui sait? en avançant dans la vie, j'en viendrai peut-être à écrire d'encore plus intimes choses qu'à présent on ne m'arracherait pas, - et cela pour essayer de prolonger, au-delà de ma propre durée, tout ce que j'ai été, tout ce que j'ai pleuré, tout ce que j'ai aimé...⁷¹

Y así, ese primer *Journal* que compuso como si fuera un manuscrito asirio por medio de una tira de papel sin fin, enrollada en un palo y protegida con códigos que la volvían impenetrable, llegaría a convertirse con el paso de los años en miles de páginas manuscritas que nuestro autor redactó hasta poco antes de su muerte. Hojas que viran al color sepia en el mismo momento de ser escritas y que, como señalan sus críticos⁷², constituyen por sí solas el verdadero monumento que Loti erigió contra el paso del tiempo.

Anotar en la cuartilla todos los requiebros de su alma le permitía contrarrestar el miedo a la propia evanescencia del sentimiento.

cier, Loti, *Le Roman d'un enfant suivi de Prime jeunesse*, París, Folio classique, 1999, que señalaremos convenientemente), y P. Loti, *Un jeune officier pauvre*, París, Calmann-Lévy, 1923.

Aunque se presentan cómo libros autobiográficos, varios autores resaltan la parte de ficción que contienen. No en vano titula el primero *Roman*. A Loti le gusta cambiar fechas, nombres y lugares en ellos. Juega con la realidad y la ficción. Desdibuja las pistas.

⁷¹ P. LOTI, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., Cap. LVIII.

⁷² P. LOTI, *Cette éternelle nostalgie. Journal intime (1878-1911)*, Edition établie, présentée et annotée par B. Vercier, A. Quella-Villéger et G. Dugas, París, La Table Ronde, 1997, p. 18.

Atrapar en el papel acontecimientos mucho más prosaicos como guardias nocturnas, viajes, diferentes encargos o servicios de la Marina, le servía para luchar contra la evanescencia de la propia vida. Las páginas de su *Journal intime* son el testimonio irrefutable de su existencia y dan cuenta de su miedo a la desaparición, de su desesperada necesidad de permanencia, *tout se transforme et fuit...*

Durante los casi cincuenta años que Loti escribió su *Journal*, lo hizo con orden y meticulosidad. Reunía las cuartillas por años en grandes carpetas de papel blanco y cada año por semestres: de enero a junio y de julio a diciembre. Intercalaba entre las hojas todo tipo de objetos como telegramas, cartas, invitaciones, artículos de prensa, notas de servicio, facturas, ejercicios de escritura árabe o turca, flores secas... Todo lo que tenía relación con algún momento importante de su vida encontraba acomodo entre las páginas, pues estos elementos, al modo de la magdalena de Proust⁷³, le ayudaban a recordar el olor y sabor del perdido instante y sobre todo, como decíamos, le probaban a él mismo que un día estuvo allí.

FIGURAS DE LA INFANCIA

Louis-Marie-Julien Viaud nace el 14 de enero de 1850 en la pequeña ciudad de Rochefort, en el Departamento de la Charente-Maritime, en el número 141 de la calle Saint-Pierre —actualmente rue Pierre Loti—. Es el tercer hijo del matrimonio Viaud formado por Théodore Viaud y Nadine Texier, joven que procedía de una familia de clase media de la isla de Oleron de arraigada y sólida tradición protestante.

Julien Viaud viene al mundo en un hogar compuesto esencialmente por personas mayores: su padre tiene en esos momentos cuarenta y ocho años, su madre cuarenta, su hermano Gustave catorce, y su hermana Marie diecinueve. En el hogar familiar viven también otras mujeres que tienen entre cincuenta y ochenta años: tía Clarisse (*Claire* en *Le Roman d'un enfant*), la hermana de la madre que vino

⁷³ Se trata del famoso pasaje de *Du côté de chez Swann* en el que Proust narra como al comer un día una magdalena, el olor y sabor de este pequeño bollo le hicieron recordar los días lejanos de su infancia en *Combray*, esas tardes de domingo en las que *Tante Léonie* le ofrecía una magdalena después de haberla mojado en su infusión.

a vivir con ellos tras el fracaso de su matrimonio, la tía-abuela Victorine (*Corinne* en sus libros autobiográficos) y la tía-abuela Rosalie (*Berthe* en *Le Roman d'un enfant*), mujer soltera y vivaz, de carácter independiente, que contribuyó como todos los demás a que la infancia de Julien fuera un periodo feliz lleno de mimos y de ternura. Según sus biógrafos fue ese tiempo de cariño y protección en exceso el que formó tempranamente el carácter especial de Julien, haciendo de él un niño sensible, imaginativo y frágil también en exceso.

De su padre sabemos poco. Es el gran ausente de la vida del escritor. Gracias al *Journal intime* y a sus libros autobiográficos conocemos detalladamente al resto de la familia, sabemos de su aspecto y cualidades. Sin embargo su padre aparece raramente en sus evocaciones. Loti recuerda los largos paseos que daba con él siendo niño cogidos de la mano o le viene a la memoria la imagen de su progenitor leyendo la Biblia en voz alta cada noche en el comedor familiar, siguiendo así una antigua tradición de las familias protestantes. Pero poco más.

No hay apenas figura paterna en la vida de Julien Viaud y pocas veces aparece la representación de un padre en su creación novelística y cuando surge se sitúa en un segundo plano o claramente detrás de la figura de la madre.

Y sin embargo, por lo que han podido averiguar sus biógrafos, era un hombre honrado y culto, trabajador, amante de su familia y amado por ella. Esposo atento y fiel que aceptó convertirse a la religión de su prometida, pues él era católico, para poder desposarla.

Hombre cultivado y sensible, aunque algo introvertido y distante, del que Loti apenas habla. Lesley Blanch⁷⁴ llega a sugerir una actitud enfermiza de Loti hacia su padre. Indiferencia patológica ante la figura paterna de un niño sensible y mimado, excesivamente apegado a la figura de la madre:

Toute sa vie, c'est sa mère qui a eu tout son amour; auprès d'un sentiment à ce point irrésistible, il se peut qu'un ressentiment complexe ait assombri les rapports de l'enfant avec son père, et ait continué plus tard d'obscurcir ses souvenirs et ses jugements.

⁷⁴ L. BLANCH, *Pierre Loti*, *op. cit.*, p. 19.

LA MADRE: UNA IMAGEN SAGRADA

Y es que en efecto, su madre estará siempre presente en su vida, en sus anotaciones, en sus recuerdos y en su obra. Loti ama y venera a su madre. Basta con leer las páginas que le dedica en el capítulo v de *Le Roman d'un enfant*⁷⁵, y que tanto recuerdan a las que más tarde dedicará Proust a la suya, para comprender la profundidad de este sentimiento filial.

En ellas Loti nos acerca cuarenta años más tarde al primer recuerdo nítido que tiene de su progenitora y nos la describe envuelta en un rayo de sol como si de una imagen divina se tratara, como si estuviera ante una aparición sagrada.

C'est un matin du mois de mai, où elle entra dans ma chambre suivie d'un rayon de soleil et m'apportant un bouquet de jacinthes roses. (...) Elle se pencha sur mon lit pour m'embrasser, et alors je n'eus plus envie de rien, ni de pleurer, ni de me lever, ni de sortir; elle était là, et cela me suffisait; je me sentais entièrement consolé, tranquillisé, changé, par sa bienfaisante présence. (...) autant dire une figure tout à fait unique, que je ne songeais à comparer à aucune autre, d'où rayonnaient pour moi la joie, la sécurité, la tendresse, d'où émanait tout ce qui était bon, y compris la foi naissante et la prière...

Para Loti —así lo escribe— el amor que siente por su madre es el único duradero e inmutable de su vida. El único capaz de trascender la materia y ser eterno. El único amor que no le recuerda la existencia de la muerte, sino que por el contrario llena la muerte de vida. Es en definitiva un amor filial idealizado al extremo:

Et je voudrais, pour la première apparition de cette figure bénie dans ce livre de souvenir, la saluer avec des mots à part, si c'était possible, avec des mots faits pour elle et comme il n'en existe pas, (...) ma mère est la seule au monde de qui je n'aie pas le sentiment que la mort me séparerait pour jamais. (...) Oh! non, j'ai le sentiment qu'il y a dans ce visage quelque chose d'à part que la mort ne touchera pas. Et mon amour pour ma mère, qui a été le seul stable des amours de ma vie, est d'ailleurs si affranchi de tout lien matériel, qu'il me donne presque confiance, à lui seul, en une indestructible chose, qui serait l'âme.

⁷⁵ P. LOTI, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., pp. 55-59.

Esta idealización de la imagen materna será una constante en su existencia. El simbolismo del rayo de sol que acompaña la aparición de la madre en la habitación del enfermo da cuenta del grado de sacralización de esta figura.

Entre las mujeres que rodearon su infancia destaca también su hermana Marie en la que Loti encuentra una segunda madre. Notable pintora aficionada, inculca en él el gusto por el dibujo y por el arte, le enseña a apreciar la belleza y educa su sensibilidad para la música. De hecho Loti llegará a tocar muy bien el piano y será un dibujante sensible y con talento. Como la madre, posee un alto sentido de la moral y de la observancia de las reglas religiosas y, al igual que ésta, aparece a menudo transpuesta en la ficción por medio de cartas que introducidas en la diégesis sirven para recordar al héroe sus orígenes y obligaciones morales.

Aunque Marie ocupa un segundo lugar tras la figura materna, Loti siente por ella también una gran devoción. Y como en el caso de la madre, su hermana le parece una muchacha distinta de todas las demás, única e incomparable. Se siente adorado por ella y él también la adora. De hecho sufrió terriblemente cuando su hermana se casó y tuvieron que separarse.

Loti asocia asimismo su recuerdo con el mes de mayo. Un mes que nos acerca a la primavera, a las flores y al sol, a la vida y también, no lo olvidemos, a la imagen de pureza de la Virgen María, pues mayo es el mes mariano por excelencia en la tradición católica. Y de hecho su hermana aparece descrita también en las páginas de su autobiografía como una aparición maravillosa envuelta igualmente en un rayo de sol:

Une des visions d'elle dans son atelier, qui est restée le plus inefaçable de mon souvenir, date de cette année-là et d'un beau matin de mai, (...) Elle entra, dans un rayon de soleil. Ayant à la main son long bâton qu'elle tenait comme une canne du XVIII^e siècle⁷⁶.

MODELOS Y QUIMERAS

Su hermano Gustave, oficial de marina antes que Loti, ocupó un lugar muy importante también en su corazón y de algún modo se

⁷⁶ P. LOTI, *Prime Jeunesse*, op. cit., pp. 32, 33.

convirtió en el referente masculino de su vida en sustitución de la figura paterna. Y es que todos los que conocieron al cirujano de marina Gustave Viaud coinciden en afirmar que era un militar elegante y valeroso y que, a pesar de su carácter algo bohemio y aventurero, supo estar siempre a la altura de las circunstancias y conducirse con irreprochable actitud.

Quizá por ello, y una vez en la Marina, Loti procuró mantener siempre también una imagen de oficial de intachable comportamiento a pesar de su complejo carácter y de sus numerosas y a veces turbulentas aventuras. Pues, como ya hemos dicho, para el pequeño Julien, introvertido y soñador, Gustave era el ideal a imitar, la suma de todas las perfecciones y virtudes varoniles.

Loti le adoraba. Cada viaje de su hermano significaba para él enrolarse en una nueva aventura sin tener que moverse de su habitación, pues Gustave le mandaba regularmente cartas en las que le contaba todas las cosas nuevas con las que se encontraba y le detallaba cuanto veía. Le describía paisajes y gentes, objetos, árboles y frutos lejanos, que llenaban de figuras, colores y sabores, nuevos y exóticos, su imaginación infantil. El pequeño Julien sentado en la soledad e intimidad de su alcoba, en la que le gustaba refugiarse, soñaba con seguir a su hermano y visitar él también esos maravillosos lugares llenos de sol, de palmeras y de colores fuertes e intensos. Gustave aparecía ante los ojos del niño como un bello héroe romántico que partía en cada viaje a una nueva odisea fuera del tiempo y del espacio. Por ello nadie en la familia se extrañó cuando le oyeron decir que quería ingresar en la Marina como Gustave, aunque en un primer momento hubiera dicho que quería ser misionero.

A pesar de la diferencia de edad y de los viajes de Gustave, que les obligaba a separarse durante meses, su intimidad llegó a ser muy grande y Loti nunca pudo superar su temprana muerte que le dejó huérfano de hermano —y quizá sin asideros afectivos— en una etapa, la adolescencia, en la que sin duda le hubiera sido de gran ayuda.

Le buscó con desesperación el resto de su vida entre todos los marineros que compartieron sus fatigas de navegante. Loti llamaba siempre *mon frère* a todos aquellos amigos cercanos en su afecto, a los viriles marineros que retrató con maestría de dibujante y con los que compartió viajes, escalas, puertos, memorias y olvidos.

Y de nuevo será un recuerdo de la infancia lo que nos acerque al amor que siente por su hermano pues para Julien Viaud/Pierre Loti evocación es sinónimo de retorno al territorio fértil en afectos de aquellos años. Loti asocia con frecuencia recuerdos infantiles y convalecencias de niño enfermo quizá porque es precisamente durante esos periodos de la infancia cuando uno se vuelve más vulnerable y también por ello más sensible a las muestras de cariño y de ternura.

Cuenta Loti cómo un día, mientras convalecía de una enfermedad infantil, su hermano construyó para él en el jardín familiar un pequeño lago en miniatura que reproducía todos los elementos de un paraje natural: rocas, vegetación, pequeñas grutas, cascadas... Iba a ser una sorpresa para paliar en parte los tristes días de la enfermedad, un presente con el que divertirse y jugar... Pero para Julien fue mucho más. Desde ese momento fue su rincón preferido en el jardín y tras la desaparición de Gustave ese mundo en miniatura se transformó en un gran legado de amor. En un lugar mágico cuya simple evocación aportaría paz y tranquilidad al espíritu atormentado del escritor. Ese pequeño universo que Gustave había colocado al alcance de sus manos infantiles llegaría a ser con el tiempo un lugar sagrado para él, un lugar de peregrinación, *su santa Meca* particular:

C'est ma sainte Mecque, à moi, ce petit coin-là; tellement que, si on me le dérangeait, il me semble que cela déséquilibrerait quelque chose dans ma vie, que je perdrais pied, que ce serait presque le commencement de ma fin⁷⁷.

Gustave supo como fascinar al pequeño Julien. ¡Qué mejor regalo para el niño restablecido que este pequeño universo a su medida! Y es que como dice Gaston Bachelard⁷⁸, que dedica varias páginas de su obra *La terre et les rêveries du repos* a analizar el sentido último del apego de Loti a estos recuerdos, el niño recibía con él *un juguete cósmico*, una representación de las emociones más primitivas y ancestrales del hombre. Emociones metafísicas a las que Loti siempre supo ser fiel, pues nadie ha descrito tan obsesivamente como él la materia desvanecida en el tiempo, ni nadie ha insistido tanto en esa sensación de *ressouvenir* que viene siempre a mezclarse con sus propios recuerdos.

⁷⁷ P. LOTI, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 96.

⁷⁸ G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Librairie José Corti, París, 1948, pp. 189 y sig.

Así pues el niño recibía el juguete perfecto para él. Se sentía dueño del universo, colmado en sus emociones más íntimas y como es natural se convirtió enseguida en su juguete preferido, en uno de los puntales de su imaginación infantil.

El otro lo ocupaba un pequeño teatro que Julien construyó con su pequeña amiga Lucie (*Jeanne*), para representar obras como *Peau D'Âne* y *La Belle au Bois Dormant*. Su tía Clarisse le ayudaba a confeccionar los trajes de sus actores en miniatura y los decorados para sus representaciones y el benjamín de la casa dejó volar su fantasía durante muchos años entre estas paredes de ilusión.

Hacia los doce años los diferentes miembros de la familia que hasta entonces se habían encargado de su formación comprendieron que el niño necesitaba nuevos profesores y, aunque les dolía que se desprendiera de su tutela, decidieron que entrara en la escuela pública de Rochefort como alumno externo. Niño melancólico y contemplativo no hizo al parecer grandes amigos en ella y de sus años de colegio el recuerdo más grato que conserva son las largas vacaciones veraniegas que le permitían encontrarse con su amiga Lucie Duplais (*Lucette* en *Le Roman d'un enfant*), hija de unos amigos de la familia y algunos años mayor que él.

Los Duplais pasaban la mayor parte del tiempo en la Limoise, una propiedad a unos diez kilómetros de Rochefort, en la otra orilla de la Charente, hacia el sur, en las cálidas tierras de la Saintonge. Allí transcurrían muchas tardes de Julien y la amistad que le unió a Lucette tuvo la intensidad de todos sus otros afectos.

Así describiré más tarde aquellos días en *Le Roman d'un enfant*:

Dans ce qui précède, je n'ai pas assez parlé de cette Limoise, qui fut le lieu de ma première initiation aux choses de la nature. Toute mon enfance est intimement liée à ce petit coin du monde, à ses vieux bois de chênes, à son sol pierreux que recouvrent des tapis de serpolet, ou des bruyères⁷⁹.

Para el niño sensible que era, la Limoise representó también, como nos dice, el descubrimiento de la naturaleza. La revelación de que a poca distancia de las calles rectilíneas y grises de su ciudad, la naturaleza estallaba en colores y olores con la llegada del buen

⁷⁹ P. LOTI, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 136.

tiempo. De hecho siempre asoció los recuerdos de los veranos de su infancia con los perfumes y colores de los campos de la Limoise.

LA MUERTE DE GUSTAVE

Apenas acaba de cumplir quince años cuando la muerte aparece de forma brutal en su vida arrebatándole a dos de sus seres más queridos en el espacio de unos meses. Su amado hermano y su querida amiga Lucette Duplais desaparecen para siempre.

Dos años antes Gustave había sido enviado a Indochina, al archipiélago de Poulo Condore. Allí trabajaba como cirujano en un hospital militar situado en el delta del Mekong al que acudían, casi siempre en lamentable estado, numerosos militares enfermos de cólera, paludismo o disentería. En el mes de febrero de 1865 el propio Gustave cae enfermo de disentería y aunque le llevan inmediatamente a un hospital de Saigón, desde donde le embarcan urgentemente el 3 de marzo rumbo a Francia, todo resulta inútil.

El *Alphée* alcanza las costas de Singapur, pasa el estrecho de Malacca y el 10 de marzo, en pleno Océano Índico, las fuerzas abandonan al oficial que fallece en el barco que lo repatría. Su cuerpo joven no llegará nunca a Francia pues como mandan las ordenanzas en estos casos es arrojado al mar veinticuatro horas después de su muerte envuelto como único sudario en la bandera de su patria.

El propio Gustave, sabiendo su muerte inevitable y cercana, pide al capellán católico del barco que le asiste en sus últimos momentos que una vez muerto haga llegar a su familia sus pertenencias. Entre ellas se encuentran la Biblia que un día su madre le entregó antes de partir para su primer viaje y una emotiva carta en la que primero se despide de todos sus seres queridos y finalmente, en un solemne e íntimo acto de fe, encomienda su alma a Dios⁸⁰.

Le ruega asimismo que una vez arrojado su cadáver al mar informe a su familia del punto exacto de la inmersión en un intento sin

⁸⁰ Loti, para salvarle del olvido como él mismo indica, reproduce esta carta en el capítulo XII de *Prime Jeunesse*, su segundo libro autobiográfico. Dicho capítulo está dedicado por entero a evocar los recuerdos ligados con la muerte de Gustave. P. Loti, *Prime Jeunesse*, op. cit., pp. 62-80.

duda de no desaparecer del todo en la inmensidad del océano. Esta tumba marina está situada en el golfo de Bengala en 6° 11' de latitud Norte y 84° 48' de longitud Este. Puntos y coordenadas sobre una carta marítima que se convierten en un nuevo lugar de peregrinación para nuestro escritor que con motivo de sus incesantes viajes tendrá ocasión de recogerse en este ahora sagrado lugar en varias ocasiones.

Pero el dolor no ha terminado aún para el joven Julien porque en junio muere también su querida Lucette, la amiga de los veranos de su infancia, que se había casado y había seguido a su marido a la Guayana. La joven regresa a Francia gravemente enferma y fallece el día siguiente de su llegada. Tenía tan sólo veintitrés años y Julien, sobrecogido ante sus restos mortales, comprende por primera vez el gran drama físico de la muerte: *Pour la première fois, là devant elle, je me sentis vraiment écrasé par la grande horreur de la mort*⁸¹.

Estas dos pérdidas afectaran terriblemente al futuro novelista que hará de la muerte uno de los temas fundamentales —si no el único— de su obra. Toda la escritura de Loti gira sobre esta realidad última. El amor se asocia siempre con la pérdida, con la separación. La melancolía que destilan sus textos va unida siempre al convencimiento angustioso y no asumido del final de las cosas. La belleza es dolorosa porque es efímera. El pasado le duele por su inconstancia en el tiempo y el presente se le escapa apenas percibido. El futuro siempre acaba en un negro túnel sin salida. Tales son los tiempos vitales de Loti.

LA BELLE GITANE

A pesar de todo la vida sigue su curso y un año más tarde, a los dieciséis años, el joven Julien conoce los deleites del amor físico. Y como no puede ser menos si de Loti se trata, pues nada en él es sencillo, los conoce con una joven gitana *la belle Gitane*, a la entrada de una gruta de las muchas que existen en el bosque que rodea al castillo de la Roche-Courbon —*Le Château de la Belle- au-Bois dormant* en su obra— paraje frondoso y húmedo que todavía hoy parece entresacado de los tiempos primitivos⁸².

⁸¹ A. QUELLA-VILLÉGER. *Pierre Loti, le pèlerin de la planète, op. cit.*, p. 37.

⁸² Desgraciadamente a finales de 1999 un huracán que se abatió sobre Francia y en particular sobre el Departamento de la Charente-Maritime arrasó este bosque y otros

Este bosque de encinas se encuentra muy cerca de Saint-Porchaire, localidad donde se había instalado su hermana Marie al contraer matrimonio con su primo Armand Bon y en cuya casa había siempre una habitación preparada para él. Este pueblo se encuentra a unos veinte kilómetros al sur de Rochefort, lo que permitía a Julien hacer numerosas visitas a Marie y perderse en imaginadas aventuras de explorador de nuevas tierras por los caminos densos y oscuros de la Roche-Courbon.

Uno de esos inocentes paseos de adolescente imaginativo le conducirán a la gran aventura del amor, así al menos lo narra en *Prime Jeunesse*⁸³.

En sus páginas cuenta como estando de visita en casa de su hermana en *Fontbruant*⁸⁴ —así llama a Saint-Porchaire en su obra—, apareció en la puerta del jardín una bella gitana de diecinueve o veinte años, morena, salvaje y sensual, de la que quedó inmediatamente prendado:

Ce qui fascinait par-dessus tout, c'était ses yeux de profondeur et de nuit - derrière lesquels, qui sait, il n'y avait peut-être rien, mais où l'on eût dit que se cachait tout le mysticisme sensuel de l'Inde⁸⁵.

Esta aparición supone un revulsivo para el introvertido adolescente que arrastra una angustia inexplicable, una gran desazón, ante la conciencia, cada vez más clara, de su soledad ante la vida, de la inminencia de cambios importantes.

Julien presiente que los tiempos de la infancia han terminado y que empieza el viaje hacia la edad adulta. Su sexualidad por primera vez reconocida y no resuelta le produce un gran sufrimiento:

paisajes *lotianos* como los bosques de encinas de La Limoise, llegando incluso a afectar a la propia casa de los *antepasados* en la isla de Oleron, cuyo jardín ha quedado sin vegetación y el muro cercano a la tumba del escritor ha quedado también dañado. Los expertos calculan que se necesitarán más de cien años para que estos parajes naturales recuperen el aspecto original.

⁸³ P. LOTI, *Prime Jeunesse, op. cit.*, pp. 138-161.

⁸⁴ Curiosamente la ciudad de Rochefort no aparece apenas en su obra. Sin embargo hay ciertos lugares de su tierra natal que ocupan un lugar privilegiado en ella: La Limoise, Saint-Porchaire, La Roche-Courbon y, por supuesto, la casa de sus antepasados hugonotes en la isla de Oleron y la casa natal de Rochefort. A este respecto se puede consultar, C. Duvignau éd., *Pierre Loti et son pays natal*, París, Le Croît vif, 1998.

⁸⁵ P. LOTI, *Prime Jeunesse, op. cit.*, p. 141.

Pour la première fois depuis seize ans que j'existais, j'avais cruellement la perception très nette de m'avancer seul, dans la vie éphémère; j'aspirais donc à je ne sais quoi de nouveau et d'inconnu qui me manquait plus que jamais et dont le besoin inassouvi me causait une vraie souffrance...⁸⁶

Y como todos los jóvenes de su edad sueña con el objeto de su deseo. Esa misma noche se debate en la oscuridad de una selva inextricable, abriéndose camino como puede entre la maraña de ramas. No está solo. Junto a él corren —huyen más bien— los gitanos y entre ellos pronto descubre a la bella gitana de sus anhelos. El camino se hace difícil, las lianas les rodean haciéndoles finalmente caer propiciando así el ansiado y *mortal* abrazo carnal:

Quand enfin nous fûmes tombés ensemble dans les joncs enchevêtrés, je la pris dans mes bras et, à son contact intime, je me sentis faiblir tout à fait par une sorte de petite mort délicieuse...⁸⁷

Como sueño es transparente en su significado y no hace más que reproducir las angustias de un adolescente ante el sexo femenino. Lo que ya no es tan normal es que este sueño se realice. Sin embargo es lo que sucede pues el joven Julien tras unos días de encuentros provocados, de intercambio de miradas y de sonrisas, consigue verse a solas con la muchacha que le atrae hacia el bosque donde rodeados de las telúricas fuerzas de la naturaleza, le revela todos los secretos del amor. Después *la belle Gitane* desaparecerá del pueblo y de su vida dejándole desconsolado:

Le grand secret de la vie et de l'amour me fut donc appris là, devant une de ces entrées de grotte qui ressemblent à des portiques de temple cyclopéen; c'était parmi des scolopendres et des fougères délicates; pour tapisser la terre sur laquelle nous étions étendus, il y avait des mousses de variétés rares et comme choisies; des branchettes de phyllirea formaient des rideaux à notre couche, et au-dessus de nos têtes, les fines petites libellules impondérables, assemblées sans frayeur, jetaient parmi les feuilles leurs étincellements de pierreries...⁸⁸

Para Lesley Blanch⁸⁹, todos los elementos de la vida emocional de Pierre Loti se fijaron para siempre en esta primera experiencia

⁸⁶ *Ibidem*, p. 139.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 144.

⁸⁸ P. LOTI, *Prime Jeunesse*, *op. cit.*, p. 151.

⁸⁹ L. BLANCH, *Pierre Loti*, *op. cit.*, p. 46.

amorosa: decorado exótico, pasión ardiente, un ser y una raza diferente, las voluptuosidades de la carne unidas a sentimientos espirituales y finalmente la separación.

LA MEMORIA DE LO EFÍMERO

Sin embargo no podemos olvidar que Loti narra estos hechos en 1919, más de cincuenta años después de que se produjeran. *Prime Jeunesse*, que lleva como subtítulo, *Suite au Roman d'un enfant*, inicia el relato donde se detuvo en el *Roman*, es decir a la edad de catorce años y medio cuando decide entrar en la Escuela Naval, pero hay treinta años de diferencia entre los dos libros. Cuando escribió sus primeros recuerdos de la infancia tenía cuarenta años, era oficial de marina y un escritor célebre, ahora ha cumplido sesenta y nueve años, está jubilado y ha escrito prácticamente toda su obra. La imagen de *la bella gitana* en el presente autobiográfico puede ser tan sólo la imagen de una ilusión, de un modelo, pues como concluye Philippe Lejeune⁹⁰, tras exhaustivos análisis de este tipo de escritura, incluso en el caso en el que el texto autobiográfico pretenda decir la verdad, siempre será *la verdad* del presente del que escribe, la imagen de una vida que hoy necesita re-construir y no la verdad de un pasado imposible de aprehender.

Tiempos pretéritos que acuden al servicio del presente porque como apuntan también los autores de *Autobiografía y modernidad literaria* quizá uno de los móviles de la escritura autobiográfica sea precisamente el de medirse al tiempo y con él —y en él— dar coherencia y justificación a la propia existencia:

Este medirse al tiempo, por lo general, aparece en las autobiografías en íntima simbiosis con el anhelo, por parte del que escribe, de hallar un posible sentido a su existencia, una columna que vertebré el discurrir humano, y que sólo, y en todo caso, se puede reconstruir a la postre, cuando es posible vislumbrar retrospectivamente una amplia perspectiva del camino andado⁹¹.

⁹⁰ Véase principalmente, Ph. LEJEUNE, *L'autobiographie en France*, París, Armand Colin, 1971; *Le pacte autobiographique*, París, Coll. Poétique, Seuil, 1975; *Je est un autre*, París, Coll. Poétique, Seuil, 1980; *Cher cahier... Témoignages sur le journal personnel*, (en colab.), París, Gallimard, 1989.

⁹¹ J. del PRADO BIEZMA/J. BRAVO CASTILLO/M. D. PICAZO, *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, p. 237.

Por otra parte, Freud ya señaló en sus escritos que los recuerdos infantiles en lugar de reproducirse a partir del momento en que quedan impresos, como sucede con los recuerdos conscientes de la edad adulta, se evocan cuando la infancia ha pasado ya, después de mucho tiempo «y aparecen entonces deformados, falseados y puestos al servicio de tendencias ulteriores, de manera que no resultan estrictamente diferenciables de las fantasías⁹²»

Recuerdos de la infancia y de los primeros años de la adolescencia, por lo tanto, ante los que debemos actuar con todas las cautelas en cuanto a su veracidad, pues como sostiene también Mijail Bajtin: *el recuerdo del pasado es siempre estetizante, sólo el recuerdo del futuro es moral*⁹³. Y de hecho, desde un punto de vista estético, resultaría extremadamente bello simbolizar el despertar a la sexualidad de un melancólico, romántico y solitario adolescente, uniendo en una misma fantasía las grutas del pequeño universo en miniatura del jardín, las grutas del bosque de la Roche-Courbon y la imagen quizá apenas percibida de una joven gitana.

En cualquier caso no hay manera de saber lo que ocurrió realmente. No podemos saber si el recuerdo narrado pertenece a un suceso real más o menos adornado, más o menos camuflado por la conciencia o si pertenece, por el contrario, al terreno de la pura fantasía. Aunque nos resulta poco convincente la promiscuidad sexual de la joven gitana, conociendo las rígidas normas morales del pueblo gitano en lo que respecta a las mujeres.

De todas formas para nuestro estudio poco importa la autenticidad o no de los hechos narrados, pues lo verdaderamente relevante es la realidad textual. Lo que el texto —que sí es real— cuenta y dice. Pues por encima de todo hay un hombre, un escritor, que ha querido fijar así el recuerdo de su primera experiencia amorosa.

UNA AVENTURA INICIÁTICA

La imagen de la gruta sigue siendo un arquetipo actuante en el inconsciente de todos los hombres con todo su corolario de imáge-

⁹² S. FREUD, «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci» en *Obras Completas*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1968, Vol II, p. (3.ª ed.), p. 1589.

⁹³ M. BAJTIN, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México, 1982, p. 136.

nes: matriz universal, representación del cosmos, refugio, vientre materno, lugar de la *Iniciación*. La caverna simboliza el lugar de la identificación. Es decir, el proceso de interiorización psicológica mediante el cual el individuo se vuelve hacia sí mismo y llega a la madurez. Y Loti describe este primer encuentro amoroso como una verdadera *Iniciación*, entendiéndolo como tal el proceso mediante el cual el individuo, tras sufrir una transformación profunda, se separa de un pasado cumplido e ingresa en una nueva categoría de ser.

En las culturas arcaicas la *Iniciación* consiste en una serie de ritos y enseñanzas orales cuyo fin es modificar absolutamente la condición social y religiosa de los individuos iniciados. Las pruebas iniciáticas tienen como motivo central la muerte simbólica del novicio seguida de su resurrección. Entre estos ritos primitivos y universales, los ritos de pubertad ocupan un lugar privilegiado y comprenden una serie de pruebas mediante las cuales se transforma a los jóvenes adolescentes en adultos al desvelárseles los secretos religiosos de la tribu y los conocimientos necesarios para el desarrollo de su vida sexual. Hay un nuevo nacimiento, una segunda gestación simbólica. El neófito es engendrado otra vez y vuelve a nacer, ahora definitivamente, separándose de la madre. El esquema de toda *Iniciación* comprende una serie de pruebas iniciáticas, la muerte simbólica del individuo y finalmente su re-nacimiento⁹⁴.

Además, la gruta, el valle angosto, el valle cerrado, es un canal, una cavidad hacia donde convergen forzosamente las alturas que lo rodean, receptáculo fecundo donde se unen la tierra y el agua del cielo⁹⁵. En el pensamiento arcaico la madre naturaleza es una mujer. La madre tierra es una mujer que ofrece entre sus entrañas la regeneración, el renacimiento y la vida y Loti realiza una sugerente

⁹⁴ Mircea Eliade ha estudiado con profundidad estos ritos primitivos en varias de sus obras, así como la permanencia de los principales esquemas míticos, aunque degradados y transformados, en el hombre moderno. Señalamos aquí algunas de las obras de este autor consultadas sobre esta cuestión, *Mystère et régénération spirituelle dans les religions extraeuropéennes*, Eranos Jahrbuch, 1945; *Traité d'histoire des religions*, París, Payot, 1949, (8.ª e., 1975); *Mythes, Rêves et Mystères*, París, Gallimard, 1957, (p. 277); *Initiation, Rites, Sociétés secrètes*, París, Gallimard, 1976, (pp. 12, 23, 240, 281); *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, París, Gallimard, 1971, (p. 206); *Images et Symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, París, Gallimard, 1952, (p. 108); *Aspects du mythe*, París, Gallimard, 1963.

⁹⁵ Véase sobre este tema, G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 202 y sig.

amalgama entre el cuerpo de la gitana y la propia naturaleza en este día de *Iniciación*.

EROS Y MELANCOLÍA⁹⁶

Es posible que en su corazón de adolescente puritano se debatieran fuerzas contradictorias. Exigencias distintas de la carne y del espíritu que la propia naturaleza con su fuerza arrolladora se encarga de excusar y de resolver. Pero además el neófito ha realizado su *Iniciación* en un lugar que él asocia con un templo: *devant une de ces entrées de grotte qui ressemblent à des portiques de temple cyclopéen* y el cuerpo de la mujer es percibido como el cuerpo de una diosa, de una reina, ante el cual él sólo puede ser un *esclavo*:

Avec mes scrupules d'alors, je trouvais très criminel, presque sacrilège, - mais si adorablement sacrilège! - de m'être donné tout entier, en esclave, pour lui apporter l'ivresse suprême...⁹⁷

Su actitud *sacrílega*, la profanación del templo y de la diosa aportan connotaciones de conciencia de pecado pero también apelan —pensamos— a una conciencia de profanación más lejana, a un sacrilegio más profundo: la profanación del cuerpo de la madre. Uniendo así por este acto todos los elementos obsesivos de su relación con el cuerpo femenino. Cuerpo de mujer en el que convergen y se funden distintas figuras y formas de la feminidad. Diferentes arquetipos actuantes del imaginario universal y colectivo que encuentran útil refugio allá donde se les convoca.

La figura de la Mujer-madre, divina y sagrada *María*. La Mujer-madre-naturaleza como principio y promesa de vida, cuerpo universal que alienta permite y provoca la eterna lucha de la vida por sobrevivir a la muerte. La contienda vital entre Eros y Tánatos y que, gitana o no, se resume en la figura de *Eva* y finalmente *Lilith*, siempre *Lilith*, siempre *Salomé*, la Mujer-sexo o genital que provoca atracción y miedo y que genera un estado de angustia que bien podría resolverse, entre otras muchas posibilidades, a través de la conciencia de pecado.

⁹⁶ Sobre el concepto de melancolía léase, R. de DIEGO y L. VÁZQUEZ, (eds.), *Humores negros. Del tedio, la melancolía, el esplín y otros aburrimientos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

⁹⁷ P. LOTI, *Prime Jeunesse*, op. cit., p. 152.

Todas estas versiones de la figura femenina se hallan presentes en una ecuación que Loti tratará de resolver durante toda su vida sin conseguir sumar o separar una de otra.

Para Loti, como para todos los románticos que le preceden, la naturaleza es el templo donde se oficia el rito eterno de la creación. Y así, sitúa esta primera experiencia sexual en un marco panteísta en el que toda muerte es un re-nacimiento, regeneración incesante de la vida que queda simbolizada en las libélulas de variados colores que acompañan la fértil comunión desde el principio de los tiempos:

Libellules très fines, les unes en métal bleu avec des ailes de deuil en velours noir, les autres en métal vert avec des ailes en gaze d'or et des yeux en rubis, depuis combien de centaines de millénaires leurs merveilleuses petites parures se propagent-elles ici, inchangeables? Elles étaient présentes aux premiers temps de notre période géologique; elles ont connu notre ancêtre des cavernes, elles ont vu commencer, sous ces rochers, les imperceptibles suintements calcaires qui mettent un siècle à donner un millimètre d'épaisseur et qui forment aujourd'hui des voûtes aux énormes piliers gris⁹⁸.

Libélulas azules, verdes, doradas que colocan en un mismo eje al hombre, a Eros, a Cronos y a Tánatos y que le permiten expresar su convicción de estar compuesto de amor, de tiempo y de muerte: *Jusqu'à ce qu'ait sonné mon heure de mourir, elles ne cesseront de me faire penser à la chair ambrée d'une jeune gitane...*⁹⁹. Sabiendo que tras su desaparición la vida continuará como desde el principio de los tiempos.

En la mitología griega, Eros encarna una de las fuerzas primigenias del mundo que en pleno Caos original —del que nace— acerca, mezcla y une a los seres vivos y las cosas. Es una fuerza de cohesión, un principio universal que garantiza la regeneración y reproducción de las especies. Para el psicoanálisis es un impulso general de vida frente a Tánatos, o instinto de muerte. Y con ellos la conciencia del tiempo que transcurre y su finitud: Cronos, que devora los días del hombre sobre la tierra como devoró a sus hijos y que en el momento del amor, ese momento supremo de regeneración y de vida, se hace presente en la conciencia de nuestro escritor.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 152.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 153-156.

Por lo tanto, como decíamos, más allá de la veracidad o no de ese primer encuentro sexual y del lugar y forma en que se desarrollara, lo realmente importante para nosotros es el recuerdo tal y como queda transcrito en sus memorias. Lo verdaderamente importante es la fijación de las emociones de esa primera experiencia amorosa, real o imaginada, fuera del cuerpo de la madre, en ese pensamiento ilusorio y evanescente llamado recuerdo y la forma que toma. Y lo que parece claro es que Loti sumergido en múltiples contradicciones frente a lo femenino dignifica el acto de amor haciéndolo participar de la exaltación romántica de la naturaleza y de una común unión con ella. *La bella gitana* de carne dorada, es la *iniciadora*, pues es la que está más cerca de la naturaleza y de sus secretos y el hombre viene a buscar conocimiento a través de ella. Y parece claro también que la exaltación del amor le hace más presente si cabe la certidumbre del final.

En definitiva, a través de este recuerdo —clave en su biografía—, Loti nos hace partícipes de su percepción del cuerpo de la mujer, de la sexualidad, de su *yo* en el otro. E independientemente de la veracidad o no de los hechos narrados nos desvela los estratos que componen su figura femenina. La mujer se convierte en sinónimo de vida, de figura tentadora y necesaria, de diosa inalcanzable.

LA FIGURA DEL ROSAL

Ahora bien junto a este recuerdo sensual se encuentra otro no menos importante y que le precede en dos años.

En el capítulo LXXVII de *Le Roman d'un enfant*, Loti describe un sueño que tuvo de niño, a los catorce años, un día de mayo. En él aparece una deliciosa figura de mujer en la oscuridad, de pie, inmóvil, envuelta en una sonrisa misteriosa. La figura, que parece protegida por los brazos de un viejo rosal que crece en la pared en la que se apoya, aparece envuelta en un área de luz que, a pesar de la oscuridad reinante, ilumina sus contornos. El niño percibe de ella tan solo la boca, entreabierta para esbozar la misteriosa sonrisa, pues la frente y los ojos permanecen cubiertos por la oscuridad. Al acercarse para descubrir el resto del rostro el niño se encuentra ante unos ojos que le sonrían también *únicos* y *conocidos*:

Non, ils étaient très particuliers au contraire; ils étaient les yeux de *quelqu'un*; de plus en plus je me rappelais ce regard déjà aimé et je le *retrouvais*, avec des élans de tendresse infinie...¹⁰⁰

Y en este sueño, Loti reconoce haber experimentado por primera vez el amor. El verdadero amor que él define como melancólico y lleno de inmenso misterio:

C'était bien l'amour, le vrai amour, avec son immense mélancolie et son immense mystère, avec son suprême charme triste, laissé ensuite comme un parfum à tout ce qu'il a touché¹⁰¹.

Un sueño de tal naturaleza apela muchas lecturas. Para Bruno Vercier¹⁰², la figura que aparece en el jardín no es otra que la de su hermana Marie, amor prohibido que sólo puede decirse mediante el sueño. No podemos saber si los ojos de los que todavía se acuerda, el escritor, recordemos que tiene cuarenta años, coinciden con los de su hermana, o con los de su madre, ¿Por qué no? O se sitúan en un nivel más profundo todavía, en los sentimientos de *ressouvenir* de los que tantas veces habla nuestro autor. El *déjà vu*, no sería otra cosa que la certeza de ese sentimiento tan *lotiano* del amor como energía vital e imperecedera, de ciclos de vida y de muerte que se repiten incansablemente, esa idea, coherente con la anterior, de pertenecer a una familia de la que él es un joven brote, ancestros representados en el viejo rosal y sus ramas. El amor como destino inevitable.

De tal manera que los ojos percibidos, más allá de las figuras físicas de la madre y de la hermana, serían los ojos del amor. Del amor como concepto y como sentimiento —¿qué es?, ¿qué siento?— representados eso sí en una figura de mujer dulce, divina, única, acogedora, *inmóvil* como una estatua, parecida a la que nos encontramos en la composición, y nunca mejor empleada la palabra, de sus heroínas. Una figura ideal que en algunos momentos de la descripción —inmóvil, rodeada por una aureola— nos recuerda a un personaje más sagrado que la madre o que la hermana, aunque el autor las asocie con ella: la Virgen. Imagen atrevida de amor platónico. Figura divinizada hasta el extremo. Alma. Amor materno y espiri-

¹⁰⁰ P. LOTI, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 243.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 244.

¹⁰² P. LOTI, *Le Roman d'un enfant suivi de Prime jeunesse*, Edition de Bruno Vercier, op. cit., p. 16.

tual. Represión de los sentidos, quizá —seguramente—, pero representada y eso es lo que nos importa en una figura de espiritualidad. Es la mujer ángel, el contrapunto mariano finisecular a la figura de Salomé.

Dos recuerdos fundadores. Dos imágenes de mujer. Por un lado *la bella gitana* figura de sensualidad a la que asocia con la naturaleza, con la embriaguez de los sentidos, con la re-generación inevitable y necesaria de la vida, con el pecado y la profanación de las reglas religiosas. Por otro lado *la figura del rosal* símbolo de amor platónico e idealizado. Amor que por su espiritualidad y pureza permite al hombre trascender y acercarse a Dios.

En definitiva, estos dos recuerdos conforman, desde nuestro punto de vista, no sólo dos aproximaciones distintas a la figura de la mujer en su vida —la seducción y la sensualidad expresada en el recuerdo de *la gitana* y la espiritualidad, y casi santidad, en *la figura del rosal*— sino un modelo dual de mujer ideal que se repetirá como prototipo en la figura de sus heroínas.

Y que debemos recordar, fuera de su imaginario particular, formaba parte también del imaginario colectivo finisecular en el que se debatían dos modelos opuestos de mujer representados por una parte por *Salomé*¹⁰³, la sinuosa y mortífera bailarina, que se despoja de sus connotaciones religiosas para convertirse en la figura principal de la mujer fatal, bella y aterradora del final del siglo XIX, y que a veces toma la apariencia de una gitana como en el célebre cuadro de Henri Regnault¹⁰⁴. Y por otra, una figura de delicadeza mariana, una ma-

¹⁰³ Todas las formas de arte retoman este mito, la pintura, la música, el teatro... Existe una especie de obsesión colectiva que gira en torno a la figura de *Salomé*. El Salón de la pintura y de la escultura de París presenta entre 1870 y 1914 más de cien figuras de la bailarina, entre ellas los célebres cuadros de Henri Regnault, *Salomé la danseuse tenant le bassin et le couteau qui doivent servir à la décollation de saint Jean-Baptiste* en 1870 y de Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode y L'Apparition* en 1876. En la literatura *Salomé* se convierte en figura de inspiración para casi todos los creadores como Flaubert (*Hérodiade en Trois contes*), Baudelaire, Huysmans (*A Rebours*, cap. V), Oscar Wilde (*Salomé* —escrita por el autor en francés—), Laforgue (*Salomé en Moraliés légendaires*), Mallarmé (*Hérodiade*), J. Lorrain (*Corps de ballet en Modernités*), R. de Montesquiou (*Les Paons*), Apollinaire (*La Danseuse en trois histoires de châtements divins*, *Salomé en Alcools*), P. Louys (*La Danse*), Lahor, André Godin... La lista sería interminable.

¹⁰⁴ En el cuadro de H. Regnault de 1870, que se considera precursor de esta fascinación social por este mito femenino, aparece una joven gitana, de larga y rizada cabe-

dona, la pura y cándida mujer retratada por los pintores prerrafaelitas¹⁰⁵ y que aparece también en la literatura finisecular cual renovada Beatriz, movimiento artístico que Loti conoce bien y con el que al parecer se identifica: *Du reste, je suis plutôt fier de cette appellation de primitif: d'abord elle me rapproche un peu des adorables artistes préraphaéliques, et puis (...)*¹⁰⁶.

LA SOLEDAD

Pero no todo serían experiencias amorosas ni deleites físicos para Julien pues ese mismo año, en 1866, comenzaron a complicarse las cosas para la familia Viaud/Texier que se vería sometida a una gran humillación. Théodore Viaud, secretario del Ayuntamiento de Rochefort y hasta entonces respetado por todos, es acusado del robo de unos fondos públicos depositados en la casa consistorial. Nunca se probó tal acusación y nadie dudo de su honestidad, pero los fondos no aparecieron y el padre de Loti pasó algún tiempo en la cárcel, perdió su empleo y, aunque tras un proceso que duró dos años se declaró su inocencia, tuvo que restituir las sumas robadas con lo que la familia, austera por naturaleza, llegó a conocer la pobreza.

Para hacer frente a las deudas y salir adelante tuvieron que alquilar parte de la casa en la que vivían, hecho que resultó especialmente doloroso para el joven Julien que asistía impotente a la humillación de su familia. La nueva situación económica acabó también con los proyectos que los Viaud tenían para él de costosos estudios en la capital y finalmente aceptaron de buen grado lo que parecía ser la definitiva vocación del muchacho que quería seguir los pasos del hermano mayor en la Marina. Vocación además con la que podría ganarse pronto la vida.

llera negra, sentada y sosteniendo una palangana que servirá junto al cuchillo que contiene para la decapitación del santo, *Salomé la danseuse tenant le bassin et le couteau qui doivent servir à la décollation de saint Jean-Baptiste*, óleo sobre lienzo, Nueva York, Metropolitan Museum.

¹⁰⁵ Movimiento pictórico-literario de origen inglés que marca el paso del clima romántico al decadente hacia 1849. Se produce el regreso al primitivismo, impregnado de misticismo evangélico, identificado con las tradiciones del arte europeo anterior a Rafael. Las mujeres, *Beatrices* y *Ofelias*, de rubias y largas cabelleras que les caen sobre los hombros, aparecen en los retratos idealizadas al extremo.

¹⁰⁶ Loti hace esta alusión en 1916 en el prólogo a *La Hyène enragée*, París, Calmann-Lévy, 1916, p. 2.

A finales de año, el 9 de octubre, Julien deja Rochefort para preparar en París su examen de ingreso en la Escuela Naval. Deja el hogar familiar llevando ligero equipaje, pero entre sus escasas pertenencias se encuentran tres objetos sagrados para él: las últimas cartas de Lucette y de su hermano y la Biblia que su madre le había entregado a Gustave el primer día que éste partió a la mar y que le habían devuelto con sus pertenencias desde Indochina. Esta Biblia le acompañará como si fuera un talismán durante toda su vida. Y con ella el drama constante del alejamiento de las normas en ella aprendidas, el desgarramiento de la fe perdida —desgarramiento compartido con sus contemporáneos— y el eterno retorno a ella como única y posible respuesta ante la Nada.

Como hemos dicho en el preámbulo, Loti mantuvo siempre una relación fetichista¹⁰⁷ con los objetos. Se rodeó constantemente de ellos como si fueran salvavidas. Necesitaba amueblar con ellos su existencia. Introducidos en el decorado de su vida, tal como lo hacía también con el *Journal*, provocarán la ilusión de poder detener el flujo del tiempo, arrancando del inevitable olvido a sus seres queridos desaparecidos, deteniendo el instante en su materia, exorcizando desesperadamente la nada-muerte. El horror al vacío. Como consecuencia lógica los objetos inundarán también su obra en la que aparecerán la mayoría de las veces provistos de una gran capacidad actancial o actuando de bisagra tras la cual se desata el desenlace¹⁰⁸.

En París conoce la soledad. Como ya le pasara en el colegio le resulta difícil entablar relaciones con sus compañeros y sobre todo con los jóvenes parisinos que le parecen algo pedantes y superficiales. No obstante se hace amigo de una joven llamada Paule, algunos años mayor que él y que ha conocido en una cervecería del Barrio Latino. La muchacha parece haber quedado prendada del joven estudiante y con su ternura y afecto le ayuda a mitigar su soledad. Aunque el adolescente se siente atraído por la chica no parecen gustarle los cariños demasiado maternos que a veces le prodiga y que le resultan chocantes. Una confusión e inversión de papeles que no le atraen en absoluto:

¹⁰⁷ Sobre esta cuestión véase, R. LAINOVIC, «La signification des objets-fétiches dans l'œuvre de Pierre Loti» en *Revue Pierre Loti*, n.º 33, janvier-mars 1988.

¹⁰⁸ Pensemos por ejemplo en el *sagrado reloj* del español *Jean Peyral* cuyo robo por *Fatou-Gaye* desencadena el desenlace de la historia en *Le Roman d'un spahi*.

Les choses ne se gâtaient entre nous que lorsqu'elle voulait affecter des allures maternelles; alors, non, cela n'allait plus; après avoir joué les amoureuses, vouloir jouer les mamans, c'était à mes yeux une révoltante profanation du rôle¹⁰⁹.

Tampoco aceptaba que la joven le preguntara cosas sobre su madre o sobre su familia pues le parecía insultante juntar las dos situaciones. Los dos conceptos.

Profanación, ultraje, palabras que dejan una vez más al descubierto la red de significados contradictorios y complejos en los que se mueve Loti respecto a la mujer. Esta muchacha murió poco tiempo después en el hospital en el transcurso de una operación de intestino que hubo que efectuarle de urgencia y Julien se sintió un poco arrepentido por el trato que había dispensado a la chica no dejándola entrar en el terreno de su intimidad.

EL MAR COMO DESTINO

Tras haber aprobado el examen de ingreso en la Escuela Naval permanece en el puerto de Brest durante casi un año en el buque escuela *Borda* y en agosto de 1868 realiza su primera salida al mar a bordo del *Bougainville*, barco que recorre las costas normandas y bretonas. Al año siguiente como guardiamarina y a bordo todavía de un buque escuela, el *Jean-Bart*, viaja a lugares más lejanos como el Mediterráneo, África del Norte, Brasil, Estados Unidos y Canadá.

Durante estos viajes adquiere una sólida cultura general pues tiene la oportunidad de recorrer medio mundo y observar las profundas diferencias geográficas y sociales que existen entre unos continentes y otros. Se familiariza también con los rigores de la vida a bordo y, en las noches de guardia, escucha por primera vez el inconfundible canto salado del océano. Conoce también por primera vez algo muy importante, la camaradería, la complicidad, la amistad masculina. De hecho sus mejores amigos, los que le fueron fieles toda la vida, provienen de estos días de aventura y de aprendizaje. Entre ellos destaca un marino de Lille, Joseph Bernard a quien Loti llama por primera vez *mon frère* y con quien recorrerá medio mundo.

¹⁰⁹ P. LOTI, *Prime Jeunesse*, op. cit., cap. XXXIX y XLI.

El barco recibe la orden de regresar y Julien vuelve a Francia el 31 de julio de 1870, encontrándose con un país en guerra contra Alemania y a una familia desolada pues Théodore Viaud ha muerto dejando a la familia llena de deudas.

Muchos autores ven en esta situación de precariedad económica familiar el origen de la vocación periodística de Julien Viaud que, aprovechando sus continuos viajes, comenzó a enviar pequeñas crónicas de los mismos, así como excelentes dibujos, a revistas¹¹⁰ como *L'Illustration*, *L'Univers* o *Le Monde Illustré*. El dinero que recibía por estas colaboraciones periodísticas, entonces muy apreciadas pues no existía la fotografía, se añadía a su paga de la Marina y le servía para paliar la penuria familiar en la que vivían sus queridas ancianas, solas ahora, desde que Marie se había casado con su primo Armand Bon y había dejado el hogar materno.

Los dibujos de Loti son poco conocidos y están muy dispersos. Se cree que en los primeros tiempos llegó a publicar unas setenta ilustraciones, pero el trabajo de recopilación está sin hacer. La calidad de reproducción de la época en grandes tiradas no era buena y el resultado muchas veces resultaba deplorable a pesar de la bondad del original. El mismo Pierre Loti se queja de ello en carta a su hermana desde Dakar:

L'Illustration m'est tombée sous les yeux ce matin et mon désappointement a été complet. Ils n'ont fait paraître qu'une partie tronquée de mon texte, accompagnée de deux de mes plus mauvais dessins, qui sont du reste on ne peut plus mal gravés; c'est décourageant¹¹¹.

¹¹⁰ Antes de la aparición de la fotografía, este tipo de colaboraciones era habitual entre los marinos y viajeros franceses del siglo XIX, pues sólo sus dibujos podían acercar a Europa la realidad de otros mundos y culturas.

¹¹¹ P. LOTI, *Un jeune officier pauvre*, *op. cit.*, p. 46. Sobre esta faceta del escritor, se puede consultar, E. DEVERIN, *Dessins de littérateurs, (d'Euripide et de Dante à Max Jacob)*, París, Jouve, 1926; C. WESLEY BIRD, *Pierre Loti Correspondant et Dessinateur*, París, Impressions Pierre André, 1947; Claude FARRERE, *Loti. Dessins*, Arrault, Tours, 1950; J. SIMON, «Pierre Loti, correspondant et dessinateur», *Revue de littérature comparée*, n.º 4, Octubre-Diciembre, 1950, pp. 474-477; R. BOURRIAU, «Pierre Loti, dessinateur et portraitiste», *Revue Maritime*, [n.º spécial], 1950, pp. 68-80; Regine LUSSAN, *Julien Viaud ou Pierre Loti coureur des mers et coureur de rêves*, Editions Galerie Regine Lussan, París, 1994. [Este libro, realizado en su mayoría con aportaciones de colecciones privadas, cubre los viajes de Pierre Loti a la Isla de Pascua, Polinesia, África, Turquía y Extremo Oriente, contiene también páginas del *Journal intime* así como cartas inéditas de Pierre Loti].

A pesar de su éxito como escritor, Loti seguirá dibujando y mandando dibujos a las revistas hasta el año 1882, en el que la escritura será su único medio de expresión.

TAHITÍ

Recobrada la paz en Europa se embarca de nuevo. Esta vez a bordo del *Vaudreuil* que parte rumbo a América del Sur y el Pacífico en lo que va a ser una etapa determinante de su vida pues el joven aprendiz de marino va a dejar atrás su adolescencia y juventud y se va a convertir en un adulto.

En Valparaíso recibe la orden de embarcar en el *Flore* rumbo a Polinesia. Llega a la isla de Pascua a primeros de enero de 1872 y se queda fuertemente impresionado por el esplendor y el misterio de esta isla, por la exuberante belleza de Rapa-Nui, como la llaman los nativos.

El almirante del *Flore* tenía como misión estudiar la hidrografía de la isla y llevar a Francia una de las famosas estatuas que allí se hallaban. Era un viaje de carácter etnográfico y el joven Julien, conocidas sus dotes de dibujante, debía observar y dibujar cuanto veía. Así lo hizo y, además, envió sus tres primeros artículos sobre la isla ilustrados con sus dibujos a *L'Illustration* donde se publicarían los días 17, 24 y 31 de agosto de 1872.

La isla de Pascua era por entonces poco conocida a pesar de que exploradores como Cook y La Pérouse ya la habían visitado por lo cual los textos y dibujos de Viaud, en los que describía las costumbres de la isla y retrataba a sus habitantes, eran recibidos por los lectores de la revista con verdadera expectación.

Julien se quedó fuertemente impresionado por la belleza del lugar, por la dignidad y misterio que parecían emerger de sus habitantes. Le chocaron profundamente la bondad y la generosidad que parecían presidir esas almas salvajes en comparación con la iniquidad que él observaba en los hombres llamados civilizados. Cuenta como, angustiado, observó la mirada triste de un viejo jefe maorí al ver arrancar de su lugar originario una de las estatuas de la isla, una cabeza de piedra de dos toneladas de peso, que se trasladó a Francia

como previsto y que hoy luce su grandiosidad —y su soledad— en la entrada del Museo del Hombre, en el Palacio de Chaillot, lejos de la mirada resignada del viejo nativo.

A Viaud todo aquello le parecía un expolio y una indignidad y los sentimientos que le embargaron entonces se convertirían con el tiempo en un elemento estable de su personalidad. Apreciaba la sencillez de los pueblos primitivos. Confiaba más en la sabiduría transmitida por los hombres a lo largo de los siglos que en los inquietantes adelantos del moderno y científico progreso. Prefería lo genuino a lo banal y uniforme. Las razas, los imperios en decadencia, representaban para él la verdad antigua que estaba quedando sepultada bajo la imbecilidad moderna. Sentimientos por otra parte muy extendidos en Francia por aquellos años en los que artistas e intelectuales habían dejado de confiar ciegamente en el progreso y en la ciencia.

Años de pesimismo y sentimiento de decadencia en los cuales cada uno busca a su manera la salida a su angustia existencial. Unos retornan a un pasado idealizado, otros investigan nuevas formas de expresión. Pero en general, unos y otros, rechazan el progreso por el progreso y el positivismo racionalista que les deja sin respuesta a sus preguntas.

Y Julien Viaud, inmerso como sus coetáneos en todas estas contradicciones, cree encontrar su propia respuesta en estas islas paradisíacas. Su actitud de retorno a la verdad primera, a la bondad primitiva, su fe en un mundo que fue mejor, le libran de no pocas angustias y aflicciones.

A finales de mes, su barco fondea en otra bella isla, Tahití, donde va a permanecer durante dos meses, hasta el 23 de marzo. La isla de Pascua había supuesto el descubrimiento de otra latitud del ser humano. Tahití representó el encuentro con la sensualidad exuberante de un hombre joven, de veintidós años, de escasa estatura, medía apenas un metro sesenta, de ojos oscuros y profundos y de gran timidez.

A pesar de que Loti rechaza la visión de sus compañeros que sólo ven en Tahití una isla edénica llena de encantadoras y acogedoras mujeres, repleta de frutas y flores por doquier, una isla de eterna primavera, cede a la tentación de la cultura maorí mucho más permisiva que la europea en todo lo relacionado con la sexualidad y como

muchos de sus camaradas tiene varias amantes durante el tiempo que dura su estancia en la isla.

Además en este viaje estaba haciéndose realidad una vieja quimera infantil. Su hermano mayor había vivido en la isla entre 1859 y 1862 y durante su estancia se había casado a la manera tahitiana con una joven nativa. En sus cartas Gustave hablaba de la belleza de la isla, de sus costumbres, de la vieja reina Pomaré IV y de su corte, de las bellas *vahinés*¹¹² de pechos desnudos, de la música, de las flores... Todas estas soleadas evocaciones se mezclaban en la mente del pequeño con los maravillosos dibujos de un libro dorado, *Voyage en Polynésie*, que su hermano le había entregado antes de marchar y que se convertiría en su libro preferido. En él se veían dos bellas tahitianas, sentadas al borde del mar, con la cabeza llena de flores y los pechos desnudos. Y todo ello se había transformado en la cabeza del hermano pequeño en un sueño inundado de sol y de palmeras que había contribuido en gran medida a forjar su vocación marinera y su imaginario y que le había hecho anhelar el día en el que él también pudiera visitar estas islas paradisíacas.

Y ahora no era una ensoñación. Ahora estaba allí y no quería perder ni un detalle de este sueño hecho realidad. Sus lápices de dibujante recogen con la seriedad del antropólogo y la sensibilidad del artista el paisaje de la isla, sus casas, sus cascadas, los tatuajes de sus habitantes, el rostro de la reina Pomaré. Las páginas de su *Journal* acumulan detalles sobre las tradiciones, ritos, lengua y gastronomía de sus habitantes. También recogen con minuciosidad las emociones que esta isla despierta en él, sus sentimientos, todos los efluvios de su alma. Todo ello guardado celosamente en las cuartillas de su *Journal intime* cobrará vida ocho años más tarde entre las páginas de lo que será su segunda novela *Le Mariage de Loti* (1880) y le consagrará como escritor.

Tahití significa también un nuevo nacimiento. Un nuevo bautizo. Una vida nueva. Las damas de la corte de la reina Pomaré IV, hartas al parecer de lo difícil que les resultaba pronunciar su nombre, deciden llamarle «Loti», denominación con la que se conoce una flor de la isla. Una planta de hojas finas y alargadas y delicadas flores rosas, muy parecida a la adelfa. Y así le llaman a partir de entonces

¹¹² Palabra tahitiana que significa, mujer, esposa, amante.

sin sospechar que acaban de ofrecer a nuestro autor la coartada perfecta para ser otro sin dejar de ser él mismo. Un nuevo nombre luego una personalidad diferente. La posibilidad de ser yo y también otro al mismo tiempo. Julien Viaud y su doble perfecto: la misma cara, los mismos gestos, pero mucho más libre que el anterior.

Este viaje le ha transformado. El joven se ha hecho hombre. Ha encontrado a su doble. Ya está preparado para amar y para sufrir.

DAKAR

Tras sucesivos viajes, el 26 de junio de 1873 es nombrado alférez de navío y con este cargo llega a Dakar en septiembre a bordo del navío *Pétrel* encargado de la vigilancia de la costa senegalesa.

En Senegal vive numerosas aventuras con mujeres indígenas y con una mestiza, Coumba Félicia, mujer de un rico comerciante francés que aparecerá más tarde en la novela *Le Roman d'un spahi*¹¹³ bajo el nombre de *Cora* y que, como en la ficción, repartirá sus favores entre el oficial Julien Viaud y el espadahil Julien Julia.

Pero Senegal —San Luis exactamente— será sobre todo el lugar donde vive una gran y demoledora pasión con una mujer europea, esposa de un alto funcionario francés de la colonia. El asunto se verá rodeado de misterio. Se habla de posible trágico desenlace, de probable duelo, de escándalo. Sea lo que fuere, Viaud es amonestado por sus superiores y destinado a otro barco *L'Espadon* anclado en Dakar desde donde regresará a Francia el 30 de agosto de 1874. La joven e infiel dama se ha visto también obligada a dejar las colonias y ha vuelto a Europa urgentemente.

Las páginas de su *Journal* recogidas en su tercer libro autobiográfico *Un jeune officier pauvre* que, continuando las dos autobiografías anteriores *Le Roman d'un enfant* y *Prime Jeunesse*, va desde su entrada en la Escuela Naval hasta su encuentro con Hakidjé/*Aziyadé*, nos acercan el eco de esos días y dan cuenta de las terribles contradicciones en las que se debate un joven corazón enamorado

¹¹³ Espadahil: soldado francés perteneciente al cuerpo de los espadahiles (del turco, *sipahi*). Cuerpo de caballería creado en 1834, en Argelia, compuesto por soldados franceses e indígenas, encargados del mantenimiento del orden en las colonias africanas.

consciente de la imposibilidad de ese amor y lleno de remordimientos por haber causado tan enormes problemas a la joven señora:

Ce dernier mois passé à Dakar restera une des périodes les plus troublées de ma vie. Ma bien-aimée est partie pour la France, j'ai le cœur rempli d'amour pour elle, de remords, de bouleversements et de contradictions¹¹⁴.

Nada se sabe sobre la identidad de esta mujer. Es el gran secreto de la vida de Loti. Parece ser que sólo su hermana Marie conocía la verdad y juró no revelarla jamás a nadie¹¹⁵. El hombre que tanto empeño puso durante toda su vida en anotar minuciosamente todos los acontecimientos de su existencia, no quiso escribir —o escribió y quizá destruyó después— todo lo relativo a este asunto.

A pesar de todo, por algunas notas dispersas, sabemos que en octubre de ese año se vieron clandestinamente en Ginebra. Para Loti fue una entrevista dramática. Sus palabras dejan entrever que la familia de la muchacha se opuso radicalmente a su relación y no consintieron que el escritor reconociera al hijo que ambos estaban esperando por el enorme escándalo social que ello causaría. En todo caso esta entrevista supuso la ruptura total y definitiva de los amantes lo que dejó al escritor sumido en una profunda depresión que como siempre recogerán las páginas de su *Journal*:

Tout est pâle et décoloré dans ma vie; le drame est fini, je reste seul, épuisé par l'action, attendant, avec le calme d'un mort, le terrible châtement final.

Cette année 1874 a passé comme un ouragan dans ma vie, elle a tout dévasté et tout emporté sur son passage, tellement qu'il me semble que je n'aie pas vécu jusqu'alors et qu'à présent je ne vive plus...¹¹⁶.

Todos estos acontecimientos marcaron profundamente al escritor, le produjeron dolorosos sentimientos que trasladó a *Le Roman d'un spahi*, sin duda la novela más desesperada del autor. Historia dramática de luz cegadora que se desarrolla en África y que narra sin complacencia el abismo moral en el que cae el protagonista *Jean Peyral* al ser seducido por una mujer senegalesa. La novela que avanza entre

¹¹⁴ P. LOTI, *Un jeune officier pauvre*, op. cit., p. 81.

¹¹⁵ Véase A. QUELLA-VILLÉGER, *Pierre Loti, le pèlerin de la planète*, op. cit., p. 64.

¹¹⁶ P. LOTI, *Un jeune officier pauvre*, op. cit., pp. 100-101.

espirales de dolor finaliza con la muerte desgarradora e implacable de los amantes y del pequeño hijo que ambos habían concebido.

Estos años serán muy duros para Loti. Ha perdido a la mujer que amaba. Joseph Bernard, su amigo, *son frère*, le abandona, escandalizado al parecer por su comportamiento en Senegal. Rochefort y sus ancianas moradoras nada pueden hacer por él. El cariño, el refugio que siempre había encontrado en su casa de nada servían hoy. Nada le consuela. El 26 de marzo de 1875 traslada a su *Journal* el gran vacío que siente:

J'essaie de reprendre goût à la vie et je n'y réussis pas... On se lasse de tout, même de la douleur, et la mienne s'en va, mais rien ne la remplace, rien que le sentiment du vide et l'immense ennui de vivre...¹¹⁷

Este amor desgraciado e imposible y la desesperación de saber que tenía un hijo al que no se le permitía ver condicionaron perdurablemente la vida de nuestro escritor. En el año 1881 anota en su *Journal* el dolor que le produce esta separación forzosa. Dolor y desesperación que le llevan incluso a plantearse la posibilidad de raptar a su hijo y marcharse a un lugar donde nadie pueda encontrarlos:

C'est peut-être bien la dernière fois que je le vois, mon fils. Et une envie folle m'a pris de l'emmener, de le voler¹¹⁸.

En 1882 recibe una carta desde Ginebra que le llena de angustia. Loti se desplaza a esta ciudad donde se produce una cita —no se sabe si con ella o con algún representante de su familia— pero en la que, presionado de algún modo, Viaud renuncia a cualquier pretensión en lo que se refiere a su hijo:

19 avril 1882... Sauvé presque! ... Je me dis que je suis sauvé, que c'est fini, au moins pour un temps, cette terreur qui venait de Genève - (...) J'ai aussi rangé ces papiers qui pouvaient me perdre, j'ai rangé leurs lettres; j'en ai brûlé; j'en ai gardé que j'aimais encore, mais celles-là je les ai ensevelies et cachetées dans un lieu secret¹¹⁹.

Durante toda su vida tuvo remordimientos y miedos relacionados con su estancia en Dakar, pero el secreto permanece y nada se

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 113.

¹¹⁸ P. LOTI, *Cette éternelle nostalgie*, *op. cit.*, p. 88.

¹¹⁹ A. QUELLA-VILLÉGER, *P. Loti, le pèlerin de la planète*, *op. cit.*, p. 70.

sabe de lo que pudo pasar y qué o a quién temía. De cualquier modo, como decíamos al principio, esta misteriosa y clandestina historia de amor marcó profundamente al oficial.

La pasión imposible vivida bajo el abrasador cielo africano va a condicionar la escritura de su primera novela *Aziyadé* (1879), que nos acerca a la figura de un héroe cínico y desencantado y *de vuelta de todo* y generará, como hemos dicho, el impulso necesario para describir África y la historia desgarradora del espahí *Jean Peyral* en su tercera novela *Le Roman d'un spahi* (1881).

ESTAMBUL

Loti ha salido de esta pasión frustrado, enfermo, deprimido y descontento con su físico que en nada corresponde a su ideal de belleza masculina —cuestión que le preocupará sobremanera toda su vida— por lo que decide asistir durante un tiempo a la Escuela militar de Joinville-le-Pont, cerca de París, donde practica la lucha y hace gimnasia —actividades muy de moda en aquella época— para intentar cambiar la forma de sus músculos que le parecen débiles y enclenques y tratar de aliviar su angustia y su tristeza.

A pesar de sus esfuerzos, una profunda depresión nerviosa se ampara de él que le hace contemplar seriamente la posibilidad del suicidio. Para superar esta crisis se vuelca en las fiestas nocturnas, los disfraces, la actividad física sin límite. Se dedica a la alegre vida bohemia formando parte de un grupo bullicioso de oficiales de la escuela de gimnasia, los *Golos*¹²⁰, donde paradójicamente traba sólidas amistades.

De esta época también datan su primer encuentro y su amistad con Sarah Bernhardt —amistad misteriosa pero que nadie se atreve a considerar idilio— y las visitas regulares a un circo próximo donde, aprovechando sus nuevas cualidades físicas, aprende a saltar a través de aros de papel y a mantenerse erguido sobre un caballo.

Trucos y piruetas de acróbatas y payasos con los que llegará a actuar con buena acogida por parte del público y que le alejan de su tristeza, aunque su madre no parece entender las extravagancias circenses de su hijo, ni la alegría que manifiesta ante su éxito:

¹²⁰ «Monos» en una de las lenguas de Senegal.

Il m'est impossible, mon pauvre chéri, de me réjouir des succès que tu as obtenus au cirque... Ce ne sont pas ceux, je l'avoue, que je rêvais pour toi...¹²¹.

En la primavera de 1876 parece haber superado lo peor y el 3 de mayo zarpa del puerto de Toulon a bordo del *Couronne* rumbo al Pireo y Salónica. Su camarote, donde atesora recuerdos y objetos, empieza a parecerse a un teatral decorado barroco: sedas rojas, espejos, jarrones antiguos, brocados, consiguen crear una atmósfera particular, llena de pasado y de nostalgia, que se repetirá como una constante en su vida en el mar.

Destinado más tarde al *Gladiateur*, anclado en el puerto de Constantinopla, permanecerá allí hasta el 17 de marzo de 1877.

Durante esta estancia en Turquía, la segunda, pues con el buque-escuela *Jean-Bart* había recorrido ya las costas de Salónica, conoce a una joven de diecisiete o dieciocho años Hakidjé/Hadidjé¹²², la más joven de las cuatro esposas de un rico comerciante turco con la que vive un clandestino y apasionado romance.

Durante unos meses, primero en Salónica y luego en Estambul, mantiene con ella una relación llena de peligros, aprovechando las ausencias del marido y disfrazándose de turco para poder pasar desapercibido, hasta que llega el momento de zarpar. Los amantes se despiden llenos de dolor y el oficial jura a la muchacha que volverá a buscarla para llevársela a Francia.

De nuevo en Rochefort, siente una gran nostalgia de su vida en Estambul y de Turquía, país del que se siente extraordinariamente próximo, y echa mucho de menos a su joven amante musulmana con la que mantiene correspondencia durante un año.

No sabe qué hacer para reunirse con su amada. Por un momento piensa en alistarse en el ejército turco y conseguir así la nacionalidad turca lo que le permitiría irse a Turquía y reunirse con Hakidjé. Intenta hacer venir a la muchacha a Francia para después desposarla. Pero las dos empresas se revelan hartamente difíciles, como es de suponer, y renuncia a ambas. Principalmente —como confiesa al *Journal*— por el gran apego que siente por su familia y sobre todo por el gran

¹²¹ P. LOTI, *Un jeune officier pauvre*, op. cit., p. 150.

¹²² El nombre aparece de ambas maneras en su *Journal*.

amor que profesa a su madre que, sin saberlo, será la causa primordial de su renuncia:

Rochefort, novembre 1877.

Je suis à Rochefort, où il fait un temps triste; mais les affections de mon enfance sont heureusement encore très vivaces dans mon cœur. J'adore ma mère, à laquelle j'ai fait le sacrifice de ma vie orientale et qui, probablement, ne s'en doutera jamais¹²³.

Para luchar contra la nostalgia que le invade decide recrear en su casa el ambiente oriental que presidió sus encuentros amorosos en Estambul, en la vivienda que ambos amantes compartían en el barrio antiguo de Eyoub:

J'ai meublé ma chambre d'une manière à peu près turque, avec des coussins de soie d'Asie et les bibelots que l'incendie de ma maison d'Eyoub et les usuriers juifs m'ont laissés, et cela rappelle de loin ce petit salon tendu de satin bleu et parfumé d'eau de rose que j'avais là-bas, au fond de la Corne d'Or¹²⁴.

Decorado abigarrado de cojines, de sedas y de objetos varios que inician lo que llegará a ser con el tiempo una de las casas de artista más sorprendentes de Francia, hoy convertida en museo municipal de obligada visita¹²⁵. Aunque en aquellos años estaba muy de moda, sobre todo entre los intelectuales y creadores, transformar las viviendas dándoles un aire oriental y exótico, la casa natal de Loti se convertirá con el tiempo en un espacio único, un decorado teatral inesperado, al servicio de sus propios recuerdos y emociones. Las salas se sucederán al ritmo de sus viajes y fantasmas, *Renacimiento, gótica, japonesa, árabe, turca...*, conformando una atmósfera única y sorprendente.

Más tarde, tras dos estancias en un monasterio trapense de la Mancha, en Briquebec, vuelve a Estambul e intenta encontrar a su querida Hakidjé y se entera de que la joven ha muerto. Esta noticia le sume en una profunda tristeza y le genera un proceso de idealización y mitificación de la mujer amada en el que se entremezclan la

¹²³ P. LOTI, *Un jeune officier pauvre*, op. cit., p. 171.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Se puede consultar *La maison de Pierre Loti*, París, Éditions du patrimoine, 1999. Esta pequeña guía de la casa-museo, permite una primera aproximación a lo que algunos consideran la obra maestra del escritor, su propia casa.

realidad y la auto-ficción. Las páginas de su *Journal* recogen como siempre las anotaciones relativas a este idilio, la impresión de aquellos días, el peso de la nostalgia.

Cuando regresa a Francia el escritor cuenta a sus amigos y a su tía Nelly Lieutier, muy introducida en los círculos literarios de la capital, la historia de este amor y su desenlace fatal y les lee algunas de las anotaciones del *Journal*. Emocionados, le convencen para que haga una novela con esas notas pues están persuadidos de que será un gran éxito. Su amigo Jousselin, convencido de su talento, se convierte en su más estrecho colaborador y le ayuda a corregir el manuscrito inicial.

Así pues, de las anotaciones del *Journal intime* —según Loti sólo inventa la última página¹²⁶— surgirán las páginas de *Aziyadé*, nombre de suaves resonancias que se convertirá en símbolo de amor absoluto y trágico y que formará parte a partir de entonces del propio mito personal del autor que hará revivir al personaje, ¿o la realidad?, más allá de su muerte, en unos escritos llenos de remordimiento y de nostalgia que coinciden con algunos de los numerosos viajes que realizó nuevamente a su amada Turquía, *Fantôme d'Orient* en 1892, sobre el tema de la ausencia, la muerte y el recuerdo, la más nervaliana de sus obras, *les Desenchantées* (1906) y *Suprêmes Visions d'Orient*, libro escrito en 1921 y en el que el autor conduce una vez más a sus lectores a Constantinopla, en una nueva peregrinación al lugar donde yace su querida *Aziyadé*.

Peregrinaje que acaba siempre a los pies de una pequeña tumba en el cementerio musulmán de Topkapi cerca de Estambul y de la que nuestro autor, durante uno de sus viajes a Turquía en marzo de 1904, y desafiando todas las normas de prudencia, sustrae la estela que porta el nombre de su amada dejando en su lugar una copia.

A partir de entonces esta estela preside con su pétreo silencio la sala de *la Mezquita*, una de las estancias más íntimas y sobrecogedoras de la casa del escritor en Rochefort. Un decorado orientalista que resume todas sus estancias en el mediterráneo islámico. Todos sus sueños y quimeras orientales fijados para siempre entre las paredes y objetos de esta sorprendente estancia, que emociona todavía más,

¹²⁶ Véase el prólogo de Bruno VERCIER a *Madame Chrysanthème*, París, Flammarion, 1990, p. 22.

cuando se visita, por el contraste que se produce al pasar a la habitación contigua: el dormitorio en el que se instaló el escritor en enero de 1899, con cuarenta y nueve años. Se trata de una estancia de aspecto monacal de paredes encaladas y desnudas con una sencilla cama de hierro, cubierta por una colcha blanca, y en la que destacan, entre los escasos elementos decorativos, un San Jerónimo, un retrato de la Virgen María, un crucifijo, un pequeño Buda y un versículo del Corán. Objetos que hablan por si solos, como su casa entera, de la personalidad múltiple de nuestro escritor y que definen ante todo a un hombre con una gran necesidad de trascendencia.

Mucho se ha escrito sobre la realidad o no de esta pasión entre Loti y Hakidjé. Esta historia de amor entre una joven musulmana enclaustrada en un harén y un occidental —un cristiano—, en la Turquía otomana, provoca la incredulidad de muchos. Algunos autores piensan que quizá se tratara en realidad de una prostituta o de una esclava lo que explicaría su facilidad de movimientos. Otros llegan a sugerir que bajo el dulce nombre de *Aziyadé* se escondía en realidad un hombre¹²⁷ y que sólo un mínimo sentido del pudor —y de la oportunidad— cambiaron el sexo del protagonista en la novela.

Hoy todavía resulta muy difícil saber si Hakidjé existió realmente o no. Si la tumba de Estambul contiene realmente los restos de la bien amada o bien los de otra muchacha desconocida que se llamara igual, pues era un nombre de mujer muy común en aquella época en Turquía. Para unos es un hecho incontestable. Para otros no existen pruebas concluyentes¹²⁸. Por nuestra parte no nos atrevemos a pronunciarnos pues pensamos que la propia personalidad del escritor hace posible todas las conclusiones. No obstante remitimos a nuestros lectores al pequeño libro de André Grinneiser que se ocupa monográficamente de este tema y que parece convencido de su autenticidad¹²⁹. Sea como fuere lo cierto es que *Aziyadé* y el escritor, su obra y su amada, quedaron indisolublemente unidos.

La fidelidad al recuerdo de la joven circasiana de ojos verdes fue sólo comparable con su fidelidad al pueblo turco y a Turquía, a los

¹²⁷ F. LE TARGAT, *A la recherche de Pierre Loti, op. cit.*, pp. 39, 41; C. MARTIN, prólogo a *Aziyadé*, París, Gallimard, Coll. Folio classique, 1991, p. 21.

¹²⁸ Léase M. P. de SAINT-LÉGER, *Pierre Loti l'insaisissable*, L'Harmattan, 1996, pp. 147 y sig.

¹²⁹ A. GRINNEISER, *La vérité sur Aziyadé*, Poitiers, Le Torii Éditions, 1993.

que defendió con ardor en múltiples ocasiones aún a riesgo de colocarse en situaciones difíciles desde el punto de vista político. Al pueblo turco dedicó algunos de sus textos más polémicos *Turquie agonisante* (1913) y *La Mort de notre chère France en Orient* (1920) que hicieron que el autor fuera considerado un gran amigo y noble defensor de su causa.

Julien Viaud abandonó Turquía con el corazón roto el 17 de marzo de 1877 y durante tres años no se alejará de las costas francesas. Sigue siendo joven —tiene veintisiete años— pero ya no es aquel adolescente que un día partió al océano de la vida con la Biblia del hermano en la mano desde el puerto de Brest.

Durante este tiempo ha penetrado todos los secretos del amor. Ha habido muchas y *bellas gitanas*. Se ha recreado en la ociosidad y el espíritu contemplativo de la cultura polinesia y ha probado todos los néctares de la isla. Ha bebido del cáliz amargo de un amor doloroso y desgraciado que le ha desbordado en sus consecuencias y ha conocido la voluptuosidad del amor oriental tantas veces cantada por los poetas románticos. Su vida pues comienza a parecerse a una novela.

En invierno es destinado al guardacostas *Le Tonnerre*, con base en Lorient, donde coincide con el marinero bretón Pierre Le Cor al que había conocido en los tiempos del *Borda*. Tras este reencuentro se inicia entre ellos una gran amistad, así como con la joven esposa de Pierre, Marie-Anne. A través de ellos conoce las costumbres y tradiciones de Bretaña y recorren juntos los puertos y los pueblos del interior. La relación no es siempre fácil pues Pierre tiene problemas de alcoholismo, pero por encima de todo prevalece el afecto. Loti ayudará económicamente a sus amigos para que puedan construir su casa y más tarde será el padrino de su hijo, al que ponen por nombre Julien en su honor. Años más tarde serán los personajes de la novela *Mon frère Yves* (1883), *Yves Kermadec* y *Marie Keremenen*.

LA VIDA SE HACE NOVELA

El 20 de enero de 1879, mientras recorre a bordo del *Moselle* las costas bretonas y normandas aparece en París *Aziyadé*, sin nombre de autor.

Se trata de un pequeño libro publicado por Calmann-Lévy que se convierte a partir de entonces en el editor de casi toda su obra. En la cubierta aparece retratada, dentro de una especie de medallón muy al gusto de la época, una mujer musulmana, y en él se narran los amores prohibidos entre un oficial de la marina inglesa llamado *Loti* destinado en Constantinopla y una joven circasiana llamada *Aziyadé*, casada y recluida en el harén de su amo. Amores prohibidos y peligrosos, pasión imposible pero inevitable, que termina con la muerte trágica de los amantes.

No se conocen bien las razones del anonimato. Se piensa que dado el contenido algo atrevido y polémico de la novela y dado el carácter de militar del autor, ambos convinieron, escritor y editor, en que ésta era la mejor solución. De hecho parece ser que en Turquía en un primer momento fue mal recibida, se consideró injuriosa y se prohibió su venta¹³⁰.

La novela conoció varias vicisitudes antes de ser publicada. Parece ser que hubo varios manuscritos de la misma, uno de ellos corregido por Jousselin, que no ha sido encontrado. Se suprimieron algunas partes. Se añadieron otras. En definitiva fue una obra terminada a conveniencia del editor que no trató directamente con el escritor sino con Jousselin, al encontrarse Loti embarcado. De hecho el contrato de edición fue firmado por éste el 16 de febrero de 1878 en nombre de su amigo ausente¹³¹.

Pero volvamos a *Aziyadé*. Escribir entonces esta novela significaba hacer *orientalismo*, hablar de Oriente tras las huellas de Hugo, Nerval, Gautier y tantos otros. Aproximar al lector a otras culturas, a otros mundos exóticos y desconocidos. Entrar en el terreno mítico de la sensualidad y la voluptuosidad de *Las mil y una noches*, en el misterio del *harén* y de las odaliscas. Penetrar en definitiva en el terreno de *lo prohibido*. Todo ello impregnado de ecos románticos en un momento en el que, en el contradictorio final del siglo XIX francés, el romanticismo está en declive y múltiples tendencias y escuelas lo rebaten. Quizá por ello la novela no obtiene gran eco, aunque despierta la curiosidad de los medios literarios por su misterioso autor.

¹³⁰ A. QUELLA-VILLÉGER, *P. Loti, le pèlerin de la planète, op. cit.*, p. 83, nota, 14.

¹³¹ Véase el prólogo de C. Martin a la novela *Aziyadé*, anteriormente citado, p. 10.

En diciembre del mismo año, Julien Viaud animado por la aceptación editorial de su novela *Aziyadé*, decide dar forma a otro libro basado esta vez en su estancia en Tahití. A partir de su *Journal intime* y de las cartas y notas¹³² suscitadas por este viaje surgen las páginas de *Le Mariage de Loti*. La obra titulada inicialmente *Rarahu, idylle polynésienne*, va a ser editada por Calmann-Lévy cuando Juliette Adam, de acuerdo con el editor, decide publicarla previamente bajo forma de folletín —algo muy común en la época¹³³— en *la Nouvelle Revue*, revista que acaba de fundar para defender sus ideas republicanas en oposición a la conservadora *La Revue des Deux Mondes*.

A Madame Adam no le gusta el título inicial y decide cambiarlo por el de *Le Mariage de Loti* y añadirle como subtítulo *par l'auteur d'Aziyadé* y de esta manera se publica en cuatro entregas los días 1 y 15 de enero la primera parte y 1 y 15 de febrero de 1880, la segunda. Poco más tarde, el 15 de marzo, hace su aparición en las librerías bajo forma de volumen con este mismo título y dedicado a Sarah Bernhardt.

Esta vez se trata de una novela que transcurre en Polinesia, en la paradisíaca isla de Tahití, y narra el idilio entre un oficial de la marina inglesa llamado *Harry Grant* —al que enseguida las jóvenes tahitianas de la corte de la reina *Pomaré IV*, rebautizan con el nombre de *Loti*, más dulce y fácil de pronunciar— y la joven nativa de nombre *Rarahu*. De nuevo la separación de los amantes y la muerte de la heroína cerrará el relato de un amor exótico e imposible.

El éxito es inmediato y fulgurante. Todo París habla de *Rarahu*. Todo el mundo quiere conocer al misterioso novelista. En la calle se venden lazos *Rarahu* y caramelos *Loti*. La crítica es unánime. Todos están de acuerdo en señalar el nacimiento de un escritor que sabe mezclar con genialidad el libro de viajes, el diario íntimo y la novela.

Todos coinciden en el poderoso encanto que rezuma de las páginas de *Le Mariage de Loti*. En los cenáculos literarios no hay otro

¹³² Como ya se ha dicho, algunas de estas notas de carácter documental habían sido publicadas en su día en *L'Illustration* y en *Le Monde illustré*.

¹³³ De hecho todas las novelas de Loti aparecen primero por entregas antes de hacerlo en volumen. Sobre la vida literaria en este periodo y la relación, entonces estrecha, entre la prensa y la literatura, recomendamos la lectura de, G. LEROY, J. BERTRAND-SABIANI, *La vie littéraire à la Belle Époque*, París, P.U.F., 1998.

tema. Gracias a este éxito editorial, los lectores descubrirán también *Aziyadé* y a partir de entonces ambas novelas serán objeto de continuas reediciones y traducciones.

Es difícil comprender hoy las razones de tal éxito pero en cualquier caso es legítimo pensar que cuando algo es ampliamente aceptado, en este caso una novela, es porque coincide con una necesidad o demanda social preexistente, se halle ésta expresada o no. ¿Qué ofrece *Rarahu* al lector de los últimos años del siglo XIX? En primer lugar evasión. Evasión hacia el paraíso terrenal que desborda desde las páginas de este idilio polinesio. En segundo lugar, utopía. La propia isla es un arquetipo de la utopía perdida. Y en tercer lugar, pesimismo. Pesimismo ante los valores occidentales que arrasan con todo sin lograr la felicidad del hombre. Paraíso perdido, pesimismo, evasión. La novela se presenta casi como una metáfora de la situación anímica en la que vivían los franceses en aquella época.

Recordemos que en estos años Francia era un país traumatizado por la derrota de 1870. Una nación que ya no confiaba en sus propias fuerzas y que ya no veía con tanto entusiasmo los logros de la ciencia que en un momento parecía que iban a resolver todos los problemas del ser humano. En el último cuarto de siglo XIX francés, en la llamada época decadente, el pesimismo impregnaba el imaginario social, la evasión se convertía en una necesidad acuciante. En estas condiciones no es difícil suponer que *Le Mariage de Loti* cayó como del cielo, generando una especie de histeria-historia colectiva que entraba perfectamente en los engranajes del imaginario social. Paraíso perdido. Bondad primitiva. Crítica del progreso. Y una bonita e imposible historia de amor para amalgamarlo todo. Y por si fuera poco —además— un misterioso escritor.

El 19 de marzo, Julien Viaud, al que sorprende el inesperado éxito, transcribe así estos días de gloria en su *Journal*. Son momentos en los que todo París le aclama y a los que no parece conceder demasiada importancia pues la juventud y la fuerza física siguen siendo las únicas cosas importantes para él:

Arrivé le matin, je passe chez mon éditeur pour chercher de l'argent. Une surprise agréable: mille francs de plus que je n'espérais. Depuis huit jours, paraît-il, tous les journaux chantent, les uns après les autres, les louanges du Mariage de Loti; de tous côtés des articles me portent très haut. Je ne m'attendais pas à ce succès et, au fond, la

fumée d'une telle gloire me touche peu; la jeunesse et la force physique sont, pour moi, les seuls biens de ce monde¹³⁴.

Es difícil saber cuánto hay de verdad en este desapego de Viaud ante su éxito, pero todos sus biógrafos coinciden en destacar que nunca demostró demasiada preocupación por él. No le gustaron nunca el ambiente y las rencillas de los salones literarios. Su vida transcurría entre Rochefort y el mar. París era una ciudad a la que parecía acudir siempre obligado, así parece desprenderse al menos de las notas de su *Journal* de octubre de 1881, en las que se muestra desencantado de la gran polvareda que se ha levantado a su alrededor y de la multitud de nuevos amigos que le surgen por todas partes, a medida que crece la presencia de sus novelas en las estanterías de los librereros. Lo único que le satisface de su fama es la felicidad y el orgullo que siente su madre:

Bien adulé pour l'instant, bien encensé dans ce monde absurde et factice où se font les réputations parisiennes, je reçois le tout avec une indifférence qui n'est pas jouée. Je manque d'air et de soleil au milieu d'eux tous. Tout cela n'est bien que vanité et rongement d'esprit. J'ai le cœur affreusement vide. Mon seul plaisir est celui que je procure à ma mère¹³⁵.

No obstante, y a pesar de todos sus reparos ante la fama, la nueva situación económica le permite mimar a su familia y en especial a su amada madre a la que trae a la capital y llena de atenciones. La lleva al teatro, a la ópera y le hace frecuentar todo ese gran mundo de artistas, aristócratas y políticos que se mueve en los círculos mundanos de París:

La fameuse représentation des Huguenots, tant désirée. Maman assise à sa place d'honneur à 18 h, entre Ninet¹³⁶ et moi, habillée à Paris, animée, rajeunie, - a l'air d'une comtesse douairière. Dans les entractes elle promène sa petite traîne au foyer, et reçoit les hommages de Bailly, du jeune gommeux Georges Calmann-Lévy, etc.¹³⁷.

París se ha vuelto por entonces la ciudad más brillante de Europa, la más alegre y animada. Es la capital de las Artes, de las Le-

¹³⁴ P. LOTI, *Journal intime, 1878-1881*, pp. 117-118.

¹³⁵ P. LOTI, *Cette éternelle nostalgie*, p. 85.

¹³⁶ Nadine Bon (1865-1938), sobrina de Loti, hija de su hermana Marie, llamada Ninet, o Ninette, por su tío.

¹³⁷ P. LOTI, *Journal intime, 1878-1881*, p. 148.

tras, de las Ciencias, la de los mayores debates intelectuales, la de los divertimentos más envidiables y la de los más extraños placeres. La capital de Francia se ha impuesto a sus regiones. Para triunfar, para prosperar en la vida, para estar al día, hay que venir a París y la brecha entre la capital y las provincias se abre cada día un poco más. Tras la caída del Segundo Imperio y la proclamación de la Constitución de 1875 se ha instituido un régimen parlamentario que ha abierto un periodo de gran confrontación de ideas y de gran dinamismo social y París —la ciudad revolucionaria— se ha convertido en el corazón de ese cuerpo social invadido por la modernidad, se ha transformado en un mito, en *metáfora y metonimia del mundo*¹³⁸.

Sin embargo, Loti es un provinciano que cree todavía en la provincia y al que no deslumbran las luces de la capital. Entre otras razones porque sus horizontes son más anchos que los de una sola ciudad por muy grande y bella que esta sea. Sus horizontes desaparecen a medida que se acercan, son ilimitados y están contruidos por las aguas de los diferentes océanos por los que viaja y por los que se pierde en pos de esos misteriosos *ailleurs* que son los que verdaderamente le deslumbran.

No obstante, y a pesar de su poca inclinación por el ambiente literario parisino, traba sólidas amistades en el mundo de los salones. Amistades que serán fundamentales en su carrera de escritor. Entre ellas se encuentran Alphonse Daudet, con quien iniciará una larga amistad y la editora de la *Nouvelle Revue* Juliette Adam, que se convertirá hasta el final de sus días en su fiel amiga y protectora y que tuvo siempre gran influencia sobre él, convirtiéndose en una segunda madre a la que acudía siempre en busca de consejo y de ayuda.

MADAME ADAM

Madame Adam¹³⁹ era por entonces una escritora muy influyente tanto en los salones literarios como políticos. Después de un desdichado matrimonio a los dieciséis años con un abogado llamado Alexis

¹³⁸ A este respecto, véase R. de DIEGO, *Les villes de la mémoire*, Québec, Humanitas, 1997, p. 104.

¹³⁹ Aunque su verdadero nombre era Juliette Lamber, todo el mundo la conocía como Madame Adam. Nació en 1836 y murió en 1936, trece años después de Loti.

La Messine y tras quedarse viuda, se casó en segundas nupcias con Edmond Adam, bastante mayor que ella, de quien tomó el apellido y con el que vivió en perfecta armonía hasta la muerte del esposo. Amiga desde muy joven de Mme Agoult y de Georges Sand, defendía como ellas ideas políticas de tendencia republicana, lo que la llevó a enfrentarse primero al imperio de Napoleón III y después de la derrota en la guerra franco-prusiana de 1870 a comenzar una lucha sin tregua contra Bismarck.

Su salón se había convertido en uno de los centros políticos de mayor influencia de la capital y a él acudían regularmente importantes personalidades del mundo político y cultural de la ciudad. Protectora de artistas, además de convertirse en la principal valedora de Loti, apadrina también a escritores como Paul Bourget, Léon Daudet, Paul Valéry, como antes lo había hecho con Flaubert y los hermanos Goncourt y con tantos otros. Si antes de 1870 su salón había constituido un centro de oposición formidable a Napoleón III, durante estos años ejercía una notable influencia en los ámbitos del poder dada su vinculación con la mayoría de los políticos que gobernaban Francia en este periodo¹⁴⁰.

Entre sus obras figuran novelas, cuentos e impresiones de paisajes y pequeños escritos críticos con la sociedad de su tiempo, *Païenne*, *Laïde*, *L'heure vengeresse de crimes bismarckiens*, *Idées antiproudhoniennes sur l'amour, la femme et le mariage*. Como muchos de sus coetáneos, Huysmans, Brunetière, Claudel, Verlaine, Bloy, Bourget, Coppée, Jammes... sufre una evolución a lo largo de su vida que la lleva desde posturas agnósticas hacia una renovación en la fe cristiana. Ese reencuentro con la religión revelada se hace patente en su novela *Chrétienne*. Su penúltimo escrito *Rome au Jubilé*, es de 1925 y constituye una glorificación de la Roma pontificia.

Además de Alphonse Daudet y de Madame Adam, la mayoría de los autores de la época saludan en Loti a un nuevo escritor, salvo los hermanos Goncourt, que manifestarán siempre hacia él una actitud

¹⁴⁰ Sobre la personalidad de Juliette Lamber y su influencia en aquellos años véase, P. VILLOTEAU: *La vie parisienne à la Belle Époque*, Ginebra, Edito-Service S.A., 1968 (distrib. le Cercle du Bibliophile). Vol. 8, Cap. V. «Belles Dames et Belles Lettres», pp. 125-130; Monseñor G. J. FRANCESCHI, *El espiritualismo en la literatura francesa contemporánea*, Cap. VII, «La Literatura femenina», Editorial Difusión, S.A., Buenos Aires, 1945, pp. 245-274 y A. QUELLA-VILLÉGER, *P. Loti, le pèlerin de la planète*, op. cit., pp 177-184.

ambigua compuesta de elogios y de crítica, pues no acaban de comprender a este novelista-marino que dice preferir los atletas a los profesores, que se jacta de no leer demasiado y que antepone los aires del *grand large* a los aires contaminados y superficiales de la gran ciudad luz.

Y es que Loti es realmente un escritor atípico. No se parece en nada a los creadores de ese periodo finisecular provenientes en general de las filas de la aristocracia o de la nueva burguesía industrial y financiera, amantes de la cultura y buenos conocedores de los entresijos culturales y políticos de la capital. Loti, por el contrario, es un autor desconocido, que no pertenece a escuelas ni tendencias, que parece preferir su profesión de marino a la de escritor y que ha irrumpido como de la nada en un círculo elitista, que muchos creían cerrado, desde una provincia mal conocida en la capital y a menudo despreciada y que, sin embargo, vende miles de ejemplares de sus novelas y goza de la predilección del público lector.

En abril de 1880, animado por el fulgurante éxito de su segunda novela, anuncia a Alphonse Daudet su intención de escribir una tercera. Esta vez será sobre su estancia en Senegal y a partir de un voluminoso cuaderno de notas resultado de aquellos ardientes días. No sin una punta de ironía, Viaud se refiere al contenido de esos apuntes en los que caben, como él mismo señala, desde la descripción detallada del canto de los saltamontes del Sahara, o la manera en la que los lagartos arrastran la cola por la arena del desierto, hasta la narración de sus propias aventuras personales con la voluntad confesada de cambiar lo menos posible las primeras impresiones recogidas:

Tout cela amalgamé avec mes aventures personnelles et celles d'un spahi auquel je m'étais attaché dans ce pays d'exil. Je changerai le moins possible. Tout ce qui sera à peu près français, ou seulement intelligible, sera maintenu dans sa forme primitive¹⁴¹.

A pesar de la buena disposición del escritor y de la ventaja de contar con una gran cantidad de material descriptivo, en junio de ese mismo año confiesa a su amigo lo mucho que le está costando escribir esta novela. El dolor que le produce remover todos los recuerdos de África:

¹⁴¹ *Ibidem*, pp. 126-127.

C'est plus pénible et plus long que je ne croyais, de faire l'histoire de mon spahi. Cela me fatigue de remuer tous ces souvenirs de soleil et de sable, et puis, par la même occasion, il me faut remuer des souvenirs d'aventures personnelles qui m'on fait souffrir¹⁴².

Recordemos además que durante esta época tienen lugar todavía las trágicas y misteriosas entrevistas en Ginebra con la amada del Senegal o con la familia de ésta. Entrevistas y conversaciones que llenan de dolor y de miedo las páginas de su *Journal* y que, como no podía ser de otro modo, harán continuamente presentes los recuerdos de la pasión vivida bajo el ardiente sol de Dakar.

A pesar de todas las dificultades la gestación se llevará a cabo y la novela africana de nuestro autor *Le Roman d'un spahi* verá la luz al año siguiente, el 13 de septiembre de 1881.

Esta obra representa un cambio importante en la vida del novelista. Es la primera novela que no se presenta como anónima y aunque el verdadero nombre del autor, Julien Viaud, sigue escamoteándose al lector, aparece en la portada un seudónimo que pronto sería conocido en todo el mundo: Pierre Loti. Seudónimo literario compuesto por el nombre que un día le dieron las bellas mujeres de Tahití y un patronímico que ya usaba ampliamente en privado desde hacía tiempo, pues parece ser que no le gustaba en exceso su nombre de pila. Sarah Bernhardt le llamaba cariñosamente *Pierrot le fou* desde hacía años.

Quizá el escritor al elegir este seudónimo pretendía separar sus dos personalidades, la del oficial de la Marina Francesa Julien Viaud y la del escritor y aventurero Pierre Loti, pero las pistas eran muchas —el 2 de octubre de 1880 había firmado por primera vez uno de sus artículos para *Le Monde illustré* con el nombre de «Loti»— y *Le Figaro* desveló la personalidad real del autor de *Aziyadé* y de *Le Mariage de Loti*, con ocasión de la publicación de este libro.

Es la primera novela también que se llama a sí misma *Roman* y en la que el narrador ya no habla en primera persona. El autor se escribe a través de un personaje, el espahí *Jean Peyral*, inaugurando de este modo una nueva forma de narrar más ortodoxa y una galería de personajes masculinos *Yves, Yann, Ramuntcho...* que ya no se debatirán entre el nombre propio y el proto-seudónimo.

¹⁴² *Ibidem*, p. 161.

UN ESCRITOR CONSAGRADO

En estos años, 1880-1883, se asienta la enorme popularidad del escritor al que admiran por igual —cosa rara— tanto los elitistas círculos literarios de la cosmopolita ciudad como amplias capas de la población que ya entonces consumían literatura. Su público esperaba y acogía cada uno de sus libros con verdadera expectación. Su publicación se convertía en un acontecimiento social que llenaba durante días las páginas de los periódicos y alimentaba las tertulias literarias. Pero para Loti lo más importante era que esta nueva situación le iba a permitir acabar con todos los problemas financieros que habían angustiado y humillado a su familia durante largos años¹⁴³.

El 3 de abril de 1880, en plena celebridad, el joven oficial Viaud deja Francia rumbo al Mediterráneo a bordo del acorazado *Friedland* en el que pasará once meses en compañía de su amigo Jousselin. Primero fondearán en las costas del Magreb y a finales de año se dirigirán al Adriático donde las potencias europeas han entrado en conflicto con Turquía. Loti envía sus artículos e ilustraciones al *Monde illustré*, pero esta vez lo hace como corresponsal especial y testigo de lujo.

Primero, como decíamos, llegan a África del norte, fondeando en los puertos de Argel y de Bona. Es la segunda vez que Loti llega a estos lugares y su impresión no es tan optimista como cuando conoció estas costas por primera vez en diciembre de 1869 en Mers el-Kébir. El sol sigue siendo radiante, las carreras de caballos auténticas, pero ahora todo parece más siniestro, más triste, después de sus días de Estambul. Además un cierto anticolonialismo se va apoderando de él. Le parece que los europeos están destruyendo los valores ancestrales de los países colonizados. Que sólo llevan, como ya hicieran en las paradisíacas islas de la Polinesia, destrucción y muerte allá por donde van.

Esta vez cuando deja la compañía de la mora Zehra en Argel o contempla el ambiente del puerto de Bona sus sensaciones son de gran pesimismo:

¹⁴³ Sobre los espectaculares ingresos de un escritor mimado por el público como P. Loti, véase, *La vie littéraire à la Belle Époque*, Cap. XII «Le revenus des écrivains», *op. cit.*, pp. 357, 360.

La Kasbah profanée, devenue un lieu de prostitution et de débauche vulgaire! Cela dérouta l'imagination.

Pauvres Arabes de la ville (...) Pauvres gens déjà abêtis, gangrenés par nos mœurs, volés, exploités, mangeant au hasard les débris des fortunes de leurs ancêtres et formant une société bâtarde qu'un mépris réciproque sépare de la société coloniale¹⁴⁴.

Pero a pesar de su pesimismo existencial —o quizá por ello— el amor sigue siendo un elemento central en su vida y las páginas de su *Journal* siguen siendo testigo de sus innumerables conquistas. A través de ellas se nos revela como un ser enamorado del amor. Como un amante que encuentra un sorprendente placer mezclando siempre, y constantemente, el amor con el desgarramiento ante la finitud. El amor le hace más dolorosa, pero también más presente, la conciencia del paso del tiempo, del ineluctable fin. La pasión amorosa le permite sentir las cosas de forma absoluta, agudiza sus sentidos, enerva su neurótico carácter y lo aleja de la monotonía y del aburrimiento, de la banalidad de las cosas.

Loti aparece a través de sus anotaciones íntimas como un amante infatigable, como un verdadero y seductor *Don Juan*. Las páginas de su *Journal* nos dejan intuir numerosos episodios amorosos con mujeres casadas o prometidas a otros hombres, con prostitutas. Amores de un día o relaciones más estables, a veces con dos amantes a la vez. Cada puerto es el lugar para uno o varios encuentros y cada lugar puede ser un puerto. Unas veces esos encuentros estarán descritos de una forma más o menos fría. Otras veces, la mayoría, se verán rodeados de un cierto lirismo. Sirva como ejemplo la cita con Fizah, la joven prostituta de Orán en 1880, en la que Loti, tomándose a sí mismo por el *Rolla* de Musset, convierte a la muchacha en *Marion*:

Aux premières blancheurs incertaines du jour je m'en allais, et j'étais déjà dans l'échelle par où l'on descendait du taudis sombre, - quand Fizah se leva et vint jeter ses bras autour de mon cou. Que me voulait-elle, la pauvre petite perdue? Je lui avais largement payé la nuit, et elle savait bien que je n'avais plus d'argent sur moi, et que d'ailleurs je ne reviendrais plus... Le baiser d'adieu qu'elle vint me donner là, et que je lui rendis avec un peu de mon âme, je ne l'avais pas acheté... Et il n'y a pas de somme d'argent qui puisse payer un

¹⁴⁴ A. QUELLA-VILLÉGER, *P. Loti, le pèlerin de la planète*, op. cit., p. 92.

baiser spontané qu'une petite fille charmante de 16 ans, vous donne... Tous deux nous avons joué la fin de Rolla¹⁴⁵.

Ahora bien, todo no será tristeza y desencanto, ni lirismo amoroso ya que, como adelantábamos, el 13 de mayo llega al puerto argentino de Bona una carta de su madre largamente esperada y que le llena de felicidad ¡Se acabaron las deudas! ¡Los diez años de angustia han terminado!:

Ne plus rien devoir à personne, c'est comme un rêve invraisemblable! ... On dirait qu'on respire plus librement aujourd'hui, que la vie se calme et s'épanouit, même que le beau ciel d'Algérie est plus pur et plus bleu...¹⁴⁶.

En septiembre, el *Friedland* llega al puerto de Dubrovnik pues forma parte de la escuadra internacional de once navíos enviada por las grandes potencias, por iniciativa británica, para patrullar a lo largo de las costas de Dalmacia, Montenegro y Albania e intervenir si fuera necesario en el conflicto que opone a Montenegro —entonces bajo dominio austriaco— y Turquía por el control del puerto de Ulcinj, próximo a la frontera albanesa. Los turcos, a los que se les habían dado diez días para abandonar sus posiciones en Montenegro, se niegan a ceder dicho puerto.

Como ya había hecho en otros países y continentes, pasaba en tierra buena parte de su tiempo, conociendo a las gentes del lugar, tomando apuntes que servían para sus colaboraciones periodísticas y que engrosaban las páginas de su *Journal* y pronto de sus próximas narraciones. En uno de sus recorridos por la montañosa región conoce a Mattéa Ivanovitch, una joven pastora de Herzegovina, con la que mantiene una breve y efímera relación, muy lejos de la pasión amorosa de otros encuentros pero que servirá de base para un relato corto titulado *Pasquala Ivanovitch* en el que narra este idilio.

Y como será ya una constante en la carrera literaria de nuestro autor el recuerdo de estos meses pasados en el Mediterráneo quedará reflejado en un libro, titulado esta vez *Fleurs d'Ennui*, que fue publicado en 1883 y que recoge, además del relato que le da título, los escritos *Pasquala Ivanovitch*, *Voyage de quatre officiers de l'escadre internationale au Montenegro*, *Suleïma* y *Les Trois Dames de la*

¹⁴⁵ P. LOTI, *Cette éternelle nostalgie*, op. cit., p. 76.

¹⁴⁶ P. LOTI, *Journal intime*, 1878-1881, p. 148.

Kasbah (conte oriental). En este cuento Loti describe las noches de prostitución y vicio de Argel y las enfermedades y degeneración que los europeos han llevado a las colonias, a través de los personajes de seis marineros, tres bretones y tres vascos, que se introducen en el espacio de una noche prohibida.

El relato que da título al libro, *Fleurs d'ennui*, suponía una nueva experiencia literaria: escrito en colaboración con Jousselin, los dos amigos se lanzan en un diálogo cínico y desencantado, muy fin de siglo, mediante el cual describen la atmósfera de aquella época en los Balcanes. Este relato debido quizá a su novedosa y peculiar estructura nunca tuvo gran éxito.

BRETAÑA

Entre febrero de 1881 y mayo de 1882 Loti se encuentra en la residencia militar de Rochefort, aunque realiza numerosas escapadas al sur de Francia, a la ciudad de Burdeos, donde, bajo la falsa identidad de *Louis Berny*, visita a una joven dama con la que vive un apasionado romance que como siempre recoge de forma entrecortada, su *Journal*.

De nuevo el amor y la pasión enervan sus sentidos. Aparece nuevamente el lirismo melancólico de su alma romántica y como siempre describe ese momento íntimo en el que los dos cuerpos de los amantes se unen, como el de una muerte conjunta: *Et puis la sensation de s'anéantir, de s'abîmer l'un dans l'autre...*¹⁴⁷.

Como de costumbre también, la muchacha está comprometida con otro hombre con el que piensa casarse y como es ya una constante de la pasión amorosa en nuestro escritor conviven –complementándose– el lirismo espiritual de corte neoplatónico con la percepción negativa de la sensualidad: (...) *de choses affreusement sensuelles peut-être, mais tellement mêlées à d'autres qui sont mystérieuses et sublimes*¹⁴⁸.

Contradicción que se resuelve idealizando la carne, transformándola en belleza y perfección clásica e invocando la ingenuidad e inocencia del célebre amor pastoril: *Et nous voilà, dans cette chambre*

¹⁴⁷ P. LOTI, *Cette éternelle nostalgie*, op. cit., p. 90.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

*blanche de jeune fille, nus comme des marbres grecs, essayant du Daphnis et du Chloé, des enlacements immobiles de statues amoureuses...*¹⁴⁹.

Aunque perdiendo el interés y olvidando las contradicciones en cuanto la amada se entrega sin condiciones:

Déception d'avoir trouvé toutes les portes ouvertes, quand je m'étais attendu et préparé à toutes les difficultés... Et puis la certitude d'être aimé toujours et quand même; (...) Est-ce que je suis responsable, moi, de cet effondrement qui s'est fait en moi-même - C'est fini de tout ce qu'il y avait de poignant, de mortel, d'exprimable dans mon amour pour elle; et je me sens comme délivré d'une oppression, d'un mal horrible... Une maîtresse très désirable me reste, à ma merci quand je la voudrai, - et c'est là tout...¹⁵⁰

La segunda mitad del año 1882 transcurre a bordo de la *Surveillante*, barco que recorre las aguas del Canal de la Mancha. En el mes de octubre, durante una escala en Brest, conoce a una joven bretona que sube al barco para visitar a su hermano, un marinero que como su padre pertenece a la raza de los *Islandeses*, rudos marineros bretones llamados así pues pasaban los veranos lejos de su casa pescando bacalao en los mares del norte.

El escritor recoge este encuentro en su *Journal* y una vez más nos encontramos ante una belleza única, parecida a una diosa de la antigüedad clásica, atributos que como sabemos otorga fácilmente nuestro autor a todas aquellas mujeres que por una razón u otra despiertan su interés:

Une jeune fille était venue sur la Surveillante, à Brest, en octobre, voir son frère, un matelot aujourd'hui congédié. C'était une fille de pêcheur, brunie à la mer, de cette race des Côtes-du-Nord qu'on appelle les «Islandais». Elle était remarquablement belle, d'une beauté antique, sculpturale, avec de grands yeux dédaigneux qui m'avaient charmé¹⁵¹.

Esta joven le cautivó y quiso hacerla caer en sus redes de seductor. Intenta verla de nuevo en su pueblo pero la joven le rechaza

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 91.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 121.

¹⁵¹ P. LOTI, «Journal intime», en *La Petite Illustration*, n.º 399/178, 15 septembre 1928, París, Éditions de L'Illustration, p. 4.

pues está prometida a un joven *Islandés* y pretende seguir siendo fiel a este compromiso. La fidelidad de la muchacha conmueve a Loti y la ennoblece más si cabe ante sus ojos lo cual no impide que prosiga con su empeño de seducción.

A pesar de las reiteradas negativas de la joven y a juzgar por lo escrito en su *Journal* parece que algo consiguió de la muchacha, algo capaz de provocar la cólera del hermano y la posibilidad de lavar la afrenta con el sacramento del matrimonio. No olvidemos que Bretaña era una de las regiones más católicas de Francia:

En une heure, mon parti était pris; je décidais d'épouser cette fille du peuple. Vite, je commandais une carriole pour retourner chez elle. Et là, devant son frère qui venait d'apprendre mon équipée et qui en avait la rage au cœur, devant le père, je dis: «Eh bien, c'est vrai, j'ai fait cela. Mais maintenant je vous demande de me la donner pour femme, parce que je l'aime comme jamais je ne pourrais aimer une jeune fille du monde où je vis¹⁵²».

Loti parece otorgar a este posible matrimonio cualidades especiales capaces de enderezar moralmente su vida. Piensa que el amor noble y puro que le inspira la muchacha, sus costumbres sencillas, pueden contribuir a estabilizar sus emociones pero, a pesar de lo que parecen sinceros sentimientos, la respuesta de la muchacha seguirá siendo negativa.

El 22 de mayo de 1883, obsesionado todavía por el recuerdo de la joven bretona, parte a la campaña de Tonkin a bordo de *L'Atalante* y en octubre aparecen en *Le Figaro*, los días 28 de septiembre y 13 y 17 de octubre, sus primeros artículos sobre la guerra colonial en los que describe la crueldad de las batallas y denuncia la masacre de civiles a la que se libran los soldados franceses en aquellas lejanas tierras.

Estos artículos provocan un enorme escándalo político en la metrópoli. El gobierno interrumpe la publicación de dichos reportajes y el Consejo de Ministros decide el regreso inmediato del comandante Viaud a Francia. La lejanía y la dificultad en las comunicaciones hacen que Loti permanezca ajeno a toda la polémica suscitada y no se entere del asunto hasta diciembre. Mientras tanto su libro de tema

¹⁵² *Ibidem*.

marinero y situado en Bretaña, *Mon frère Yves*, ha aparecido en las librerías y ha obtenido como los precedentes un gran éxito.

Cuando en febrero llega a París las autoridades se muestran un tanto comprensivas con el escritor gracias a los buenos oficios de sus amigos y a la protección de su poderosa e influyente amiga Madame Adam. Además, de la investigación encargada por el ministro de la Marina se desprende que los sucesos narrados por el escritor no eran en modo alguno ni inventados, ni exagerados. Quince años más tarde, a finales de noviembre de 1897, Loti publica los reportajes de esta guerra junto a otros relatos en la obra que lleva por título *Figures et choses qui passaient*, y en la cual suprime los polémicos artículos.

En octubre aparece de nuevo en sus anotaciones íntimas *la hija del pescador* a la que, a juzgar por lo escrito, ha conseguido de nuevo seducir a pesar de estar ya casada. Tras dos años de espera Loti ha logrado sus propósitos, si no en cuanto al matrimonio, sí en cuanto a la posesión de la muchacha. Este deseo realizado le libra del profundo desasosiego de estos dos años y se siente, como en tantas otras ocasiones, renacer. Sabe que la situación es insostenible. Es consciente de que todo puede tener un dramático final, pero estos obstáculos, como sabemos, no hacen más que avivar la pasión:

Samedi 4 octobre. - La fille du pêcheur, elle qui avait refusé d'être ma femme, depuis hier elle est à moi... (...) Maintenant tout est balayé, souffrances passées, jours sombres, tout est effacé; c'est comme un vent délicieux de printemps, mêlé d'une senteur sauvage de bord de mer, soufflant la jeunesse et l'envie de vivre. (...) Je sais bien que cela finira par affreusement souffrir, peut-être par quelque drame réel. Mais tant pis. Tout s'absorbe dans l'ivresse inespérée de la posséder¹⁵³.

Se citan de nuevo en diciembre en Saint-Brieuc pero la muchacha arrepentida y llena de remordimientos por su infidelidad al esposo pescador decide no reunirse más con él y así se lo hace saber mediante una carta que le envía a París. A pesar de todo Loti decide ir a Paimpol e intenta reunirse con ella. Finalmente todo termina entre los dos y la idea de la separación inflama los sentimientos amorosos de Viaud:

¹⁵³ P. LOTI, *Cette éternelle nostalgie*, p. 139.

Jeudi 11 décembre. - La journée terrible, où tout s'est brisé, brisé à jamais - Oh! non, je n'avais rien imaginé d'aussi affreux que de la quitter ainsi. Quand je suis venu j'espérais encore tout. Et elle s'est dérobée, même à un baiser d'adieu, demandé par grâce, à mains jointes... Et je l'aime de cette manière désespérée, poignante, qu'est ma manière à moi, je l'aime plus que jamais¹⁵⁴.

Aunque Loti intenta verla de nuevo y obtener de ella una última entrevista, la muchacha se niega a seguir en esta situación y el escritor, como tantas otras veces, traslada a su *Journal* su desesperación por esta ruptura. De nuevo, como en otras ocasiones, acababa de perder *el amor más grande de su vida*:

Les dernières journées de 1884 s'en vont, sombres, froides, sinistres. La voilà finie, cette année qui avait promis d'être heureuse. (...) De tant de beaux projets formés au printemps, il ne reste plus rien; un souffle noir a passé sur cet amour, qui avait été le plus grand de ma vie, et il s'est brisé affreusement, là-bas, en Bretagne, un soir d'hiver¹⁵⁵.

El recuerdo de esta mujer de la que no se conoce con certeza la identidad le acompañará durante años. En el año 1886, las páginas de su *Journal*¹⁵⁶ recogen de nuevo una entrevista con este amor bretón. Entrevista que le procura un gran alivio moral pues en ella obtiene el perdón definitivo que aparentemente ansiaba.

La joven bretona, *la hija del pescador*, no se casó con él. Le rechazó. Pero le inspirará el personaje de *Gaud* en *Pêcheur d'Islande*, novela del mar, del amor y de la muerte. Una de las obras más conocidas del escritor.

No obstante y, a pesar del paroxismo con el que expresa sus emociones, no debemos olvidar que este gran neurótico libraba las batallas del amor en frentes simultáneos. Junto a las páginas llenas de pasión, única y exclusiva, por su amor bretón, las páginas de su *Journal* correspondientes a estos años, permiten saber que mantenía también una encendida pasión con una amante bordelesa y con una tercera y enigmática persona¹⁵⁷.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 145-146.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 148.

¹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 243, 245.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

Sus grandes amores a veces explícitos como Hakidje (*Aziyadé*), otras misteriosos como el de Senegal y en otras ocasiones sólo intuidos, como el que siente hacia la *hija del pescador* o la amante de Burdeos, cobran vida en las páginas del *Journal*, pero siempre disimulados, escondidos, con las pistas borrosas, rodeados de un cierto pudor y misterio, imposibles de retrazar con certeza en su biografía. Cada uno de ellos es *el más grande de su vida*, cada final le produce el mismo desgarró y la misma desesperación.

En Loti la pasión amorosa aparece siempre marcada por lo puro y lo impuro. Los sentimientos son siempre contradictorios y dolorosos. Casi siempre complicado, es un amor adúltero, prohibido, peligroso, que conduce inevitablemente a la separación, a su imposibilidad, lo que no hace sino producir mayor enervamiento y al mismo tiempo una mayor sensibilidad en la percepción de la realidad. Es cómo si Loti necesitara provocar la hipersensibilidad producida por la pasión amorosa no resuelta en el tiempo, siempre lejana e imposible, para sentirse vivo.

Este amor siempre adúltero que debiera provocar sentimientos de rechazo inmediatos, o al menos arrepentimiento rápido, por parte de un hombre educado en una rígida moral religiosa, produce en el escritor por el contrario una reacción sorprendente. El arrepentimiento existe en algún momento pero lo que prevalece es la salvación por el amor. Resultando el siguiente corolario: el amor si es verdadero es puro y ennoblece el alma de los amantes, sea cual fuere su situación.

¡Qué mayor declaración de principios románticos! Musset, Byron... Todos acuden en auxilio de nuestro autor. ¡Que mejor recreación vital del mito medieval de Tristán!

LAS AMISTADES FEMENINAS

En estos años los salones políticos y literarios marcaban la vida pública de la capital. La mayoría de ellos estaban dirigidos por damas de la aristocracia y, cada vez más, por damas de la alta burguesía, como la propia Madame Adam, que compartían esta ocupación de anfitrionas con su labor literaria o su compromiso político. En estos salones se dirimían, al calor de la hospitalidad y el buen hacer de

la dama en cuestión, importantes cuestiones de estado o se decidían los mejores candidatos para una u otra institución.

Cuando Loti estaba en París acudía a la mayoría de ellos, a los más importantes. Su presencia añadía un plus de modernidad y de originalidad a los mismos. Era el autor de *Rarahu*. Era el celebrado marino-escritor que tan pronto se presentaba en ellos vestido de marinero, flanqueado por dos robustos camaradas, como envuelto en su perfecto traje de dandi, zapatos con alzas, colorete en la tez y los ojos maquillados para acentuar su profundidad y su misterio. Calidad de su mirada de la que todo el mundo hablaba, sobre todo las damas, y que a él le gustaba realzar. Aunque tímido de carácter, siempre sedujo —quizá por su aspecto algo desvalido y frágil— a las damas de la alta sociedad que no escatimaban elogios sobre su persona. Todas ellas ayudarán a aupar a la cima del éxito al sensible creador de los personajes de *Rarahu* y *Aziyadé*.

La lista de los salones a los que acudía sería interminable¹⁵⁸, pero entre ellos podemos citar el de la condesa Diana (Marie Joséphine de Suin), en cuyo salón literario se reúnen los viernes autores como Jean Aicard, Octave Mirbeau, Henry Becque, Sully-Prudhomme; el de Mme d'Haussonville, donde acuden con regularidad Bourget, Hannotaux, Porto-Riche; el conducido por la duquesa de Rohan donde Loti frecuenta a creadores como Verlaine, Montesquiou, Rodin, Prévoost...; el de la condesa Greffulhe (que inspirará a Proust el personaje de la duquesa de Guermantes); el de la princesa de Bibesco donde conoció a Renan, Leconte de Lisle o Anatole France y por supuesto el de Madame Adam.

Entre las muchas y aristocráticas amistades femeninas que tuvo como la duquesa de Grammont, la condesa de La Rochefoucauld, la marquesa de Nadaillac y tantas otras, algunas fueron muy durables y fieles como la duquesa Alice de Richelieu, sobrina de Henri Heine que, viuda, se casó con el príncipe Albert en 1889, convirtiéndose en Alice de Mónaco, la reina Élisabeth de Rumania (Carmen Sylva en literatura) o la de la joven Anna de Noailles que no disimulaba su admiración por Loti. También hay que citar a Judith Gautier, amiga de Hugo y de Wagner, y por supuesto la amistad siempre fiel y estable de Sarah Bernhardt.

¹⁵⁸ Véase, A. QUELLA-VILLÉGER, *P. Loti, le pèlerin de la planète*, op. cit., 186-187.

A pesar de que España ocupaba un lugar importante en su imaginario, como en el de todos los escritores románticos que le precedieron, sus viajes a este país fueron escasos. Sin embargo, durante su primera estancia en el País Vasco francés en 1891, tiene la oportunidad de ser recibido por la familia real española que pasa sus vacaciones en el Palacio de Miramar, en San Sebastián. Loti traba amistad con la reina regente María Cristina a la que considera exquisita e inteligente y con la que debate de temas relacionados con la muerte, con la esperanza, con las religiones de la India... Agradecido por su amistad le dedica el libro *Matelot* que aparece en 1893. La familia real corresponde también a la amistad del insigne académico, otorgándole la Orden de Carlos III en 1891 y nombrándole Caballero de la Orden del Mérito Real en 1893.

Entre todas estas amistades femeninas debemos nombrar también a Madame Lee Childe (Blanche de Triqueti) que casada con un rico parisino de origen americano tiene una gran influencia en los salones aristocráticos de la capital. Lectora incondicional de los libros de Loti, comienza a escribirle de forma anónima cartas llenas de admiración y de afecto bajo el nombre de *Oirda* (warda: la rosa, en árabe) lo que dará lugar a una correspondencia íntima entre los dos que no cesará nunca a pesar de los lejanos destinos del oficial.

Un día Loti la cita en su casa de Rochefort para conocerse personalmente y el afecto mutuo se hace todavía más sólido. Oirda le ayuda a corregir el manuscrito de *Mon frère Yves* y será a ella a quien se confíe el oficial cuando se sienta desfallecer en su viaje por Asia: *Chère Oirda, vous êtes en ce moment ma plus grande amie, dans le sens doux et simple de ce mot, mon camarade préféré*¹⁵⁹. Amistad con una mujer, especial e íntima y desprovista de sensualidad, que su muerte prematura truncará cuatro años más tarde en febrero de 1886.

El 15 de febrero el marido de Oirda escribe a Loti para decirle que Blanche está agonizando y que quiere verle antes de morir. El escritor deja todo y corre a su lado. Finalmente el domingo 28 de febrero recibe la noticia del trágico desenlace: *Vers midi, par beau temps de soleil, reçu la dépêche m'annonçant la mort de mon amie Oirda... Je rentre m'enfermer un moment chez moi, et je pleure...*¹⁶⁰.

¹⁵⁹ P. LOTI, *Cette éternelle nostalgie*, p. 105.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 219.

El escritor le dedicó su *Propos d'exil*, libro publicado en 1887, que recoge las páginas dispersas y reelaboradas de su *Journal* durante su estancia en Anam, desde agosto hasta diciembre de 1883, y confeccionado en parte con las cartas que él la enviaba, contando su vida a bordo y sus experiencias en Extremo Oriente.

Esta amistad, con ser especial, es sin embargo representativa de un tipo de relación que el escritor mantuvo durante toda su vida con algunas mujeres, normalmente de la alta sociedad y generalmente mayores que él. Una relación en la que más bien se producen lazos materno-filiales o de mutua admiración y respeto, exentos de cualquier atisbo de sexualidad, que un estado de enamoramiento mutuo.

BLANCHE FRANC DE FERRIÈRE. LA ACADEMIA

El año 1884 supondrá un respiro tanto para el oficial como para el escritor que entre dos viajes a Extremo Oriente reproduce una estancia árabe en su casa de Rochefort. En la primavera siguiente zarpa del puerto de Toulon a bordo del *Mytho* con destino a Saigón. Es el inicio de sus viajes por China y por Japón. En las islas Pescadores cambia de barco y se traslada a la *Triomphante* donde se reencontra con su amigo y camarada Pierre Le Cor.

Una breve escala en la ciudad de Nagasaki, del 8 de julio al 12 de agosto de 1885, dará nacimiento a una nueva novela ambientada esta vez en un país, Japón, que le resulta inaccesible y hermético en sus costumbres y tradiciones. El relato tiene como fondo el matrimonio arreglado entre una joven nipona y un oficial de marina, pero toda la novela no es más que un pretexto para hablar de él mismo, de sus propios sentimientos y emociones.

Japón está de moda en Francia desde que este país participó en la Exposición Universal de 1867 y todo lo que tiene relación con esta cultura interesa enormemente a los franceses. En este sentido es un libro oportuno pues, aunque carece de intriga y no cuenta una historia de amor desdichado como *Aziyadé* o *Rarahu*, tiene la ventaja de introducir al lector de Loti en los vericuetos culturales de aquel país. Paisajes exóticos por los que deambulan budas, geishas (*guécha*) *moussmés*, biombos, abanicos, farolillos y salones de té.

De hecho el escritor volverá a Francia cargado con un voluminoso equipaje compuesto por numerosos objetos de aquél país y con los que recreará en su casa de Rochefort una nueva estancia-distancia, *la pagoda japonesa*, hoy desaparecida.

Después de partir de Nagasaki recorre la India y África y vuelve a Rochefort el 7 de marzo de 1886, donde termina la segunda parte de su novela bretona *Pêcheur d'Islande*, cuando los primeros capítulos han empezado ya a publicarse en la revista de Madame Adam, a quien dedicará esta vez el libro.

Si *Le Mariage de Loti* había significado la popularidad para el autor, *Pêcheur d'Islande* supone su definitiva consagración literaria. La crítica es unánime: esta epopeya marina es la obra maestra del escritor. La Academia le otorga el Premio Vitet, se hacen numerosas traducciones y se convierte en un auténtico *best-seller* de la época. En esta novela, ambientada en el pequeño puerto pesquero de Paimpol, se narran los amores de la joven *Gaud* con un *Islandais*, nombre que recibían los pescadores bretones que faenaban en aguas de Islandia, y su trágico destino, pues pocos días después de la boda muere el esposo pescador víctima de un naufragio.

Por esta misma época su familia piensa que tiene edad más que suficiente para casarse y sentar la cabeza, como corresponde a un escritor de su renombre, y dejar de correr mundos y mares detrás de múltiples aventuras. Su tía Nelly, que desde hace un tiempo se encarga de buscarle la mujer adecuada, le propone una nueva candidata. Se trata de Blanche Franc de Ferrière, una joven de veintisiete años —Loti tiene treinta y seis— que procede de una vieja familia protestante de Burdeos. Loti acepta este matrimonio aunque el noviazgo con Blanche no le impide seguir con sus múltiples aventuras y encuentros amorosos ni volver a encontrarse con sus antiguas amantes:

Et voici qu'en route, comme si un démon l'eût placée là, je la rencontre, elle, que je ne voulais plus voir, très belle, avec son air d'Espagnole dans une toilette noire étrange... Elle m'a aperçu et je fais arrêter... Elle sera seule ce soir, son mari absent; elle supplie presque - et je promets de venir à minuit à cette même maison de campagne où étaient nos rendez-vous d'antan¹⁶¹.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 231.

En su *Journal* se refiere a Blanche como a *sa petite fiancée* junto a notas que describen los muebles que van a comprar para el salón o el destino de su viaje de bodas. Todo ello expresado con una frialdad casi administrativa muy lejos del lirismo de las páginas dedicadas a sus múltiples pasiones.

Antes de los esponsales mantiene también una última entrevista con una amada bretona, quizá *la hija del pescador*, que parece aportar una gran paz a su espíritu:

Je la regarde partir, - et je m'en vais, apaisé, pardonné, ayant fait et reçu les adieux que je voulais. Et il me semble que l'air est plus pur, que je suis plus jeune, que tout est plus beau, que ce je ne sais quoi de sombre et d'écrasant qu'il y avait pour moi sur tout ce pays des Islandais, ce je ne sais quoi d'où est sorti ce livre écrit avec mon sang, n'est plus, s'est évanoui, évaporé dans le beau ciel d'aujourd'hui¹⁶².

El enlace, al que asisten sus amigos de París y Madame Adam, tiene lugar el 20 de octubre en Burdeos. Las notas del *Journal* son claras al respecto. Se trata de un matrimonio de razón y nuestro autor parece desdoblarse de nuevo entre Pierre Loti, el escritor, el apasionado, el intuitivo, el neurótico y Julien Viaud el oficial francés que está contrayendo matrimonio. Como si nada tuvieran que ver el uno con el otro. Como si Loti asistiera como simple espectador a su propia boda:

A 2 heures le contrat. A 3 h, le mariage civil, à la mairie; il me semble que j'assiste au mariage d'un autre. Le maire nous fait un petit discours très gentil, et offre un bouquet à la mariée.

Le soir, il y a un beau dîner chez la tante Anna, des corbeilles de fleurs blanches sur la table. Nous sommes au milieu, Blanche et moi, et je m'étonne de lire sur sa carte: Madame Julien Viaud¹⁶³.

Después de las nupcias viajan a España en luna de miel, país en el que permanecen hasta el 8 de noviembre. Visitan las ciudades de Madrid, Sevilla, Córdoba y Granada y aunque el momento es bueno para conocerse y el sol de las capitales andaluzas parece propicio para desplegar la energía vital de los esposos, el *Journal* recoge la crónica de estos días con la misma frialdad administrativa con la que se describió la boda. Sólo el 7 de noviembre sus anotaciones serán

¹⁶² *Ibidem*, p. 243.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 248.

menos telegráficas pues en un solitario paseo nocturno por Madrid, Loti tiene la punzante sensación de que se ha producido un tremendo cambio en su vida:

Dimanche 7 novembre. - Arrivons à Madrid à 7 h du matin. Reprenons notre logement de la place del Sol. Blanche un peu souffrante, couchée à 8 heures, je m'en vais seul me promener dans Madrid - jusqu'à 11 heures, sur le Prado. Une première impression de froid et d'hiver. Enveloppé dans mon grand manteau d'Espagnol, je marche au hasard, sous la lune, recueilli en moi-même, pour la première fois depuis mon mariage, ayant conscience de l'immense changement survenu dans ma vie¹⁶⁴.

Su matrimonio con Blanche se parece mucho a su matrimonio con *Chrysanthème*. No hay pasión, no hay aventura ni misterio. No hay deseo. Hasta tal punto que nos podemos preguntar si está situación no influyó en alguna manera en la redacción del libro. Loti confiesa a su *Journal* el aburrimiento que le produce su vida hogareña en Rochefort, la poca satisfacción que le causa recibir en su casa a toda esa sociedad *rochefortina* que un día no muy lejano desdeñó, la desagradable sensación que le invade al constatar que lleva una vida rutinaria y aburrida como la de todo el mundo¹⁶⁵. Quiere y respeta a su esposa pero no la ama. Un día Blanche rompe sin querer uno de esos objeto-recuerdo-fetiché de su marido y Loti compara el objeto roto con su propia existencia:

J'en ai du chagrin, de ce bougeoir brisé comme d'un ami qui serait mort. Et je songe aussi à tout ce que cette pauvre petite a brisé et changé d'autres choses dans ma vie, et je lui en veux beaucoup, et je me sens un froid mortel dans le cœur¹⁶⁶.

En noviembre aparece finalmente en las librerías *Madame Chrysanthème*, editada primero por *Le Figaro*, pues el escritor había tenido problemas con Calmann-Lévy, y en marzo en su editor habitual.

Esta novela puede ser considerada cómo la última de una etapa que se ha distinguido por su consagración como novelista y abre otro gran periodo en la producción de Loti, iniciado ya en cierta manera con *Propos d'exil*. El motivo de la escritura cambia y se inicia

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 250.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 252.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

el tiempo de sus libros de viajes desprovistos de ficción y con los que alcanzará parecida gloria.

En esa misma época acaba la construcción de la sala gótica en su casa de Rochefort y el 12 de abril de 1888 la inaugura con una cena «Luis XI». Será la primera de las numerosas fiestas de disfraces que Pierre Loti organizará a partir de ahora para sus amigos parisinos, entre ellos Sarah Bernhardt, que afluyen hasta la casa natal convertida ahora en una especie de decorado teatral.

Es fácil imaginarse lo que estos acontecimientos perturbaron la vida tranquila de una pequeña ciudad como Rochefort, alejada de los excesos de la capital. Pero, una vez más, todo parece perdonársele a este ser original y frágil, en contradicción constante y perpetuamente enamorado de la vida que trae hasta la pequeña ciudad las modas y gustos parisinos.

Al año siguiente aparecen una serie de relatos bajo el título de *Japoneries d'automne*, donde Loti recoge algunas instantáneas de su visita a Japón. Esta vez no hay ficción y se trata más bien del diario de un viajero. Sus páginas ya no poseen el sarcasmo y el desdén por la cultura nipona que tenía *Madame Chrysanthème* y más bien corresponden a las de un viajero atento e interesado por la cultura del país visitado.

El 17 de marzo nace su hijo Samuel que con el tiempo se va a convertir en su gran colaborador y admirador. Dos días después del nacimiento de su hijo, viaja a Marruecos acompañando al nuevo ministro de Francia en Tánger, Jules Patenôtre, que va a presentar sus credenciales en Fez al Sultán de Marruecos, Moulay-Hassan, dando comienzo así a una serie de viajes en los que la personalidad del escritor, su celebridad y las amistades que tiene en los diferentes países van a ser utilizadas por la diplomacia francesa. En Perpiñán los recuerdos asaltan su mente. El nombre de una calle le trae a la memoria todo lo ocurrido en Senegal y recuerda que tiene un hijo que nació antes que Samuel que ahora debe tener catorce años y al que no conoce¹⁶⁷.

No obstante este viaje que durará unas siete semanas le ha rejuvenecido. Le ha sacado del enclaustramiento en el que vivía en Rochefort. Se siente renacer e incluso abandona el maquillaje que

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 257.

usaba en las mejillas para darles color. Este sol continuo y vivificador ha obrado el milagro. Busca y necesita la aventura amorosa y como siempre se siente tentado por su dificultad, por su propia imposibilidad, por la sensación de rapto como transcribe en su *Journal* refiriéndose a una mujer conocida en Orán:

J'ai vu où elle demeure, j'ai compris qui elle est, à qui elle appartient. Il m'a semblé impossible de l'avoir, moi qui passe, - et je m'en suis allé, tâchant de l'oublier. (...) Presque enlevée, avec une audace extrême, moitié souriant moitié se défendant, elle est avec moi bientôt, me suivant où je l'emmène (...) Cela s'est passé avec cette rapidité qu'ont les choses dans les rêves - Et nous sommes ensemble, dans je ne sais quelle auberge de banlieue où j'ai demandé une chambre en rabattant mon chapeau pour cacher ma figure... (...) Quand sa tête se penche sur moi et s'appuie, et que mes lèvres touchent ses lèvres exquisas, je me sens trembler, trembler d'ivresse - comme les premières fois où j'essayais de l'amour¹⁶⁸.

De vuelta a Francia organiza una gran fiesta en honor de su madre en Rochefort y publica *Au Maroc* donde relata su viaje por Marruecos. Es un libro de viajes exento de toda ficción y de toda referencia política expresa. Aunque en el prólogo, el autor reitera su rechazo al llamado progreso que está acabando con las tradiciones de numerosos pueblos y dedica su libro a todos aquellos que desde la conciencia de su finitud e insignificancia son capaces de gozar de las cosas bellas de la vida:

Laissons tout, et jouissons seulement au passage des choses qui ne trompent pas, des belles créatures, des beaux chevaux, de beaux jardins et des parfums de fleurs...

Este año aparece también su autobiografía *Le Roman d'un enfant*, dedicada a la reina Elisabeth de Rumania a la que visitará durante unos días en Bucarest y luego va a Constantinopla por encargo de la editorial Hachette para preparar el capítulo «Constantinople» para la obra colectiva *Les capitales du monde* que aparecerá en 1892.

En Estambul va una vez más a visitar la tumba de Hakidjé (*Azi-yadé*) y su *Journal* recoge sentimientos de culpabilidad y arrepentimiento y el deseo, siempre mezclado con el sentimiento amoroso, de muerte eterna y compartida. De nuevo el abrazo postrero en la tierra:

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 258-259.

Il me semble qu'elle a vieilli beaucoup, la chère tombe depuis trois ans; elle a pris un air de vétusté et d'abandon qui me fait mal; (...) Sans doute il n'y a plus en dessous que des ossements dans de la terre rouge. Et je voudrais faire rouvrir cette fosse, et qu'on me couche là, et que je mêle mes os aux siens. (...) Et puis, dormir à côté de la pauvre petite qui m'a tant aimé et que j'ai aimée, moi, peut-être uniquement, ce serait lui demander un suprême pardon pour l'avoir abandonnée¹⁶⁹.

El 21 de mayo de 1891, es elegido miembro de la Academia, con los votos, entre otros, de Coppée, Taine, Claretie, Renan, Pasteur y Leconte de Lisle, ocupando el sillón que había dejado vacío Octave Feuillet. Loti vence en la sexta vuelta en la que obtiene los dieciocho votos necesarios, sobre un total de treinta y cinco, mientras que Henri de Bornier obtiene diez, siete Ferdinand Fabre y Zola en esta ocasión no obtiene ninguno, a pesar de que en la primera vuelta había obtenido ocho votos, frente a los siete de Loti.

El hecho de que Zola fuera su principal oponente hizo que muchos finalmente se decantaran por él, pues la Academia reproducía el debate intelectual y social que existía en aquellos años entre fuerzas y visiones contrapuestas. Materialismo contra idealismo. Espiritualidad contra realismo naturalista. De hecho al año siguiente, el 7 de abril de 1892, en la ceremonia de ingreso en la Academia, en la que se convierte en el más joven académico de Francia, Loti aprovecha su discurso de recepción para atacar al naturalismo al que tilda de exageración del realismo por reproducir sólo una parte de la realidad y no precisamente la mejor. El escritor mantiene en su discurso que, a pesar de las turbulencias de este periodo histórico, el ideal que es eterno reaparecerá —ya lo hace según él— en el horizonte de los hombres. Al enterarse de que Zola se hallaba presente en el momento de sus diatribas, le escribe sin tardar para pedirle perdón por su indelicadeza, lo que origina un intercambio de misivas entre los dos escritores, muy representativa de este periodo finisecular¹⁷⁰.

En julio se publica *Le Livre de la Pitié et de la Mort* dedicado a Nadine, su madre. Se trata de un conjunto de once textos, la mayoría breves, que aparecen unidos bajo este título tan sugerente y en el

¹⁶⁹ P. LOTI, *Cette éternelle nostalgie*, op. cit., p. 277.

¹⁷⁰ Véase F. LE TARGAT, *À la recherche de Pierre Loti*, op. cit., p. 100.

que el autor se deshace de su faceta de novelista para ahondar en sus notas, recuerdos y sentimientos, sin recurrir a la ficción, aunque estén todos ellos impregnados de una gran melancolía y una gran subjetividad. En este libro se encuentra descrita la muerte de su querida tía Clarisse, *Tante Claire nous quitte*, en lo que, de cierta forma, será una anticipación para Loti del destino ineluctable que aguarda también a su venerada madre.

Este año también, en agosto, vuelve a hacer una visita a su amiga la reina Elisabeth de Rumania pero esta vez no será en Bucarest sino en su fastuoso refugio de Venecia donde ha debido exilarse por problemas con su esposo.

EL PAÍS VASCO. CRUCITA GAINZA

En diciembre de 1891 el subteniente de navío Julien Viaud es nombrado comandante del guardacostas *Javelot*, pequeño cañonero anclado en la desembocadura del Bidasoa¹⁷¹, en Hendaya, y cuya tarea fundamental se reduce a dar testimonio de la presencia francesa en la frontera con España.

En un primer momento este destino no agrada especialmente a nuestro oficial que se refiere en varias ocasiones a la tristeza y melancolía que le producen los campos y el clima de esta región pero, poco a poco, se deja seducir por los paisajes y tradiciones de Euskal-Herria y cuando acaba oficialmente su mandato, el 16 de junio de 1893, ya tiene decidido que volverá para quedarse definitivamente.

Loti se aloja en una casa llamada *Adamenia*, que sus propietarios, el Dr. Durruty y su esposa, alquilan tradicionalmente a los sucesivos comandantes del guardacostas. Es una casa pequeña y sencilla pero que está muy bien ubicada pues se encuentra a orillas del Bidasoa, en la bahía de Txingudi, frente a Fuenterrabía. Esta situación privilegiada permite a los oficiales trasladarse en barca desde los pies de la casa hasta el navío en apenas unos minutos.

Esta casa se va a convertir en poco tiempo en el segundo puerto de amarre afectivo para el escritor junto a su hogar natal de Rochefort —en el que se encuentran ahora su esposa Blanche y su ma-

¹⁷¹ Río que ha servido durante muchos años de frontera entre Francia y España.

dre— pues ya no prescindirá nunca de ella. La comprará en 1904 y la rebautizará con el nombre de *Bakhar-Etchea* (la casa solitaria), dotándola en 1914, durante unas obras de ampliación, del estilo vasco que aún posee hoy.

Y es que el País Vasco, como antes ocurrió con Bretaña, supone una revelación para Loti. Allí mismo, en su país, sin necesidad de correr los mares ni adentrarse en desconocidos continentes, descubre una región con una cultura propia, alejada de la terrible uniformidad que se va imponiendo en Francia y en toda Europa. Descubrimiento de una realidad insospechada que se transforma rápidamente en emoción y en sentimiento de adhesión, pues nuestro escritor, como sabemos, odia la iniquidad del mundo moderno que está acabando a su juicio con los valores eternos de las culturas milenarias.

Pensemos que en aquella época, aunque ciudades costeras como Biarritz comenzaban a tener gran fama en toda Europa y eran muchos los viajeros que se desplazaban ya en verano hasta sus costas, el interior del país era un gran desconocido y vivía replegado sobre sí mismo, fiel a sus tradiciones y costumbres, lejos de los ruidos y hábitos mundanos de la ciudad estival.

Desde el primer momento, el celeberrimo escritor, el amante infatigable, el eterno seductor, el ahora casado *Don Juan*, tiene buenos amigos que lo acogen y lo introducen en los laberintos de su cultura. Entre ellos los propietarios de *Adamenia*, el doctor Durruty y su esposa Berthe, que le presentan a numerosas amistades. El doctor Durruty además le servirá de guía y juntos recorrerán incansables los alrededores de Hendaya y los pueblos próximos.

El Dr. Durruty le pone en contacto asimismo con el matrimonio d'Abbadie, Antoine y Virginie, personas ya mayores, de acomodada posición, que vivían en una colina entre Hendaya y San Juan de Luz, en un castillo de inspiración medieval que Antoine d'Abbadie había hecho construir siguiendo planos de Viollet-le-Duc.

Esta familia de gran prestigio en el país y muy querida, se esforzaba por fomentar el estudio del euskera y la poesía popular, organizando para ello certámenes dotados de importantes premios. Antoine d'Abbadie, geógrafo, explorador de Etiopía, sabio y coleccionista, había venido a instalarse en la tierra de sus ancestros y dedicaba tiempo y fortuna a preservar las costumbres y tradiciones vascas, creando diferentes concursos anuales de danza, de canción y de poesía.

Los Abbadie fueron los grandes introductores de Loti en los secretos de la lengua y la cultura del país y Madame d'Abbadie, como había ocurrido y seguía ocurriendo con otras damas de la alta sociedad, reinas y princesas, honró al escritor con su fiel amistad hasta su muerte acaecida en 1901¹⁷².

Como es habitual en nuestro escritor cuando se identifica con un lugar quiere pertenecer y fundirse con su cultura. Y, como ya hizo en Turquía, en el País Vasco adopta las costumbres locales e intenta virirlas de forma auténtica.

Frecuenta las sidrerías, contempla las procesiones, asiste a la misa del gallo en Fuenterrabía, juega a la pelota vasca, se hace amigo de los pelotaris y en su preocupación por compartir todas las ocupaciones habituales de los vascos, acompaña a los contrabandistas durante sus escapadas nocturnas, trasegando tabaco de un lado al otro de la frontera.

Pero esta identificación con la cultura del país no le parece suficiente a nuestro autor que comienza a concebir la posibilidad de perpetuarse en esta raza vasca que tanto admira y que considera portadora de valores esenciales y eternos. Lo que comienza como un proyecto insensato va tomando forma y a finales de 1893, cuando está a punto de concluir su primera estancia en el País Vasco, se produce el primer encuentro con la mujer que un día va a convertirse en la madre de sus tres hijos vascos. Se trata de una joven vasco-española de veintiséis años, Juana Josefa Cruz Gainza, a quien todo el mundo conoce como «Crucita»¹⁷³, con la que fundará una segunda familia, esta vez ilegítima: su familia vasca.

Se trata de uno de los episodios amorosos más difíciles de entender en la existencia del escritor. Entre otras cosas, porque durante mucho tiempo sus biógrafos obviaron la cuestión o pasaron rápidamente sobre ella, como a hurtadillas. Actualmente no existen tales prejuicios pero no se profundiza suficientemente en los hechos ni en sus consecuencias.

¹⁷² Véase O. VALENCE, «Une amie pittoresque de Pierre Loti», *Cahiers Pierre Loti*, n.º 2, 1952, pp. 10-15.

¹⁷³ (1867-1949). Todo lo relativo a Crucita y a su deseo de unirse definitivamente con el País Vasco a través de ella, aparece profusamente expuesto en su *Journal*, P. Loti, *Cette éternelle nostalgie*, *op. cit.*, p. 366 y sig.

Es un asunto que incomoda a todos. Quizá, entre otras cosas, por la propia incoherencia del escritor en lo relativo a este episodio de su vida pues, más allá de lo que pensemos del discurso que lo sustenta, la realidad es que crea con enérgica voluntad una familia a la que luego niega la existencia social.

Loti decide, como decíamos más arriba, prolongarse en una raza que él juzga fuerte, recia, depositaria de valores primitivos y primigenios, inmune a esa modernidad que tanto aborrece, porque uniformiza y trivializa todo lo que toca, y decide buscar a una joven que consienta en participar en este proyecto, que acepte convertirse en su concubina y darle descendencia. A cambio el escritor, ahora rico, se compromete a velar por su bienestar material y el de los hijos habidos en la pareja.

El Doctor Durruty le ayuda en esta tarea y le aconseja varias candidatas, entre ellas se encuentra Crucita Gainza, costurera de Irún, hermana de dos contrabandistas vasco-españoles, Tiburcio y Ramoncho Gainza, amigos de Loti. La muchacha, tras negarse al principio a semejantes pretensiones y después de varias entrevistas y condiciones, entre ellas tener un tiempo de noviazgo para conocerse mejor, aceptará el trato. Duda mucho, tiene miedo a la reacción de su familia, de sus padres y hermanos, pero finalmente acepta marcharse a Rochefort con el escritor. Aceptación que sorprende al propio Loti según expone en sus anotaciones íntimas:

Je ne puis pas dire que j'éprouve un grand entraînement vers elle; c'est plutôt de la confiance et de l'affection, ce qui est mieux, puisque surtout je la prends pour être la mère de mes enfants. Et puis il semble que nous subissons l'un et l'autre une destinée. Depuis ce radieux matin d'octobre où, à l'heure du départ, je l'ai vue pour la première fois, au soleil méridional, devant sa porte, j'ai eu ce sentiment d'une famille basque fondée avec elle. Et elle, pour qui la connaît, il est si étrange qu'elle ait consenti, malgré sa fierté et ses scrupules religieux d'Espagnole¹⁷⁴.

No obstante no será hasta finales de 1894 cuando Loti lleve consigo a Crucita a Rochefort, ciudad en la que el escritor va a permanecer durante tres años destinado en la Prefectura de Marina, y lo hará después de un viaje personal y trascendente por Tierra Santa.

¹⁷⁴ P. LOTI, *Cette éternelle nostalgie*, op. cit., p. 371.

Durante este tiempo sigue publicando y realizando viajes privados. Se representa por primera vez en el teatro su obra *Madame Chrysanthème* que se ha convertido en una comedia lírica en cuatro actos y se lleva también al escenario su epopeya marina *Pêcheur d'Islande*. Sale a la luz una nueva publicación *L'Exilée* que reúne diversos textos sobre la reina Elisabeth de Rumania y su exilio en Venecia, sobre Japón, sobre los encantadores de serpientes de Tetuán y de nuevo, Constantinopla en 1890, que ya se había publicado un año antes.

Entre febrero y junio de 1894 solicita un permiso sin sueldo de sus superiores para realizar un ansiado proyecto. Quiere trasladarse a Tierra Santa y realizar una peregrinación que tiene mucho de búsqueda personal. De esta manera comienza un viaje por el desierto del Sinaí a lomos de camello y escoltado por beduinos en compañía de su gran amigo Léopold Thémèze, el marinero que le inspiró el personaje de *Jean Berny* de su novela *Matelot*.

El Cairo, Petra, Gaza, Hebrón, Jerusalén, Nazaret... Es un viaje de un hombre que, sintiéndose cada vez más lejos de la religión, necesita confirmar su desapego. Siente la fe perdida, pero se obstina en ir en pos de una palabra, de una señal que le devuelva la fe de sus mayores. Busca la figura de Cristo con desesperación y vuelve, aparentemente, con el alma llena de dudas. De su viaje a Tierra Santa surgen tres publicaciones. Una verdadera trilogía: *Le Désert*, *Jérusalem* y *La Galilée*.

—*Le Désert* (enero 1895), que relata el inicio del viaje hasta la llegada a Jerusalén. Se trata de las cuatro semanas de marcha por el desierto del Sinaí y de Petra, desde el Oasis de Moisés (Ayn Mūsà) hasta llegar al puerto, entonces otomano, de Gaza. Es un libro de viajes y de iniciación. Pues se trata de un trayecto por la soledad del desierto que le va a permitir afrontar el gran reto de la Ciudad Santa.

—*Jérusalem* (marzo 1895), que narra desde la salida de Gaza hasta el final de la estancia en la ciudad y cubre las tres semanas pasadas en Jerusalén, motivo principal del viaje. Desde el momento de su llegada se pone en manos de los dominicos franceses que le sirven tanto de guías turísticos como de guías espirituales en esa búsqueda íntima y personal. En *Jérusalem*, la muerte y la figura de Cristo surgen entre las minuciosas descripciones de la ciudad y de sus monumentos como verdaderos protagonistas. Loti coloca en epí-

grafe al inicio y al final del relato la invocación extraída del himno cristiano *Vexilla Regis* de la liturgia de la Pasión, primer verso de la sexta estrofa: *O Crux, ave, spes unica/Hoc passionis tempore/Piis adauge gratiam/Reisque dele crimina*, que es tanto como asumir que sólo el sacrificio de Cristo en la Cruz ofrece una esperanza de salvación, de perdón de los pecados, de victoria de la vida eterna sobre la muerte.

—*La Galilée*, que describe el trayecto realizado desde la salida de Jerusalén hasta el final del viaje, es un libro más corto que los anteriores pues sólo cubre diecisiete días del periplo y se completa con el relato *La Mosquée verte*, que describe los dos días pasados en la ciudad turca de Bursa a la vuelta.

Loti vuelve lleno de incertidumbre. Aparentemente no ha encontrado ninguna señal que le confirme en su fe. Cristo no ha acudido a su angustiada llamada. El dominico Hugues Vincent, como nos recuerda Claude Martín, ofrece las razones últimas de ese fracaso:

Je crois que, si la recherche sincère de Loti demeura stérile aux Lieux saints, c'est qu'il semblait y avoir chez lui moins la disposition simple et soumise de l'esprit qui croit sans comprendre et seulement parce qu'il voit les motifs raisonnables de croire, que la volonté de recevoir une illumination directe intégrale, plus ou moins fulgurante, qui l'aurait contraint à reconnaître l'évidence de la Foi¹⁷⁵.

Y sin embargo era un hombre, pensamos, que necesitaba angustiosamente la fe para contrarrestar la desesperación que le producía contemplar la sola posibilidad de la nada:

Je donnerais ma vie pour posséder l'illusion radieuse des simples, des naïfs, qui s'en vont calmes et confiants, prosternés aux pieds du Christ...¹⁷⁶.

Y este hombre contradictorio y complejo, que quizá haya ido a Tierra Santa buscando una señal que le impida llevar adelante los planes de crear esta segunda familia, el sábado, uno de septiembre de 1894, a media noche, culmina su proyecto.

¹⁷⁵ P. LOTI, *Voyages (1872-1913)*, ed. Claude Martin, París, Robert Laffont, 1991, p. 446.

¹⁷⁶ Citado por Y. LA PRAIRIE, *Le vrai visage de Pierre Loti*, Saint-Malo, L'Ancre de Marine, 1995, p. 86.

Loti instala a la joven en Rochefort, con el aparente consentimiento de Blanche, en una casa cercana a la suya, en el 31 rue de Neuve (actualmente rue Pasteur) en la que vivirá hasta 1910, año en que Loti la traslada a otra casa, en el 2 rue Jeanne-D'Arc. Crucita vivirá en Rochefort hasta 1932, año en el que regresa al País Vasco, a Biarritz, como viuda «ilegítima» de un excéntrico escritor tras cuarenta años de exilio de su tierra natal.

El novelista la visita casi a diario cuando se encuentra en la ciudad y en octubre se confirma el estado de buena esperanza de Crucita Gainza. En Rochefort nacerán sus tres hijos vascos, nunca reconocidos civilmente como ya hemos dicho: Raymond (1895-1926) cuyo alumbramiento fue tan largo y complicado que el escritor llegó a temer por la vida de Crucita, lo que le causó grandes remordimientos¹⁷⁷, Alphonse-Lucien, al que llamarán Edmond (1897-1975) y Charles-Fernand, al que llaman Léo, que morirá con apenas un año (1900-1901) en el nuevo domicilio de Crucita, en el 20 rue de la Barrière (actualmente rue du Quatre-Septembre)¹⁷⁸.

Una vez más sorprende que una situación tal pudiera darse en una pequeña ciudad como Rochefort a finales del siglo XIX sin perturbar el diario acontecer. Como en su día la Marina, la ciudad de Rochefort parece haber integrado y respetado las desviaciones de la norma de este complejo y algo esperpéntico vecino que ya para entonces ha comprado la casa que está al lado de la suya y ha instalado en ella una mezquita y un salón-comedor Renacimiento.

Poco se sabe de la relación entre las dos familias. Sí sabemos que Blanche aceptó la existencia de la familia vasca de su esposo y se preocupó por ellos:

Je te conseille de bien régler l'avenir de chacun des enfants. Je n'ai envie de rien de plus pour Samuel que pour les autres. J'espère que tu vivras assez pour empêcher des conflits d'intérêts quelconques [...]. Quant à moi je tâcherai d'élever [Samuel] dans le plus grand désintéressement matériel possible¹⁷⁹.

¹⁷⁷ P. LOTI, *Cette éternelle nostalgie*, op. cit., p. 386.

¹⁷⁸ Sobre la familia vasca de Pierre Loti véase, A. MOULIS, «Amours basques de Pierre Loti» en *Littératures*, 1980/2; R. TESSIER, «La famille basque de Pierre Loti à Rochefort de 1894 à 1926», en *Roccafertis*, n.º 15, janvier, 1995, pp. 307-310, y n.º 16, sept. 1995, pp. 370-372.

¹⁷⁹ Citado por A. QUELLA-VILLÉGER, *Pierre Loti l'incompris*, op. cit., p. 235.

Asimismo, el 30 de diciembre de 1911, podemos leer en el *Journal* de Loti, que ese día era la primera vez que tenía a los tres hijos reunidos en su mesa. Y como padre solícito se inquieta por su porvenir cuando él falte¹⁸⁰.

Regresa de nuevo al País Vasco el 16 de mayo de 1896, en lo que será su segunda estancia como comandante del *Javelot*, pero esta vez ha sido él mismo quien ha solicitado el destino y permanecerá en esta situación dos años más hasta el 1 de enero de 1898.

A partir de ahora ya no se marchará nunca del País Vasco y poco a poco *Bakhar-Etchea* se convierte en la «otra» casa, en el segundo platillo de la balanza, frente a su casa de Rochefort, donde viven Blanche y su hijo Samuel junto a su madre, y la casa donde tiene alojada a su familia vasca. Loti irá de Rochefort a Hendaya como antaño hacía con el mar. Siempre queriendo volver y siempre marchándose. Desgarrado entre la urgencia de partir y la imperiosa necesidad de volver. Provocando la nostalgia para vencer el miedo a la muerte y al aburrimiento.

Innumerables amigos visitan asiduamente al escritor en su casa de Hendaya que se convierte en una especie de refugio al que acude siempre al volver de sus viajes o después de pasar algún tiempo en Rochefort. La lista de amigos, hombres ilustres, artistas, políticos, escritores que pasaron por *Bakhar-Etchea*, sería interminable, citaremos tan sólo a algunos como Émile Pouvillon, Paul Faure, Francis Jammes, Edmond Rostand, Louis de Robert, Georges Courteline, su editor Georges Calmann-Lévy, Jean Lorrain, René Bazin, Robert de Montesquiou, así como una larga lista de damas entre las que no podía faltar su protectora Madame Adam, su fiel amiga Sarah Bernhardt y personajes de la nobleza como la princesa Bibesco o la princesa Natalia de Serbia.

El 12 de noviembre de 1896, muere su madre a la edad de ochenta y seis años. Loti, que ha dejado precipitadamente Hendaya para estar a su lado, describe estos trágicos momentos en su *Journal*¹⁸¹. Llama

¹⁸⁰ P. LOTI, *Cette éternelle nostalgie*, op. cit., p. 552.

¹⁸¹ Fernand Laplaud, fiel admirador de Loti, funda *L'Association internationale des Amis de Pierre Loti*, en febrero de 1933 y, con motivo del centenario del escritor en 1950, obtiene el permiso de su hijo Samuel, para publicarlo en el *Boletín* de la Asociación correspondiente a septiembre y diciembre. En 1989, aparecerá en libro con un emotivo epílogo de F. Laplaud. P. LOTI, *Mort de ma mère*, París, Éd. La Nompaille, 1989.

poderosamente la atención el tono sostenido de estas páginas dedicadas al ser que más quería en el mundo. Una tras otra, las líneas de su letra menuda van desgranando la cronología fatal de estos terribles días. Con la frialdad casi de un científico describe la muerte que, poco a poco, se adueña de su madre, en una lenta agonía:

Le crépuscule arrive... Ses yeux ne s'ouvrent plus, et jamais ne s'ouvriront plus... Par instants elle se plaint encore; alors on la soulève sur ses oreillers; (...) - «Mon fils!» Et ce mot, entendu là comme après la mort, dans le crépuscule gris de novembre, est le dernier des derniers; sa voix ne s'entendra plus jamais... Oh! le mystère des fins de vie! Puisqu'elle a répondu cela, donc elle pense encore... (...) «Ma mère vient de [mourir]*», quand on m'avertit que c'est fini, que je peux monter¹⁸².

Quizá en el momento supremo del infinito dolor, de la mayor separación, Loti no quiso, o no pudo, rodearse del artificio o del lirismo de otras ocasiones. En cualquier caso sorprende, como decíamos, el tono empleado en tales circunstancias, muy lejos de los arrebatos del hipersensible y neurótico escritor. En esta época Loti trabajaba en una próxima novela, *Ramuntcho*, que se publicará un año más tarde y como él mismo anota en su *Journal* el día 27 de octubre, su redacción le ayuda a sobrellevar el peso de estos días.

Esta será la última novela de un ciclo que comenzó con *Aziyadé*. Que corrió paralelo a sus amores y a sus nostalgias. A sus miedos y a sus culpabilidades. Su madre ha muerto y se cierra un ciclo de su vida. Este hombre, acostumbrado a tantos y distintos re-nacimientos, quizá sienta que con la muerte de su progenitora comienza una nueva etapa de su existencia en la que junto a la terrible ausencia se encuentre también una forma nueva de libertad. No olvidemos que en el manuscrito de su *Journal* aparece un sorprendente: *Ma mère vient de m'ouvrir*, en lugar de *vient de mourir* que sería lo esperado¹⁸³.

En 1899, y como homenaje póstumo a su madre y a todos sus antepasados hugonotes, compra la casa de los ancestros, los Renaudin, en la isla de Oleron *la Maison des aïeules* que había dejado de

¹⁸² *Ibidem*, pp. 38, 39.

¹⁸³ El editor señala este hecho en nota y adjunta la página manuscrita en fac-simil, donde se aprecia este posible (?) lapsus o error. P. LOTI, *La mort de ma mère*, op. cit., p. 42. Véase al final, en Anexos, la reproducción de esta nota manuscrita.

pertenecer a la familia en 1834 y que será la casa en la que un día pida ser enterrado.

Fruto de sus estancias en el País Vasco son también algunos textos contenidos en *Figures et choses qui passaient* (1898), *Reflets sur la Sombre route* (1899) y *Le Château de la Belle-au-bois dormant* (1910).

A partir de ahora sus escritos exentos de ficción van a tomar definitivamente el relevo.

LOS VIAJES DIPLOMÁTICOS. EL ÚLTIMO PUERTO

Loti pasa la mayor parte de su tiempo en su casa de Hendaya y se dedica a una intensa vida social que le adentra cada vez más en los círculos políticos. Traba amistad con Raymond Poincaré, Georges Leygues, Paul Cambon y sobre todo Louis Barthou, cuya amistad le será muy útil cuando el Ministerio de Marina decida rejuvenecer su plantilla y mandar a la reserva al oficial Viaud.

Loti rechaza esta situación que le parece humillante y consigue permanecer en activo, pero a disposición del Ministerio de Asuntos Exteriores que le confía tareas diplomáticas para las cuales viene muy bien la celebridad de la que el escritor goza en todo el mundo. Cumple con celo las tareas encomendadas y se le concede la Legión de Honor.

Entre estos viajes diplomáticos, en 1898 se produce uno lleno de misterio. El 27 de abril, tres días después de la declaración de guerra de Estados Unidos a España, Loti deja discretamente su casa de Hendaya para ir a Madrid. No se sabe si se traslada allí siguiendo órdenes superiores, si tiene encomendado algún servicio especial, o si se trata simplemente de un viaje surgido de la iniciativa personal. En todo caso, las palabras del escritor dejan translucir una cierta precipitación en su preparación y un apego a España en estos momentos de peligro, que sorprenden al propio oficial, dispuesto a correr nuevas aventuras si fuera menester¹⁸⁴.

¿Para qué? ¿Con qué misión va a Madrid? Es algo que, como decimos, ha permanecido en secreto, pero se sabe que el día 30 fue recibido en el Escorial por la reina regenta María Cristina, viuda en-

¹⁸⁴ Véase A. QUELLA-VILLÉGER, *Pierre Loti, l'incompris*, op. cit., p. 199.

tonces de Alfonso XII, a quien expresa en nombre de Francia su entera simpatía y solidaridad con España. Corrió la leyenda de que el oficial Loti se había puesto a las órdenes de la Regenta para defender a España y de que se había mostrado dispuesto a surcar los mares en defensa de su Majestad, pero todo pareció quedar tan sólo en una serie de tomas de posición diplomáticas.

Durante estos años realiza numerosos viajes a la India y a Persia encargado casi siempre de misiones oficiales relacionadas con el Ministerio de Asuntos Exteriores y sigue escribiendo incansablemente artículos y relatos de viaje. Se publica *Reflets sur la sombre route*, mezcla de relatos y recuerdos entre los que se encuentran, *L'Île de Pâques*, y *À Madrid, les premiers jours de l'agression américaine*, sobre el episodio antes narrado y que ocupa la mitad de la obra.

Tras una breve estancia en Francia, Loti se embarca de nuevo en Cherburgo como ayuda de campo del vicealmirante Pottier a bordo del acorazado *Le Redoutable*, barco que forma parte de la escuadra francesa que se dirige a China para ayudar a la flota aliada (Gran Bretaña, Rusia, Alemania, Italia, Austria, Estados Unidos y Japón) comandada por el mariscal Albert von Waldersee que trata de acabar con la rebelión de los Bóxers que desde hace dos años multiplican sus agresiones contra los extranjeros ante la pasividad imperial. Cuando llegan, todo ha concluido tras largas y difíciles negociaciones recogidas en el *Protocole des Boxers* (7 de septiembre de 1901), tratado desastroso para los intereses chinos, pero que acaba con la crisis abierta en la zona.

Loti viaja hasta Pekín por órdenes superiores para hacer un informe de la situación y se encuentra ante la desolación y la miseria dejadas por la guerra, pues a la sanguinaria represión de los Bóxers le ha sucedido una también sanguinaria venganza. Sus artículos se llenan de muerte, de horror, de ruinas y de desolación, sin llegar, no obstante, a la denuncia colonial de hace siete años que casi acaba con su carrera militar. Los artículos publicados en *Le Figaro* entre el 9 de mayo y el 30 de diciembre de 1901 aparecerán publicados casi enteramente más tarde, en febrero de 1902, en Calmann-Lévy, bajo el título *Les Derniers Jours de Peking*.

Después de unas largas vacaciones, Loti es nombrado ayuda de campo del gobernador marítimo de Rochefort y edifica una sala china en su casa que inaugurará con una de sus brillantes y fantásticas fiestas y que se añade a la última construida, un salón Luis XVI,

y a las anteriores, haciendo que su casa se convierta poco a poco en un pastiche de cada uno de los lugares visitados.

En 1903 publica *L'Inde (sans les Anglais)*, que había aparecido ya en *La Revue de Deux Mondes* el año anterior. Se trata de un libro de viajes en el que el escritor narra su periplo por la India. Madras, Benarés... La sabiduría hindú le deslumbra pues no es destruible por la razón: *sur les mystères de la vie et de la mort, les Sages de Bénarès détiennent les réponses qui satisfont le mieux à l'interrogation ardente de la raison humaine*¹⁸⁵.

Loti, que ha obtenido el grado de capitán de navío, vuelve a Estambul al mando del *Vautour* encargado como siempre de misiones diplomáticas más o menos explícitas. En esta estancia conoce a Charles Bargone que con el seudónimo de Claude Farrère, conseguirá el premio Goncourt por su obra *Les Civilisés* y que se convertirá a pesar de la diferencia de edad en uno de sus más fieles amigos. Frecuenta los círculos gubernamentales y prepara la redacción de *Vers Ispahan* que aparece al año siguiente, describiendo su viaje por Persia. Se produce también el primer encuentro con las misteriosas damas turcas¹⁸⁶, origen de la mistificación de *Les Désenchantées, roman des harems turcs contemporains*, novela inspirada, como sabemos, por la periodista y militante feminista francesa Marc Hélys (Marie-Amélie Hebrard, Mme Lera) que pretendía denunciar a través de esta obra de ficción la situación de las mujeres turcas. Esta novela, que se publica en 1906 y obtiene un gran éxito, da lugar a numerosas conferencias del escritor que hacen todavía más escandaloso el engaño. Traduce también *Le Roi Lear* en colaboración con su amigo Émile Vedel. En el *Vautour* recibe la visita de numerosos amigos, Catulle Mendès, Henri de Regnier, Gabriel de la Rochefoucauld, Sarah Bernhardt... Y su esposa Blanche y su hijo Samuel que pasan una parte del verano con él.

En 1905 aparece *La Troisième Jeunesse de Madame Prune* ambientada de nuevo en Japón que es una especie de prolongación de *Madame Chysanthème*.

Este mismo año viaja a Egipto durante catorce semanas invitado por su amigo el líder nacionalista Moustafa Kamel, fundador del partido nacionalista egipcio y hoy hombre poderoso que recibe al ilustre

¹⁸⁵ P. LOTI, *Voyages (1872-1913)*, *op. cit.*, p. 843.

¹⁸⁶ Véase todo lo relativo a esta mistificación en la Introducción, p. 13.

escritor con todos los honores. Los periódicos del Cairo se hacen eco día tras día de la visita del célebre autor. Remonta el Nilo hasta Asuán y vuelve a Francia en mayo. De este viaje surgirá *La Mort de Philae* (enero 1909), libro que dedica a Mustapha Kemal y en el que describe su viaje, el Cairo, Luxor, Karnak... y arremete contra el colonialismo inglés culpable de la desaparición de esta antigua civilización y contra otra de sus grandes pesadillas: el turismo y los turistas que seducidos por los viajes organizados iniciados por Thomas Cook empiezan a invadir todos los continentes y a profanar con su presencia templos, monumentos y paisajes naturales. Críticas que no le impiden viajar a Londres invitado por Paul Cambon, embajador de Francia en esa capital desde 1898, y ser recibido por la reina Alejandra en audiencia privada en su residencia oficial de Buckingham Palace.

En 1909, tras veintitrés años de vida en común, Blanche, la esposa de Loti, se retira con su madre a la Dordoña, donde morirá el 25 de marzo de 1940, a la edad de ochenta y seis años, con el mismo silencio y discreción que rodeo toda su existencia.

Cuando cumple sesenta años Loti se jubila tras casi cuarenta y tres años pasados en el mar y pasa a la reserva como capitán de navío, no sin antes ser reconocido de nuevo. Esta vez las autoridades le otorgan la condecoración de *Commandeur de la Légion d'Honneur*.

Viaja de nuevo a Turquía donde es recibido por el sultán Mehmet V y cuando vuelve a Francia comienza una intensa campaña en las páginas de *Le Figaro* a favor de este país que se halla envuelto en conflictos con Italia. En 1911, y en colaboración con Judith Gautier, publica *La Fille du Ciel*, obra de teatro que le va a permitir viajar a Nueva York con motivo de su representación, en el Century Theatre, un año después, el día 12 de octubre de 1912.

Como era de esperar, la ciudad de los rascacielos y de las anchas avenidas no le gusta nada al escritor que encuentra sus calles, la publicidad de sus aceras y el humo de sus chimeneas, asfixiante. Es un progreso que nuestro autor aborrece: *À tant de luxe, quelque chose manque (...) qui est peut-être tout simplement l'âme du passé*¹⁸⁷. En este viaje tendrá oportunidad también de conocer a la aristocracia americana y así es recibido por el presidente Taft, en Boston, en su casa de campo, el día uno de octubre.

¹⁸⁷ A. QUELLA-VILLÉGER, *Pierre Loti, l'incompris*, op. cit., p. 410.

Cuando abandona Nueva York siente un gran alivio al volver a Rochefort y aunque en sus declaraciones a la revista americana *Century Magazine* se muestra mucho más amable en sus juicios sobre la sociedad norteamericana que en privado, no ahorra las críticas al pretendido progreso del mundo moderno y a la industrialización salvaje.

Este mismo año aparece su libro *Un pèlerin d'Angkor* en el que narra el viaje —casi peregrinación— que hizo a la antigua ciudad sagrada cuando volvían de la campaña de China, después de asistir a los horrores y la desolación dejadas por la guerra de los Bóxers. El viaje de retorno a Francia del *Redoutable* fue muy largo pues permanecieron en aguas de Indochina y sobre todo de Saigón durante largos meses (llegaron a Francia el 7 de abril de 1902, habiendo salido de Nagasaki el 30 de octubre de 1901). Durante la estancia del barco en Saigón, Loti pide permiso a sus superiores para realizar a título personal un viaje de dos semanas hasta la ciudad de Angkor, cumpliendo de esta manera el viejo sueño infantil de visitar y recorrer las viejas ruinas y los templos de la ciudad divina abrazada por la selva.

En 1913 el imperio otomano se encuentra en peligro. Las grandes potencias europeas están desmembrando el territorio aplicando el tratado de Lausana del 15 de octubre de 1912, lo que provoca un nuevo conflicto en los Balcanes. Loti, que nunca ha sido un hombre político, defiende a su amada Turquía que se lo agradecerá más tarde recibéndole con todos los honores, como gran defensor de la causa turca. El 22 de enero de este año aparece su primer libro político, *Turquie agonisante*, dedicado a su segunda patria afectiva y en el que se pueden encontrar entre otros escritos *La guerre italo-turque*, *Lettre sur la guerre moderne*, *À Monsieur le Directeur de l'Humanité* y *Où est la France?*

En 1914 Alemania declara la guerra a Francia. Es el comienzo de la Primera Guerra Mundial en la que Loti tomará parte activa, a pesar de su edad, en diferentes misiones y destinos hasta su desmovilización en 1918, año en el que le será otorgada la Cruz de Guerra por los servicios rendidos a su país.

Ante la declaración de hostilidades el escritor siente que debe hacer algo por su patria y pide ser reintegrado al servicio. Aunque su pretensión es rechazada en un primer momento, dada su edad, consigue ser enviado al frente como agente de enlace del general Gallieni y mandar sus reportajes sobre la guerra a la revista *L'Illustration*. Loti

que se ha mostrado siempre como un creador impresionista y subjetivo, más interesado por la metafísica de las emociones que por la descripción de la realidad, más proclive a la crítica del imperio colonial que a las alabanzas por su expansión, ahora, ante los horrores de la nueva guerra europea, se torna realista y patriota y a través de sus artículos como corresponsal defiende la causa de Francia con ardor. El mismo ardor que le lleva una y otra vez a intentar evitar que su amada Turquía se alíe con los alemanes, algo que finalmente no consigue y le llena de dolor y contradicciones. A pesar de todo, actuará como agente de enlace en tareas diplomáticas y en negociaciones secretas entre las potencias europeas y este país, en numerosas ocasiones.

En 1915 se le destina al Estado Mayor del gobernador militar de París y se le pone a disposición del Ministro de la Guerra. Un año después pide participar en la defensa de Verdún pero Pétain rechaza su demanda tras lo cual realiza varias misiones diplomáticas enviado por Poincaré para tratar de atraer a otros países a la causa aliada, entre otros a Rumania y a España, donde se desplaza el 16 de agosto. En España se entrevista con el rey Alfonso XIII, en el palacio de Miramar, en San Sebastián, y más tarde se reúne con el duque de Tovar y el conde de Romanones, para convencerlos de la necesidad de abrazar la causa de Francia. El conde se asombra, según recoge Alain Quella-Villéger, de la vehemencia política del escritor. El hombre menudo y de voz tenue que tenía ante sí, se transformaba a medida que el tono del discurso subía, y acababa convirtiéndose en una persona de gran temple y fortaleza insospechada.

Loti se transfigurait à mesure qu'avancait la conversation; son aspect d'homme menu, sur les traits duquel se notait l'effort en vue de se défendre contre les ravages des années, sa voix faible, tout allait se transformant, et dans la chaleur du discours, il donnait l'impression d'un homme de trempe résistante dans le regard duquel figurait l'éclair du génie.

Il venait pour me convaincre de ce dont j'étais déjà convaincu; de la nécessité suprême de l'aide de l'Espagne à la France en cette guerre¹⁸⁸.

Realiza también varias misiones de reconocimiento a las órdenes del comandante Franchet d'Espérey, en la región de la Meurthe-et-

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 324.

Moselle, continuando con nuevas misiones diplomáticas y en julio de 1916 aparecen recopilados los artículos sobre la guerra que había enviado a *Le Figaro*, *L'Illustration* y *La Revue de Deux Mondes*, bajo el título de *La Hyène enragée*, donde hace gala tanto de su ardiente patriotismo como de su violenta germanofobia. Será el primero de los tres libros dedicados a este conflicto: *Quelques aspects du vertige mondial* (1917) y *L'Horreur allemande* (1918).

El 20 de agosto de 1918, con sesenta y nueve años, cesa de escribir su diario, un *Journal intime* que ha sido la sombra de su vida, el espejo de todas sus emociones, la columna vertebral sobre la que ha apoyado su existencia:

Aujourd'hui 20 août et en prévision de ma mort, j'arrête définitivement ce journal de ma vie, commencé depuis environ quarante-cinq ans. Il ne m'intéresse plus, et n'intéresserait plus personne. P. Loti.

Pero le quedan fuerzas todavía para defender sus propias causas y en 1919 toma de nuevo la defensa de Turquía, haciendo publicar de forma clandestina, a causa de la censura, dos cuadernillos dedicados a la pobre Turquía, *sola y abandonada por todos: Les Massacres d'Arménie* y *Les Alliés qu'il nous faudrait*. El escándalo fue de magnitud. Se atrajo las iras de unos y otros. En septiembre aparece una publicación que recoge algunas de las críticas hechas a Loti, *l'ami des massacreurs*, por escritores y articulistas de la época, entre las que podemos leer las palabras del famoso crítico y escritor Camille Mauclair:

Je considère comme étant de mon devoir de Français et d'écrivain de protester avec indignation contre l'article de *l'Echo de Paris* où M. Pierre Loti n'a pas craint de multiplier les assertions fantastiques de sa turcophilie et d'insulter à l'héroïsme des Arméniens, en prêtant l'autorité de son nom à la version mensongère des événements de Bakou - (...)

Je sépare complètement l'admiration que j'ai toujours eue pour le talent de romancier de M. Loti du désaveu absolu que ma conscience oppose à de tels écarts¹⁸⁹.

El 11 de noviembre se jubila definitivamente del ejército por límite de edad. Este mismo año se publica *Prime Jeunesse*, relato au-

¹⁸⁹ VV. AA, *Réponses à Pierre Loti, ami des massacreurs*, París, Imp. H. Turabian, 1919, p. 8.

tobiográfico, continuación de *Le Roman d'un enfant*, y que Pierre Loti dedica a la memoria de su querida hermana Marie que ha fallecido en 1908.

En 1920, se publica *La Mort de notre chère France en Orient*, que recoge entre casi cincuenta artículos, cartas y documentos, el texto correspondiente a los polémicos folletos de 1919 sobre Turquía. El 27 de diciembre, en presencia de su amigo Claude Farrère, una delegación turca viene hasta su casa de Rochefort para rendir homenaje en nombre de la nación turca y del Presidente de la Gran Asamblea Nacional, *al Ilustre Maestro que, con su pluma mágica, ha defendido sus derechos, en los días más sombríos de su historia.*

En 1921, Loti experimenta los primeros ataques de parálisis y una hemiplejía le impide seguir escribiendo. En septiembre aparece *Suprêmes visions d'Orient. Fragments de journal intime, 1910-1921*, que será la última obra que publique en vida. Este libro que el autor comenzó a preparar en 1913, y que se vio interrumpido por la guerra de 1914-1918, reúne fragmentos de su *Journal intime* correspondientes sobre todo a los años 1910-1913. El escritor los ha reunido y dado forma con la ayuda de su hijo Samuel y aparece firmado por los dos. En 1922 recibe un nuevo reconocimiento oficial. El almirante Lacaze se desplaza hasta Rochefort para condecorar a Loti con la medalla de la Gran Cruz de la Legión de Honor. La ceremonia tiene lugar en la sala Renacimiento, en su casa natal, en presencia de algunos notables de la ciudad.

En abril de 1923, Loti siente la muerte cercana y llama a su cabeceira a su fiel amiga y protectora Juliette Adam, quien, a pesar de su avanzada edad, (tiene entonces ochenta y siete años), corre a la llamada de su amigo y se presenta en Rochefort al día siguiente, para aportarle cariño, afecto y sin duda consuelo cristiano.

Loti sabe que le queda poco tiempo y quiere saborear por última vez la vida. Y la vida para él es también —y sobre todo— recuerdo, nostalgia. Ahora que se halla ante el esperado y temido final, enfrentado a la realidad que le ha angustiado toda su existencia, cuando todos las figuras amadas de su *cher passé*, Gustave, Lucette, su madre, Marie... se han ido para siempre y él está cerrando las páginas de su verdadero *Journal*, siente la necesidad de volver al inicio y de recorrer los paisajes de su infancia, aquéllos por donde se coló impetuosa y llena de ingenuidad su joven vida.

Y con los primeros soles de mayo se hace conducir hasta los campos de la Limoise para recrearse en aquellos maravillosos veranos llenos de colores y olores cuando corría con confianza y alegría junto a su amiga Lucette Duplais. También camina de nuevo por los bosques de la Roche-Courbon en búsqueda, seguramente, de los dorados brazos de su *belle Gitane*, la joven gitana de sus ensueños adolescentes. Intentando reconstruir mediante el recuerdo ese tiempo que se fue, cuando nada sabíamos, cuando esperábamos todo. Ansiando revivir esos primeros temblores de su cuerpo adolescente como dulce bálsamo ante los últimos miedos.

El 5 de junio parece encontrarse un poco mejor y su médico le autoriza a viajar hasta Hendaya acompañado por su hijo Samuel, pues el escritor desea ver también por última vez a sus amigos vascos, su casa, los verdes paisajes que tanto ama. El día 8 reaparece la fiebre y su enfermedad se agrava. El domingo 10 de junio muere Pierre Loti en su querida casa de *Bakhart-Etchea*, en compañía de algunos fieles amigos, entre ellos Mme Durruty, Mme Barthou, Émile Vedel, Gaston Mauberger...

Conducido a Rochefort, se le hacen funerales nacionales y siguiendo sus deseos es enterrado en el jardín de la casa de sus antepasados, *La Maison des Aïeules*, en Saint-Pierre-d'Oléron, en el lugar que él mismo había designado para tal fin y junto a los objetos amados, entre ellos su pala de jugador de pelota vasca. Y por expreso deseo del escritor, igualmente, su hijo Samuel abre los pies de su féretro para que su cuerpo mortal se mezcle cuanto antes con la querida tierra de los ancestros como tantas veces había anticipado.

Poco después de la muerte del escritor, *L'Illustration* publica en la revista *Un jeune officier pauvre*, el tercer relato autobiográfico de Loti, que había preparado con la colaboración de su hijo Samuel y que recoge el periodo que va desde su ingreso en la Escuela Naval hasta su encuentro con *Aziyadé*. El texto aparece junto a dibujos y acuarelas inéditos del autor, reproducidos con gran calidad, que luego no aparecerán en el libro del mismo título publicado en julio por Calmann-Lévy.

Samuel Viaud, gran admirador de su padre, seguirá publicando fragmentos del *Journal intime* del escritor. Un primer tomo aparecerá en julio de 1925, (*Journal intime 1878-1881*), y un segundo tomo en 1929, (*Journal intime 1882-1885*).

IV

AZIYADÉ

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.

(Ch. BAUDELAIRE, «La Mort des Amants»,
Les Fleurs du mal)

UNA NOVELA POCO ORTODOXA

La primera novela de Julien Viaud, que se publica como sabemos sin nombre de autor, aparece bajo este largo título de claras reminiscencias románticas:

AZIYADÉ

—*Stamboul, 1876-1877*—

Extrait des notes et lettres

d'un lieutenant de la Marine anglaise

entré au service de la Turquie

le 10 mai 1876

tué sous les murs de Kars, le 27 octobre 1877

Estableciéndose con el lector un primer pacto narrativo: lo que sigue no es producto de la imaginación sino de la realidad. Pues se trata de un *extracto de notas y cartas* pertenecientes a un oficial de la Marina Inglesa llamado *Loti*¹⁹⁰ (desde el prólogo sabemos que se

¹⁹⁰ Tanto en esta novela como en la siguiente, *Le Mariage de Loti*, el protagonista recibe el nombre de *Loti* por lo cual para evitar posibles confusiones nos referiremos al escritor como Loti y usaremos *Loti*, en cursiva, cuando nos refiramos al personaje. Además, en el análisis de las novelas, y para no sobrecargar las notas, pondremos el número de página entre paréntesis en el propio texto. Siempre nos referiremos a la página en la edición que manejamos para este estudio, P. LOTI, *Romans*, Coll. Omnibus, *op. cit.*

llama así) que alistado en el ejército turco en la primavera de 1876, muere en Turquía en la guerra contra los rusos¹⁹¹ en el otoño de 1877.

No ha empezado todavía la narración y el lector ya sabe que no se halla ante una novela al uso y que todo lo que encuentre en este libro es producto de las vivencias de ese desconocido oficial que combate en el ejército otomano. Si hay alguna intriga, no es voluntaria, pues es atribuible sólo a las propias peripecias vitales del protagonista, y el desenlace no supondrá una sorpresa pues está anunciado desde la cubierta.

Por lo tanto el lector se encuentra ante un libro anónimo que le propone un viaje por la lectura indiscreta de unas anotaciones íntimas y personales de un militar inglés, sin saber siquiera por quien han sido transcritas. Los tiempos verbales en pasado, pretérito perfecto e imperfecto principalmente, contribuyen a confirmar su carácter de memorias.

La novela comienza con un prólogo de un tal *Plumkett*¹⁹² que se presenta como *amigo de Loti* y que nos previene de la falta de unidad del texto ya que lo que sigue no es una novela propiamente dicha. De esta manera se refuerza el pacto narrativo realizado desde la cubierta y al mismo tiempo se exime al autor de las memorias de su deuda con la ortodoxia novelesca.

No obstante, nuestro introductor reconoce que todo lector necesita una mínima descripción del protagonista de la historia que va a leer y ante la imposibilidad de hacer un retrato cabal del héroe: *décrire au public indifférent ce Loti que nous aimions n'est pas chose*

¹⁹¹ Antigua plaza fuerte, la región de Kars era una zona de continuos conflictos. Fue cedida por el rey de Armenia Asod III a su hermano, que la convirtió en el reino de Armenia del Sur (s. x). Saqueado por los turcos desde el s. xi, fue anexionado por ellos en el s. xvi. Los rusos ocuparon la ciudad de Kars en 1828, pero la devolvieron por el tratado de Adrianópolis en 1829. Después de haber resistido al ejército de Lorís-Mélikov en 1877, Kars pasó a ser rusa por el tratado de Berlín (1878). Reconquistada por los turcos (abril 1918 y octubre 1920), fue entregada a Turquía por el tratado de Moscú (marzo 1921).

¹⁹² En realidad, como ya se ha señalado, Lucien-Hervé Jousselin (1851-1832). Recordemos que Jousselin fue amigo de Loti desde los tiempos de la Escuela Naval y del *Borda* y que tuvo gran importancia en la vida del escritor. Sobre todo en el primer periodo de su escritura. Fue él quien presentó el manuscrito de *Aziyadé* a Calmann-Lévy, corrigió otros escritos e hizo funciones de representante de Loti cuando éste no se encontraba en Francia. Aparece en algunas novelas y escritos bajo el nombre de *Plumkett*.

aisée, et les plus habiles pourraient bien s'y perdre, decide actuar por comparación y semejanza y ofrecernos unas pistas en las que fundamentar el personaje. Una red de significados hipertextuales con los que poder imaginar y dar cuerpo al desconocido héroe de esta historia oriental.

Recurriendo a Musset nos dice que en el aspecto físico se parece al *Hassan de Namouna, conte oriental*, pero que desde un punto de vista moral se asemeja más a *Rolla*:

Comme Hassan, il était très joyeux, et pourtant très maussade; indignement naïf, et pourtant très blasé. En bien comme en mal, il allait loin toujours, mais nous l'aimions mieux que cet Hassan égoïste, et c'était à Rolla plutôt qu'il eût pu ressembler...

Un personaje, *Rolla*, desgarrado como se sabe entre la aspiración al amor absoluto y la tentación de los placeres de la carne. Entre los vicios sórdidos y el descubrimiento del amor puro que ennoblece el alma y la hace trascender el mundo de lo material.

Su lector de entonces no podía saberlo pero nosotros reconocemos fácilmente a nuestro autor a través de la descripción del personaje. Ese Loti que se mueve siempre entre los polos opuestos, apisionado permanentemente entre los dos términos de la contradicción. Que busca la fe y reniega de ella. Que persigue el amor trascendente y se encuentra con la pasión carnal y que puede reconocerse en los versos de Musset cuando describe los ojos de *Hassan*: *Ce qu'il avait de beau surtout, c'étaient les yeux*.

El prólogo de *Plumkett* se cierra con unos versos de Víctor Hugo a modo de justificación de esta doble condición humana: *Dans plus d'une âme on voit deux choses à la fois:/Le ciel, —qui tient les eaux à peine remuées/Et la vase, —fond morne, affreux, sombre et dormant*, y acaba con su firma.

No se sabe si el prefacio fue realmente escrito por Jusselin, algunos autores mantienen que sí, o si se trata tan sólo de un recurso narrativo del autor. Pero en cualquier caso los poetas citados, Musset, Hugo, fueron dos de los autores favoritos de nuestro escritor.

Como cuenta en *Le Roman d'un enfant*, descubrió a Musset una tarde de junio en la que se introdujo en la habitación del hermano mayor. Nadie sabía que estaba allí. El crepúsculo se deslizaba ya por la ventana inundando la estancia con una luz dorada, propicia para

las ensoñaciones, cuando se fijó en un libro que se encontraba sobre la mesa. Se trataba del poema dramático *Don Paez*. Abrió sus páginas emocionado por la clandestinidad del momento y sus ojos se toparon con unas frases que le llenaron de turbación y de inquietud, pues parecían provenir de una *peligrosa voz de oro: Sourcils noirs, blanches mains, et, pour la petitesse/De ses pieds, elle était Andalouse et comtesse*¹⁹³. Estos versos constituyeron para él una revelación y a partir de ese momento empezó a fantasear con imaginadas aventuras en las que, tomándose por *Don Paez*, vivía extraordinarias pasiones enclavadas en profundas y misteriosas noches andaluzas.

La lectura de esas páginas llenas de celos, de amor y de muerte, en ese ambiente secreto, inició sin duda al joven Julien en los líricos sentimientos románticos y condicionaron perdurablemente, como se puede ver, su percepción de la relación amorosa y su escritura.

Aunque Loti decía que leía poco —y hasta se jactaba de ello— se sabe que admiraba también a Chateaubriand, cuyos *Natchez* le impresionaron profundamente hacia los dieciocho años, y que apreciaba mucho a Flaubert. De hecho es conocido que poseía un ejemplar de *Salammbô* sobre el que había realizado profusas anotaciones¹⁹⁴.

LA ÍNTIMA FICCIÓN DE UN DIARIO

Tras la curiosa presentación del protagonista de las memorias llevada a cabo por *Plumkett*, la novela, escrita en primera persona, se divide en cinco partes integradas por múltiples y breves capítulos. En realidad se presenta como la recopilación de un conjunto de anotaciones íntimas, entre las que se intercalan también cartas¹⁹⁵, ordenadas cronológicamente —aunque a veces de forma fantasiosa— que intentan reproducir el ritmo y el tono de un diarista. Es decir, pretende que parezca verosímil que estamos ante las hojas de un diario íntimo reproducidas en una publicación. El discurso diegético se

¹⁹³ P. LOTI, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 245.

¹⁹⁴ V. GIRAUD, *Les Maîtres de l'Heure*, op. cit., p. 55.

¹⁹⁵ Son 19 cartas. Muchas de ellas verdaderamente enviadas o recibidas e introducidas tal cual en el relato, como la de su hermana Marie, donde cambia sólo Saint-Porchaire por *Brightbury*, (p. 27), o la dirigida a su amigo, *William Brown*, (p. 31), en realidad enviada a León Baudin, subteniente de infantería en Annecy, «Badio» uno de los *Golos* de la época de Joinville.

preocupa por reconstruir la sensación de recuerdo y se des-ocupa de la intriga, que es prácticamente inexistente.

Y por el recuerdo deambulan el imperio otomano y su desmembramiento, la guerra turco-rusa, los placeres exóticos y prohibidos de la ciudad misteriosa —Estambul—, que deviene representación simbólica de dos mundos que se oponen: Oriente y Occidente. Europa, la familia, los amigos, la madre. Y una figura de mujer, una heroína, *Aziyadé*, siempre presente y ausente del relato, pues aunque toda la novela gira en torno a su persona no posee apenas capacidad actancial. Hasta tal punto que Roland Barthes llega a considerarla como un *término neutro*, un *término cero*¹⁹⁶ de la narración.

El narrador no nos ofrece un retrato completo de ella. Aparece descrita por medio de suaves pinceladas aquí y allá a lo largo de los capítulos y hay que ir recogiendo los trazos dispersos para poder completar una mínima representación. *Aziyadé*, es un fantasma de mujer que no se deja fácilmente aprehender como personaje, pues tan sólo aparece descrita a través de las sensaciones que provoca en el héroe-yo-narrador-*Loti*. Se trata de una heroína que carece de voz autónoma y cuya principal función en la novela consiste en representar el amor, la nostalgia y el deseo.

Y es que esta obra no es el relato de unos hechos acontecidos a un oficial británico durante su estancia en Turquía en 1876, sino la narración de las diversas sensaciones que embargaron a un joven oficial francés llamado Viaud, destinado por aquel entonces en Constantinopla. Emociones y sentimientos que fueron vertidos primero en las páginas solitarias de un diario íntimo —desde 1876 hasta marzo de 1877— y que más tarde se trasladaron a la ficción sin apenas variación¹⁹⁷.

De tal manera que la novela está siempre al límite de no serlo. Carece de enredo y las cosas suceden sin motivo que lo justifique; algunos personajes secundarios aparecen sin previo aviso y sin que sepamos nada sobre ellos intervienen en el relato y luego desaparecen; los diferentes episodios no siempre tienen una estructuración coherente... El texto se resiente de esta falta de unidad y en este sentido, como decimos, a veces cuesta definirlo como género.

¹⁹⁶ R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 179.

¹⁹⁷ Sobre las mínimas variaciones entre el *Journal intime* y la novela véase, M.P. DE SAINT-LÉGER, *Pierre Loti l'insaisissable*, op. cit., p. 31 y sig.

Además de la posible inexperiencia del autor —confesada más tarde por él mismo— a la hora de construir su ficción, la falta de ortodoxia de la novela podría achacarse a esa escritura personal que le da origen. Pues como señalan los autores de *Autobiografía y modernidad literaria*, al contrario de lo que sucede en la autobiografía tradicional —que aparece normalmente como *monofónica y lineal*— la escritura autobiográfica estalla en múltiples haces y se vuelve *polifónica y radial* y el relato pierde la hegemonía frente al discurso que pasa de tener un ritmo continuo y progresivo a adquirir un ritmo discontinuo y redundante propio de la introspección y del análisis personal¹⁹⁸.

Proceso introspectivo llevado adelante en la diégesis por medio de un héroe-yo-narrador que, al llamarse *Loti* —nombre nada inglés por otra parte—, hace emerger al oficial de la Marina Francesa Julien Viaud sobre el personaje del oficial británico. Ahora bien, no en su vertiente de militar, ni siquiera de civil, sino en ese doble de sí mismo que un día de 1872 descubrió en las lejanas islas de la Polinesia, cuando fue re-verbalizado y re-presentado con este nombre de flor, por las damas de la corte de la reina Pomaré IV, en la isla de Tahití.

Roland Barthes explica con genialidad este juego de identidades en su prólogo a *Aziyadé*, cuando dice que no es el seudónimo lo que importa, pues en literatura es algo banal, ni que el autor y el personaje principal coincidan, pues es lo que ocurre en cualquier relato autobiográfico, sino el tremendo juego y deslizamiento de personalidades que se origina entre el autor-persona, el autor que firma el libro y el personaje. Como dice Barthes, Viaud se ha dado a sí mismo, autor, el nombre de su héroe, de tal manera que el que firma el libro es falso dos veces. El Pierre Loti que garantiza *Aziyadé* no es en absoluto el héroe *Loti* y el autor se encuentra igualmente falseado. El autor no es Loti, sino Viaud:

Tout se joue entre un homonyme et un pseudonyme; ce qui manque, ce qui est tu, ce qui est béant, c'est le nom propre, le propre du nom (le nom qui spécifie et le nom qui approprie). Où est le scripteur? (...) De qui est l'histoire? De qui est-ce l'histoire? De quel sujet?¹⁹⁹

¹⁹⁸ J. del PRADO BIEZMA/J. BRAVO CASTILLO/M. D. PICAZO, *Autobiografía y modernidad literaria*, op. cit., p. 216.

¹⁹⁹ R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 171.

Sin la distancia temporal que usa Barthes, alejamiento que le permite distinguir entre el *Loti* personaje, el Pierre Loti escritor y miembro celebrado de la Academia Francesa y el autor Julien Viaud, obviando el hecho de que esta primera novela se publicara como anónima²⁰⁰ —luego sin posibilidad de seudónimo—, se puede decir que desde el mismo momento de su concepción y escritura esta obra se debate en la compleja red de estos tres términos. Pues desde su estancia en Tahití, Julien Viaud se hacía llamar Loti en privado y usaba este nombre en su correspondencia, y lo mismo se puede decir de Pierre, nombre que utilizaba entre amigos desde hacía años. Con lo cual, en el momento de la publicación de la novela en 1879, nos encontraríamos ante un *proto-seudónimo* literario todavía no explicitado y que no hace más que enriquecer la propuesta de Barthes.

ORIENTE. AMOR Y TRANSGRESIÓN

La novela compuesta, como decíamos, por innumerables capítulos cortos se divide en cinco partes que pasamos a presentar brevemente.

Primera parte: *Salonique*

Los cónsules de Francia y de Alemania han sido asesinados y los disturbios se generalizan en la zona. Las potencias europeas desplazan sus acorazados hasta el puerto de Salónica²⁰¹, por entonces perteneciente al imperio otomano, para hacer frente a estas revueltas y pedir explicaciones al Sultán por los asesinatos.

Inglaterra será una de las primeras en llegar y a bordo de una de las corbetas de Su Majestad llega un oficial llamado *Loti*. Es un hombre joven, tiene veintisiete años, pero a pesar de su juventud ha acumulado ya múltiples experiencias y desengaños en la vida. Es un

²⁰⁰ Como se sabe Julien Viaud dudó si firmaba su primera obra o no, pero al final se decidió por el anonimato. Lo mismo ocurrió con la segunda novela *Le Mariage de Loti*, aunque en ésta se añadió como subtítulo: *por el autor de Aziyadé*.

²⁰¹ Tesalónica (en gr. Thessalonikí) es actualmente el segundo puerto de Grecia y la principal ciudad de la región de Macedonia, pero desde que la tomaron los turcos en 1430, hasta 1913, que pasó de nuevo a Grecia, estuvo bajo la dominación otomana. Los turcos la llamaron Salónica y después de la Segunda Guerra Mundial pasó a llamarse Tesalónica.

hombre cínico, hedonista, que *no cree en nada ni en nadie*, al que no detienen ni la moral ni las buenas costumbres a la hora de prestarse a todo tipo de aventuras y nuevas experiencias amorosas:

Il n'y a pas de Dieu, il n'y a pas de morale, rien n'existe de tout ce qu'on nous a enseigné à respecter; il y a une vie qui passe, à laquelle il est logique de demander le plus de jouissance possible, en attendant l'épouvantable finale qui est la mort. (...) j'ai pour règle de conduite de faire toujours ce qui me plaît, en dépit de toute moralité, de toute convention sociale. Je ne crois à rien ni à personne, je n'aime personne ni rien; je n'ai ni foi ni espérance. J'ai mis vingt-sept ans à en venir là; si je suis tombé plus bas que la moyenne des hommes, j'étais aussi parti de plus haut. (p. 32)

Sentimientos muy parecidos a los que embargaban a Julien Viaud antes de que se decidiera a escribir y publicar esta novela como consecuencia del trágico desenlace de la pasión vivida en Senegal en 1874 y que, a pesar del tiempo transcurrido, impregnan y condicionan su creación. Desesperanza y desencanto de aquellos días que traslada a su héroe en el momento de narrar su aventura oriental, intentando justificar con ellos quizá las vicisitudes morales del relato.

Loti deambula por las callejuelas desiertas del viejo barrio musulmán creyéndose totalmente sólo, cuando de repente se siente cautivado por una figura misteriosa que le observa detrás de los barrotes de hierro de una ventana. Se trata de *Aziyadé*, una joven circasiana, esposa de un viejo comerciante turco *Abeddin-effendi*, en cuyo harén²⁰² vive junto a otras tres esposas.

Tras este primer encuentro consiguen verse regularmente con ayuda de sus criados, pero siempre de forma clandestina y arriesgada, en el interior de una barca a la deriva sobre el Bósforo. El idilio dura poco, pues el oficial es enviado repentinamente a Estambul, ciudad a la que la joven tiene previsto trasladarse también con su amo algunos meses más tarde.

²⁰² Harén o Harem, (fr. *harem*, del ár. *haram*, cosa prohibida, sagrada). Parte de una mansión musulmana, reservada exclusivamente a las mujeres. Entre los otomanos, el harén contenía un número considerable de esclavas, dependiendo de la riqueza del amo, a las que debía alimento, alojamiento y vestido. Entre ellas podía escoger según la ley musulmana hasta cuatro esposas. El Código Civil turco abolió la poligamia en 1926.

Segunda parte: *Solitude*

Mientras espera en Estambul la llegada de su amada, el oficial se dedica a una vida de lujuria y desenfreno, escoltado y guiado por su fiel criado *Samuel*. Noches interminables de prostitución y de sodomía que terminan al alba, *la pâle débauche*, después de recorrer los bajos fondos de la ciudad y prestarse a todo tipo de experiencias, no siempre confesables, bajo la falsa identidad de *Monsieur Marketo*.

Para Roland Barthes *la pâle débauche* es la razón principal de la escritura de esta novela. Su verdadero motor. La *débauche* como oposición principal a Occidente y sus valores morales. Estambul como símbolo de ruptura y de transgresión²⁰³.

Tercera parte: *Eyoub à deux*

Durante la ausencia de la joven circasiana, *Loti* ha alquilado una casa en la parte antigua de Estambul, en el barrio sagrado de *Eyoub*, bajo la falsa identidad de *Arif-effendi*²⁰⁴. Cuando la joven *Aziyadé* llega por fin a la ciudad, se escapa por las noches del harén con la ayuda de *Kadidja* y de *Samuel* y se reúne en la casa de *Eyoub* con él.

Son precisamente estas escapadas nocturnas de la joven musulmana las que hacen dudar a algunos de la veracidad de la historia pues las restricciones que tenían las esposas para salir del serrallo eran enormes. Sólo podían abandonarlo en circunstancias determinadas, como ir a los baños o a visitar a familiares, y por supuesto con el permiso del marido. Iban acompañadas normalmente por una mujer mayor y no debían encontrarse a solas con un hombre —y menos con un extranjero— ni darle la mano, ni viajar solas...

²⁰³ R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 177.

²⁰⁴ Efendi. Título turco de origen griego (del gr. ant. *authentès*), que aparece en Asia Menor en el periodo de los selyúcidas con el significado de «amo» «señor». Con los otomanos, a partir del siglo XVI, el título de efendi se aplica a los miembros de las clases religiosas y administrativas, sobre todo altos funcionarios, por oposición a las clases militares. En el siglo XIX se usaba en el sentido de «señor» en los países árabes del imperio otomano y en Estambul y servía para designar a los laicos ilustrados, por oposición a los religiosos, vestidos a la europea, que exhibían maneras y actitudes occidentales. El título de efendi ha sido suprimido en Turquía en 1934 pero se utiliza frecuentemente todavía para dirigirse a una persona (*Efendim*) como equivalente de «Señor». *Dictionnaire de l'Islam, religion et civilisation*, Encyclopaedia Universalis-Albin Michel, París, 1997.

Es por lo tanto difícil que se produjeran verdaderamente las clandestinas excursiones de Hakidjé/*Aziyadé*, salvo que como sugieren algunos autores fuera en realidad una esclava y no una esposa. O que fuera un hombre como llegan a sugerir otros más osados, inspirados por el discurso de esta novela que se introduce claramente en espacios de homosexualidad y de amistades y afectos masculinos. Basta con leer algunas de las páginas dedicadas a *Samuel* o las consagradas al pequeño *Joseph*, para comprobarlo (p. 16, p. 23, p. 44).

El escritor turco Faruk Ersöz²⁰⁵ duda también de la autenticidad de los hechos narrados en la novela —al menos como los cuenta Loti— pues la calle que el escritor nombra en la diégesis, *Kourou-Tchechmeh*, no existe en la actualidad, ni existía entonces, ya que en general en aquella época las calles no tenían nombre ni las casas número. Pero sobre todo piensa que era imposible para un hombre solo alquilar una vivienda en este lugar por muchos contactos que tuviera en la ciudad.

Más inverosímil aún le parece la propia aventura amorosa descrita, pues la ley religiosa en vigor en aquellos años castigaba con la pena de muerte el adulterio cometido con un infiel y, según él, los propios vecinos se hubieran opuesto a las visitas de *Aziyadé* al joven oficial, ante la mínima sospecha de un delito de este tipo.

No obstante, los que creen en la autenticidad de la historia piensan que, de la misma manera que Loti se disfrazaba de turco o de albanés para poder recorrer las calles del barrio sagrado de Eyoub sin provocar recelo, Hakidjé se podría haber hecho pasar por armenia o por judía para no levantar sospechas con su presencia, ni estar sujeta a las normas religiosas de su fe.

Pero, como venimos planteando desde el inicio de este estudio, para nosotros es irrelevante la realidad o no de lo narrado. La realidad física de la amante musulmana sólo nos sería de utilidad si conociéramos perfectamente a la persona real que da vida al personaje, en cuyo caso podríamos establecer las diferencias entre la realidad y la ilusión y el grado de desviación de la figura diegética frente a la real. Pero en nuestro caso este potencial estudio resulta claramente imposible y por lo tanto nos tenemos que atener a la ficción.

²⁰⁵ F. ERSÖZ, *À Stamboul avec Pierre Loti*, Ünlem Basım Yayıncılık Ltd., Estambul, 1998, pp. 23, 30.

Y la ficción discurre entre la descripción de los encuentros amorosos, la exposición de los sentimientos que las citas con su amada despiertan en el narrador y el relato de la tensa situación política que se vive en la zona, en la que comienzan los preparativos para la guerra. Asistimos al declive del imperio otomano y las grandes potencias Francia, Gran Bretaña y Rusia, multiplican sus presiones sobre Turquía.

Cuarta parte: *Mané, Thécel, Pharès*

El *Derhound*, barco del oficial, recibe la orden de regresar inmediatamente a *Southampton* y *Loti*, que no quiere separarse de su amada, remueve cielo y tierra para poder quedarse en Turquía. Intenta obtener la nacionalidad turca, para no tener que abandonar el país, pero las autoridades le piden que reflexione antes de tomar tal decisión. *Loti* insiste, está decidido a renunciar a su patria y a su hogar de *Brightbury*, donde le espera su anciana y amada madre, pero cuando va a dar el sí definitivo se echa atrás y renuncia a sus proyectos. Transponiendo en la diégesis los sentimientos volcados en el *Journal*, cuando el escritor estuvo a punto de abandonar madre y patria para quedarse al lado de Hakidjé.

El oficial tiene que abandonar definitivamente Turquía y *Aziyadé*, desesperada, le pide que le conceda un último deseo, como a los condenados a muerte. El oficial accede y la muchacha prepara una tumultuosa fiesta de despedida en la casa de *Eyoub*, en el transcurso de la cual se hiere en la mano. La sangre derramada se convierte en fatal presagio y *Loti*, preocupado y apenado por la desesperanza de *Aziyadé*, le jura que volverá.

Quinta parte: *Azraël*

En un primer momento iba a llamarse *Fiction* —recordemos que el autor sostiene que es la única parte inventada de la novela— pero finalmente se decidió por este epígrafe como signo y símbolo mortal bajo el que finaliza la novela.

Esta quinta y última parte, compuesta por cinco capítulos cortos, de apenas unas líneas, se convierte en el lugar donde se deba-

ten y concentran sentimientos como el dolor, el arrepentimiento y la pérdida.

De vuelta a su hogar y a su entorno familiar, pronto le inunda la nostalgia, no soporta la vida occidental y decide volver a Estambul junto a su amada y su querida Turquía. Pero al llegar se entera de que durante su ausencia *Aziyadé* ha muerto. Desesperado se alista en el ejército turco bajo el nombre de *Arif-Ussam-effendi* y, como ya se anunciaba en la cubierta del libro, muere combatiendo al lado de Turquía en su guerra contra los rusos:

«Il a été inhumé parmi les braves défenseurs de l'islam (que Mahomet protège!), aux pieds du Kizil-Tépé, dans les plaines de Karadjémir.»

Loti ha concluido la novela bajo el signo de la muerte, pero es una muerte fuertemente marcada por las creencias religiosas. Iluminada por una fe que comparten cristianos, musulmanes y judíos, en la resurrección del alma y en el juicio divino. *Azraël (Izrail)* se lleva el alma del hombre en la hora suprema para conducirla hasta Dios²⁰⁶.

Loti se referirá también años más tarde a *Azraël* como mensajero y símbolo de la muerte al final de *Le Roman d'un enfant*:

Nous croyions, ma sœur et moi, revenir encore l'été suivant dans ce village... Mais Azraël passa sur notre route; de terribles choses imprévues bouleversèrent notre tranquille et douce vie de famille²⁰⁷.

Por lo tanto parece claro que con su presencia en el epílogo Loti introduce fuertes connotaciones de fatalidad y de determinismo.

Hasta aquí la estructura de una novela desestructurada que se ordena a través de los significados de sus diferentes epígrafes: *Salonique, Solitude, Eyoub à deux, Mané, Thécel, Pharès, Azraël*, que bien podrían traducirse por: Oriente, Soledad, Amor y Transgresión, Juicio divino y Muerte. Y en este contexto de escritura personal y personalizada vamos a tratar de definir la figura de *Aziyadé*, fantasma de mujer, que se diluye entre las páginas que la abrazan y la contienen.

²⁰⁶ Corán, XXXII, 11.

²⁰⁷ P. LOTI, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 253.

UNA FIGURA FEMENINA EN LA VENTANA

El gobierno del Sultán ha ordenado la ejecución pública de seis rebeldes para contentar a los gobiernos de Alemania y de Francia que han protestado por el asesinato de sus cónsules y amenazan con intervenir.

Es un bonito día de primavera. El sol brilla en el cielo y el puerto de Salónica ofrece a los recién llegados el terrible espectáculo de un ajusticiamiento público. Los europeos asisten a *la horrible contorsión final* de seis ahorcados mientras desde las casas el gentío observa el acontecimiento:

Une belle journée de mai, un beau soleil, un ciel pur... Quand les canots étrangers arrivèrent, les bourreaux, sur les quais, mettaient la dernière main à leur œuvre: six pendus exécutaient en présence de la foule l'horrible contorsion finale... (...) Le gouvernement du sultan avait fait peu de frais pour l'appareil du supplice; les potences étaient si basses que les pieds nus des condamnés touchaient la terre. Leurs ongles crispés grinçaient sur le sable. (p. 10)

Así comienza la novela tras la presentación llevada a cabo por *Plumkett*. Por lo tanto el relato se abre y se cierra bajo el signo de la muerte dejando traslucir, a nuestro entender, un estado de ánimo particular a la hora de enfrentar la escritura, o en el momento de ordenar las notas del *Journal* para su composición novelesca.

Un libro que comienza con imágenes de rebeldes turcos ahorcados y concluye con la muerte del héroe en la guerra turco-rusa, traduce sentimientos de gran pesimismo vital, compatibles con la depresión nerviosa que aquejaba por entonces al escritor y con la visión crítica que desarrollaría más tarde frente a los conflictos bélicos.

Pero para contrarrestar este fatal inicio el escritor llama urgentemente a la vida representándola en una figura femenina. Y así, tres días después, en este contexto dual y trágico, aparece la bella *Aziyadé*. Eros y Tánatos de nuevo en áspera contienda haciendo aflorar en la diégesis, desde la primera página, el discurso esencial de nuestro autor para quien, como sabemos, sólo se evita el miedo a la muerte desde el impulso de vida generado por el deseo sensual.

Este primer encuentro está descrito con una gran precisión temporal. Tiene fecha y hora: es una bonita tarde de primavera de 1876, el 19 de mayo, sobre las cuatro de la tarde.

Un día concreto de primavera que aporta credibilidad a lo narrado. Existió el conflicto, se produjo el asesinato de unos embajadores, las revueltas también. Todo ello es históricamente comprobable, luego... ¿por qué dudar de lo que vino después? Unos recuerdos tan minuciosamente anotados no pueden ser falsos... De tal manera que el marco histórico garantiza la narración y su verosimilitud.

El oficial, que se creía solo, se siente observado por unos ojos cercanos. Se trata de los ojos de *Aziyadé*, pues lo primero que percibe de ella el joven oficial son sus ojos verdes, que lo miran con atención detrás de los gruesos barrotes de hierro de una ventana:

Je me croyais si parfaitement seul, que j'éprouvai une étrange impression en apercevant près de moi, derrière d'épais barreaux de fer, le haut d'une tête humaine, deux grands yeux verts fixés sur les miens. (p. 11)

De nuevo Faruk Ersöz se extraña de que esta casa tuviera este tipo de ventana que deja ver a la mujer, pues lo normal por entonces era que las ventanas estuvieran protegidas por una especie de celosía o *moucharabiehs* que permitía ver sin ser visto²⁰⁸. Pero a nosotros sin embargo nos ha llamado la atención otra cosa. ¿Cómo es posible que con celosía o sin ella el oficial haya podido percibir el color de los ojos de la muchacha?

Pensamos que por una sola razón. Porque con independencia de la realidad o no de Hakidjé y de que tuviera o no los ojos de este color, el escritor está creando su personaje. Está componiendo su heroína oriental. Porque desde el primer momento de su creación, en el *Journal* o en la ficción, o en los dos, la figura imaginada en la ventana se corresponde con un canon tradicional de belleza que valora enormemente este color de ojos y que hace del verde, color de las esmeraldas, el color de la seducción.

La heroína aparece en la diégesis para resolver la tremenda oposición del inicio. Para contrarrestar la pulsión de muerte. Y lo hace desde la magia de su rostro velado y sus inmensos ojos verdes.

A partir de ahí, el relato se resuelve en el sentido de la vida. La primavera, que ha estado a punto de ser eclipsada por las escenas de muerte, reafirma su fuerza, vence los obstáculos y aparece el amor. Es decir la posibilidad de re-generación.

²⁰⁸ F. ERSÖZ, *À Stamboul avec Pierre Loti*, op. cit., p. 15.

La estación del año en la que se produce el primer encuentro de los amantes —la primavera (*primum tempus*)— es símbolo vital de regeneración. Después de la muerte cíclica del invierno, la primavera anuncia el renacimiento. A la imagen de muerte inicial se le superpone el triunfo de la vida representado por una mujer. Una mujer-primavera, pues *Aziyadé* es muy joven, tan joven y fresca que parece una niña. Las cejas oscuras, casi juntas, enmarcan una mirada mezcla de carácter e ingenuidad: *On eût dit un regard d'enfant, tant il avait de fraîcheur et de jeunesse* (p. 11).

La muchacha se levanta y el narrador puede detallar su cuerpo —el vestido que lo cubre, más exactamente— hasta donde puede percibirlo, hasta la cintura. Y así sabemos que *Aziyadé* aparece envuelta en una especie de casulla de seda verde, de largos y rígidos plisados y bordados de plata. La cabeza se oculta tras un velo blanco que sólo deja ver la frente y sus grandes ojos verdes: *Les prunelles étaient bien vertes, de cette teinte vert de mer d'autrefois chantée par les poètes d'Orient. Cette jeune femme était Aziyadé* (*ibidem*).

En la descripción de la joven ha habido una progresión desde el rostro hacia el cuerpo que se detiene en la cintura y vuelve hacia arriba, de nuevo a la cara. Es una descripción de tipo neoplatónico en la que se privilegia el rostro y dentro de él, los ojos, marcando el sendero de pureza por donde discurrirá el personaje. Se puede objetar que la propia posición de *Aziyadé* en la ventana no permitía seguramente otra representación, pues es fácil comprender que sólo asomara su cuerpo hasta la cintura. Ahora bien, ¿por qué decide el narrador que su heroína aparezca en una ventana? Ya hemos dicho que en la realidad es muy improbable que una situación tal hubiera tenido lugar.

Por una parte para un lector europeo de finales del siglo XIX la imagen de una mujer musulmana recluida en el interior de un harén, oculta bajo un velo, resultaba totalmente natural y hasta estereotipada, pues este ocultamiento del exterior formaba parte consustancial de la cultura islámica tradicional en lo que respecta a la mujer²⁰⁹ y estas tradiciones eran conocidas en Europa.

Por otra, desde un punto de vista simbólico, la ventana en cuanto a abertura al aire y a la luz, simboliza la receptividad, la disponibilidad para el otro. La ventana permite salir de sí y adentrarse en lo

²⁰⁹ Véase, Corán, XXXIII, 33, 59.

otro y, en este sentido, actúa como soporte de una emoción en la que hay que fijar la imagen de lo indecible: la comunicación que se establece entre dos seres cuando aparece la atracción o el amor.

La ventana desde una perspectiva simbólica es semejante a los ojos, a la mirada, que siempre son para los demás. Y el otro, en este caso el narrador, se apropia de la mirada. *Aziyadé* es la que mira y al final será ella la mirada. Será ese yo narrador el que se apodere de la descripción y del relato y se haga dueño y señor de la realidad y de la ficción. Por lo tanto, en ese preciso momento, Hakidjé, deja de existir —si alguna vez existió— y nace la mujer imaginada.

Y la mujer imaginada es un motivo oriental, pues la ventana se asemeja también al marco de un cuadro: límite de la mirada, que nos impele a concentrarnos sobre el motivo representado. Ante la descripción de *Aziyadé*, no podemos sustraernos a la sensación de estar contemplando un lienzo de tema oriental y esa sensación debió ser mucho más intensa en el lector de finales del siglo XIX totalmente sensibilizado ante este tipo de propuestas en el arte.

En definitiva, y más allá de la mimesis, la ventana se convierte en soporte afectivo y metáfora de la apertura al otro, y el *otro* se convierte y cristaliza en un cuadro. Un cuadro es también reflejo de la mirada, un espejo en el que el propio yo se define y se autodetermina. De tal manera que conociendo a Loti cabe preguntarse de que otra manera podía haber hecho su aparición la heroína en este relato.

En la presentación de *Aziyadé* se han acumulado todos los tópicos finiseculares sobre la mujer oriental heredados de los románticos. Mujer misteriosa, reclusa y sin embargo accesible y receptiva a la voluptuosidad del amor. Ojos verdes. No sabemos cómo fue el encuentro en la realidad, pero es fácil adivinar por qué senderos discurre el imaginario de nuestro autor.

UNA HEROÍNA PRE-SOÑADA

Con esta primera descripción de *Aziyadé*, el narrador acerca al lector europeo a la realidad cultural de la mujer oriental, en la medida en que describe el enclaustramiento social de la mujer musulmana, aunque lo haga de forma estereotipada y parcial. Pero sobre

todo le introduce en un ámbito desconocido, exótico, provocado por ese ocultamiento más allá de la ventana.

Hay mimesis con la realidad, sí, pero ante todo prevalece la visión de la mujer enclaustrada, la mujer prohibida, desconocida y misteriosa. La imagen que nos devuelve esta pintura oriental, desencadena emociones sensuales en el imaginario occidental, suficientemente formado por toda la corriente orientalista precedente.

Un imaginario social que se ha construido y de-construido en el tiempo a través de la percepción subjetiva y reductora de una sensualidad voluptuosa hecha de cuerpos desnudos o semidesnudos, velos, sedas y perfumes misteriosos y que encuentra su mayor focalización en el mito sensual del harén.

Occidente sueña con el Oriente mítico desde Marco Polo. Para el imaginario occidental, Oriente significa transgresión de las normas, homosexualidad, poligamia... Espacio de todos los fantasmas sexuales. Este territorio mítico cobra especial importancia en el siglo XIX, siglo de viajes y colonizaciones europeas, y trasciende a todas las manifestaciones artísticas.

Así, Ingres (1780-1867) pinta odaliscas desnudas y voluptuosas en cuadros llenos de pureza clasicista como *La gran odalisca*, *la pequeña bañista*, *La odalisca de la esclava* y su célebre *Baño turco* (1862), donde la carne desnuda de veintitrés esclavas compite por encontrar un hueco en el cuadro. Chassériau (1819-1856), interprete de la sensualidad femenina, pinta su *Intérieur de harem* en 1856. En 1851 aparece la edición definitiva de *Voyage en Orient* de Nerval, símbolo de la búsqueda del *Eterno Femenino*. Hugo y sus *Orientales* en 1829, Flaubert y *Salammbô*, Chateaubriand y sus imágenes de odaliscas en *Mémoires de outre-tombe* y Lamartine, Fromentin, Gautier, Byron y tantos otros.

Y cuando el lector está preparado para recibir todo tipo de sensaciones nuevas a través de esa ventana y a través de *Aziyadé*, interviene otra intertextualidad no menos importante para el imaginario occidental y que se mezcla con la de *Las mil y una noches*. Otra ventana mítica se abre: una ventana, una mujer bella y joven cubierta por un velo, una mujer prohibida, enclaustrada, una monja... ¡Cómo recuerda esta escena a los clandestinos encuentros de *Don Juan*! El mito europeo por excelencia del amor prohibido y de la seducción. Mujeres cubiertas por un velo que oculta, que pro-

tege y que permite por ello, no lo olvidemos, la re-velación o la profanación.

Por lo tanto, a partir de una situación de mimesis, una ciudad, una casa, una ventana y una mujer en ella, hemos llegado a una explosión de connotaciones para el imaginario, donde se entremezclan conceptos como seducción, prohibición, amor y pecado, ejes temáticos del libro, que hacen su aparición al mismo tiempo que la heroína.

Demasiadas nociones cargadas de sentido y de historia para responsabilizar de ellas a la probable o improbable Hakidjé. Para no pensar que el autor está proyectando sobre la imagen de la heroína todos sus fantasmas personales y todos los mitos del imaginario colectivo.

UNA FIGURA NECESARIA

Esta heroína, símbolo de la vida, de la regeneración, pintada con los colores de la seducción, la voluptuosidad, el misterio, la capacidad de amar, va teñida también, como decíamos, con las tonalidades del pecado y de la prohibición, lo que puede conducir, desde un sentimiento de culpabilidad, al castigo y a la muerte.

Y es que sorprendentemente las imágenes de muerte con las que comienza la narración, esas cuerdas de las que penden los seis ahorcados, se reflejan como en un espejo en esta figura femenina añadiéndole una última y definitiva connotación.

Las cuerdas de las que penden los ahorcados se trasladan, se proyectan y reaparecen representadas en la ventana de *rígidos* barrotes y sobre los *plis longs et rigides* de su vestido... Y es que —rígida— la muerte espera ya desde el subtítulo de la novela, haciendo portadora a *Aziyadé* de dos símbolos complementarios e íntimamente unidos. El de la vida, y todas sus promesas de regeneración, y el de la muerte, que proyecta su sombra sobre la vida en un movimiento muerte → vida → muerte, tremendamente sugerente y profundamente fatalista:

Un temps viendra où, de tout ce rêve d'amour, rien ne restera plus; un temps viendra où tout sera englouti avec nous-mêmes dans la nuit profonde; où tout ce qui était nous aura disparu, tout jusqu'à nos noms gravés sur la pierre... (p. 96)

De nuevo, y como siempre, el ideario de nuestro autor representado esta vez en una pasión oriental, en una figura de ficción. En su heroína. Demasiada coincidencia en los temas que la tiñen e integran con los de nuestro escritor como para confiar en la representación de su autonomía. Independencia del imaginario personal del creador que sería teóricamente sostenible si se tratara de una simple transposición de la realidad. Si estuviéramos ante la descripción más o menos subjetiva de su amante turca. Pero los tópicos femeninos se agolpan, belleza, juventud, creada para amar, amor, pecado y muerte, misterio oriental... como para que se trate de una simple transposición.

Seducción, prohibición, amor, pecado, muerte, demasiadas tensiones para una primera aproximación a lo que va a ser una historia de amor. Falta al menos el tiempo de la esperanza, representado también en esta figura a través del verde mar de sus ojos. Ese verde que, *cantado por los poetas de Oriente*, se despersonaliza y se reencontra con todas las miradas femeninas que la precedieron en el imaginario de los poetas, convirtiéndose en la mirada de la Mujer. Ese verde-mar que, aunque de analogía fácil y estereotipada, conduce inevitablemente en su elección al océano-madre, fuente y origen de la vida.

El verde es un color equidistante entre dos absolutos, el azul celeste y el rojo infernal. Color mediador entre opuestos, el calor y el frío, el cielo y la tierra, que reconcilia los extremos, que resuelve los antagonismos fundamentales. Cada primavera, tras la muerte, la naturaleza renace cubriendo todo de verde, asegurando la fertilidad y la vida. El verde es el color del re-nacimiento y de la esperanza.

Ante el antagonismo creado, ante la tensión suscitada por la antítesis vida/muerte, en el imaginario del autor aparece —seguramente de forma inconsciente— la mujer vestida de verde y de ojos verdes. Y el yo-narrador confiesa su renacimiento. Después de haber permanecido como inerte, como muerto, a fuerza de sufrir, sentía renacer la fuerza de la juventud y de la vida, gracias al gran encanto que Oriente derramaba sobre él y sobre sus sentidos:

Longtemps, j'étais resté anéanti, le cœur vide, inerte, à force d'avoir souffert; mais cet état transitoire avait passé, et la force de la jeunesse amenait le réveil. Je m'éveillais seul dans la vie; mes dernières croyances s'en étaient allées, et aucun frein ne me retenait plus.

Quelque chose comme de l'amour naissait sur ces ruines, et l'Orient jetait son grand charme sur ce réveil de moi-même, qui se traduisait par le trouble des sens. (p. 15)

Aziyadé, figura de mujer donde convergen y cristalizan todas las tensiones creativas, se convierte en el pre-texto de la regeneración material y espiritual del propio autor que deposita sus esperanzas en la emergencia de la heroína. Exactamente lo que demandaba el oficial Viaud tras el drama de Senegal. Justo lo que necesitaba hallar un oficial inglés, cínico y descreído como *Rolla-Loti*, para salvarse y salvar su alma pecadora. El sacrificio de amor de una mujer.

Todos los fantasmas personales del autor conocidos a través de su biografía se hacen presentes en la diégesis y conforman la composición de su figura femenina. La mujer como tentación. La mujer como salvación. La pasión amorosa enervada y lírica, como antídoto contra el miedo a morir. Un modelo de mujer idealizado y temido propio del imaginario romántico y del miedo finisecular.

Una mujer casada, luego prohibida, desató su pasión y su tragedia en Senegal. Una mujer casada, luego prohibida, será la heroína de su novela. Figura de mujer donde vienen a materializarse los sentimientos que embargan al oficial Viaud recordando a la desconocida de San Luis, pero que al relatarla en verde, introduce importantes connotaciones de alivio, de esperanza y de angustia resuelta.

Viaud llegó a tener ideas de suicidio tras este episodio de su vida que nunca llevó adelante por amor a su madre. La heroína poseería así un papel catártico. El amor, la capacidad de volverse a enamorar, algo no excesivamente difícil en Viaud/Loti, planteada como única posibilidad para re-nacer. En su *Journal* abundan los ejemplos en este sentido.

Pero esta vez lo hace en Oriente, un medio que presta a su renacer toda su carga de sensualidad erótica y que le permite, lejos de la realidad gris y húmeda de su Europa natal, invadir territorios imaginarios de su propia sensualidad.

La muerte y la vida en continuo proceso dialéctico. Antes de comenzar el recorrido iniciático por la diégesis en compañía de *Aziyadé*, el yo-autor-narrador ¿*Loti/Viaud/Loti*? le ha prestado ya a su heroína todos los elementos necesarios para resolver su angustia.

Sin las especulaciones biográficas nos encontraríamos ante la misma mujer, símbolo de la vida frente a la muerte, fuente de re-generación, mujer protegida y prohibida, separada del héroe por múltiples obstáculos: muros, barrotes, velo y vestido, que a su vez permiten la transgresión y la revelación, según lo entendamos, como símbolo de caída o de ascensión y que prefiguran la Iniciación.

No podemos saber si se produjo realmente esta escena o algo parecido en aquel sitio y aquel día, pero estamos convencidos de que el lugar que ocupa este primer encuentro de los amantes en el relato, así como su propia descripción, obedecen a impulsos profundos del imaginario personal del autor más que a una descripción realista o fortuita.

La propia mirada de *Aziyadé*, que se convierte en protagonista del encuentro, pues es ella quien le mira y quien le atrae, es poco probable que surgiera en estas circunstancias. Resulta poco verosímil que una mujer musulmana, en aquella época, mirara con semejante descaro a un hombre y menos a un extranjero dadas las prescripciones de su religión que pide a las creyentes que bajen la vista con recato²¹⁰. Por ello pensamos que la escena narrada responde ante todo a la materialización del deseo. A la propia percepción de la figura femenina, más allá de su posible realidad, en el imaginario del creador.

Y es que tal como el propio narrador confiesa casi al final del libro, contradiciendo su propia apertura, es casi imposible saber *si desde las ventanas de una casa turca, alguien os está mirando o no* (p. 117), dando la razón a Faruk Ersöz quien, conocedor de la historia y cultura musulmanas, juzga poco creíble esta situación. En *Suprêmes visions d'Orient* Loti escribe a propósito de la casa en la que se aloja en Estambul: *Suivant la coutume, d'impénétrables treillages de bois masquent toutes les fenêtres (...)*²¹¹.

Todo ello apoya nuestra tesis en el sentido de que toda la escena es una construcción necesaria del imaginario del autor y *Aziyadé*, princesa de amor oriental, al menos como aparece representada, no es más que una figura de mujer imaginada en la que convergen el deseo y la necesidad.

²¹⁰ Corán, XXIV, 31.

²¹¹ P. LOTI, *Voyages, op. cit.*, p. 1385.

UNA IMAGEN EVANESCENTE

En árabe, Aziz (muy querido), yad (recuerdo)...

Varios han sido los intentos de desentrañar la génesis del nombre de la heroína. Roland Barthes compara el nombre de *Aziyadé* con la eclosión de un fuego artificial lleno de sensualidad evocadora mediante la progresiva dispersión de las tres vocales más claras del alfabeto unidas a la caricia de la Z y al húmedo y sensual sonido de la *Yod*²¹². Disolución fonética que se apoya, añadiríamos nosotros, en el sonido de la «i», la más intensa de las vocales y la que mayor movimiento hacia el cielo, la altura y la trascendencia demuestra.

André Grinneiser²¹³, que intenta averiguar la verdad que se esconde tras este personaje de ficción y que no duda de su existencia, nos revela que *Aziyadé*, a quien se llama en el *Journal*, Hadidjé/Hadidjé, sería en realidad Hatíce, nombre muy extendido entre las mujeres musulmanas por ser el nombre de la primera esposa de Mahoma y que, pronunciado en francés, sería Hatidjè (h aspirada, e abierta), de ahí la posible transcripción del nombre realizada por Loti en sus anotaciones íntimas. Grinneiser señala también como la fiel criada de *Aziyadé*, *Kadidja*, porta el mismo nombre que su ama y sólo las separa una diferencia de pronunciación, ya que la vieja esclava provenía de Arabia y nuestra joven heroína de Turquía.

No sabemos qué motivos movieron a nuestro escritor a la hora de elegir el nombre de *Aziyadé* para su heroína. Quizá, la suave y sensual sonoridad propuesta por Barthes. O, la pronunciación francesa de las dos primeras sílabas, *A-sie*, que coinciden con la fuente y origen del orientalismo. Tal vez fue en recuerdo de la *Albaydé* de *Orientales* de Víctor Hugo, que Loti cita en epígrafe en el capítulo IV de la quinta y última parte: *Je veille, et, nuit et jour, mon front rêve enflammé./Ma joue en pleurs ruisselle./Depuis qu'Albaydé dans la tombe a fermé/Ses beaux yeux de gazelle*. Acaso porque era lo más parecido al nombre de su amada, como propone André Grinneiser. O a lo mejor porque provenía de un nombre de mujer común entonces y, nombrando a una, las nombraba a todas.

²¹² R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 170.

²¹³ A. GRINNEISER, *La vérité sur Aziyadé*, op. cit., pp. 23, 41.

Especulaciones sobre un nombre que en cualquier caso porta en sus entrañas connotaciones de dulzura, de suavidad y de evanescencia. Parece, al pronunciarlo, que el sonido de la última vocal se resistiera a desaparecer.

Levedad del personaje a la que contribuye su descripción, nunca completa, nunca acabada. La descripción de la heroína no se hace a través de un retrato físico o psicológico completo sino mediante apariciones fragmentadas. Toques de color esparcidos por el lienzo del relato mediante recursos narrativos diversos.

Al modo de los pintores impresionistas, por pinceladas suaves y sucesivas, el narrador nos acerca a su heroína a través de sus propias emociones, de sus propias necesidades narrativas. Puede aparecer descrita en una carta de *Loti* a su hermana, a sus amigos. En un sueño.

Sabemos que *Aziyadé* sólo habla turco, por lo tanto la comunicación entre los dos es prácticamente imposible. Se aman y se comunican con los ojos, con la mirada, con los sentidos, sin apenas palabras.

Una noche, la joven pedirá a *Samuel* que permanezca con ellos para hacer de intérprete. Gracias a este recurso narrativo, nos enteramos de que siendo niña, y recién llegada a Constantinopla desde la región de Circasia²¹⁴, había sido comprada por un viejo turco para su hijo. El destino quiso que ambos murieran, padre e hijo, y, como era una joven de dieciséis años y de extremada belleza, reparó en ella su actual amo quien la condujo al harén de su casa en Salónica, elevándola poco después al rango de esposa.

De nuevo gracias a *Samuel*, sabemos que tiene el pelo largo y negro, recogido en numerosas trenzas: - *Je t'enverrai de ses cheveux, disait Samuel, toute une longue natte de ses cheveux bruns* (p. 24). *Aziyadé* es callada y sumisa. No ríe, sólo sonríe —la risa femenina, desde la perspectiva de la seducción, suele ser presagio de humillación para el hombre, mientras que la sonrisa significa por el contrario disponibilidad y receptividad—. Es silenciosa (p. 48). Es ingenua. Aunque parece guardar algún misterio oculto: *Elle avait cette expression presque prophétique qui contrastait si fort avec l'extrême jeunesse de son visage et la naïveté de ses idées* (p. 86). A veces canta y, aunque su voz es grave, es muy joven y fresca. Tiene die-

²¹⁴ Antiguo nombre de la región situada al norte del Cáucaso.

ciocho o diecinueve años. Es tenaz en sus resoluciones y perezosa, aunque sabe bordar. *Loti* la considera generosa y dispuesta al sacrificio (p. 67). Sus labios son frescos, su boca rosa (p. 85). Y sus dientes, perfectos, blancos cual perlas —analogía recurrente y universal donde las haya de la dentición femenina—.

Como se puede comprobar tenemos que recorrer el texto recogiendo aquí y allá los diferentes fragmentos del retrato de la heroína para poder componer el cuadro final. Debemos perseguir entre las páginas del libro, entre las líneas, incluso, que conforman la diégesis, el rastro del personaje, para intentar tener una representación física de *Aziyadé* y sólo lo conseguimos al final y de forma muy borrosa y tenue.

Los encuentros entre los dos amantes van a comenzar sin que el lector posea una imagen mental de la heroína, lo que produce una sensación etérea y fantasmal; sentimos ganas de frotarnos los ojos, pues una fina capa de bruma parece envolver a esta figura.

Perezosa, decíamos... *Loti* cuenta cómo una de sus principales ocupaciones consistía en pintarse las uñas de color rojo anaranjado, *opération de la plus haute importance*, mientras permanecía sentada entre cojines de seda (p. 64), provocando así en el lector un efecto de perfecta indolencia oriental. Todos los atributos que el imaginario occidental confiere a la esclava oriental, a la odalisca, se hayan presentes en la descripción.

Mujer pensada para el gozo del hombre, sólo necesita de aquellas cualidades que la convierten en un objeto valioso para ese menester: belleza, sumisión, dulzura, silenciosa, inactiva... *Moi, je ne suis qu'une pauvre petite qui ne peut pas te comprendre; je m'incline devant ta décision, et je l'adore*. (p. 51). Su función no es compartir, dialogar, pensar, hacer... Valores y conceptos que empiezan a emerger con fuerza en Francia, en ese final de siglo, provocando la inquietud en muchos sectores de la sociedad. Su función es amar. En plena disponibilidad. Imagen de mujer. Eterno femenino llevado al extremo. Producto de una mentalidad decimonónica formada en la percepción de la feminidad a través del deseo masculino y que empieza a chocar sin embargo con la realidad.

En el último cuarto del siglo XIX se produce una auténtica revolución femenina que se venía gestando desde principios de siglo y que se ve favorecida por el debate social y la proclamación de nuevas le-

yes en favor de las mujeres como la del divorcio o la de la escuela pública, que permite por primera vez a las niñas cursar la enseñanza secundaria. La mujer, que hasta entonces había sido fundamentalmente madre, esposa y amante, se incorpora con fuerza al mundo del trabajo y cada día que pasa cobra mayor protagonismo social.

Algunos autores ven en el siglo XIX, el siglo de la mujer por excelencia pues es el periodo histórico en el que irrumpe con fuerza en el ámbito social un nuevo tipo de mujer. Una mujer que lucha junto a sus compañeros en los sindicatos obreros, que busca su hueco en el tejido social. Numerosas mujeres, aunque no sin dificultades, encuentran acomodo en el mundo de la edición y de la prensa, participan en el debate político, escriben, publican, venden. Aunque habrá que esperar a los primeros años del nuevo siglo para que vean sus esfuerzos reconocidos y admirados.

Y estas nuevas ideas igualitarias chocan con amplios sectores conservadores de la sociedad que ven en la nueva mujer un peligro de desintegración social y sobre todo se enfrentan a un imaginario social que ha heredado una visión de la figura femenina como deleite y adorno de la vida del varón. Basten las palabras de Charles Buet contra la mujer *moderna* para ejemplificar cuanto decimos:

Bas-bleus avilis mettant leurs passions éhontées en feuillets; muses de bas étage nourrissant leur nichée de leur plume corrompue; mères courant au bal, laissant leurs enfants à la garde de mercenaires; épouses sans vertu, filles sans respect, sœurs sans dévouement, voilà autant de Salomé qui défilent en ce monde²¹⁵.

Valores y cualidades que el imaginario masculino ha depositado durante siglos en la figura femenina y que se concentran, como en una esencia de perfume, en la figura oriental, depositaria de todos los anhelos y deseos sensuales reprimidos de Occidente. Figura de sensualidad sumisa y voluptuosa. Espejismo del deseo del hombre. Así se expresa Loti a propósito de la mujer oriental en una carta dirigida a Émile Pouvillon en junio de 1883:

J'ai aussi la tête pleine du souvenir d'une femme Fellah de Port-Saïd, une de ses femmes jaunes enveloppées dans de longs voiles bleu sombre. Il y avait longtemps que j'en désirais une, et c'était dif-

²¹⁵ Véase, M. DOTTIN-ORSINI, *Cette femme qu'ils disent fatale*, París, Grasset, 1993, p. 141.

ficile, - une vraie, du désert. Si vous saviez quelle façon de se livrer, quelle noblesse superbe en s'abandonnant... Tout cela est l'indice d'un idéal charnel très supérieur que, nous autres d'Occident, nous avons perdu²¹⁶.

La propia descripción de *Aziyadé* hace de ella una muñeca oriental alejada de toda realidad. Figura de mujer idealizada pre-constituida por el imaginario colectivo y recogida en un momento de su vida por el imaginario individual de un autor que necesitaba materializar sus aspiraciones.

LA MUJER COMO FUTURO

Figura idealizada, *Aziyadé* posee un rostro donde destacan sus enormes y profundos ojos verdes, el blancor de sus dientes de perla, el rosa de sus labios. Tiene rostro, ojos, manos, pies, pero no tiene cuerpo. No se describe en momento alguno la forma de su cuerpo. Es un personaje *velado* para el lector.

El cuerpo de *Aziyadé* es un cuerpo deseado, sugerido, pero nunca *públicamente* poseído. Quizá se deba tan sólo a un cierto pudor y respeto del escritor por la cultura islámica del país de acogida, que prohíbe a las creyentes mostrar indiscriminadamente sus cuerpos²¹⁷, pero a pesar de todo llama la atención en un autor-narrador que ha descrito con profusión en su *Journal* la desnudez de los amantes. Aunque eso sí, previamente dignificada mediante alguna alusión al mundo clásico o a lo sublime del momento.

No obstante aprendemos entre líneas que es un cuerpo *plein de jeunesse ardente et fraîche* (p. 86). La juventud de la heroína no nos sorprende pues es una cualidad que comparte con casi todas las heroínas que en el mundo han sido por las razones explicitadas más arriba. La mujer como objeto de deseo se asimila automáticamente con la juventud y como dice Mireille Dottin-Orsini *la mujer-niña es un pleonasma*²¹⁸. Siempre menor de edad, intentando continuamente

²¹⁶ P. LOTI, *Journal intime 1882-1885*, publicado por su hijo Samuel P. Loti-Viaud, T. II, París, Calmann-Lévy, 1929 p. 57.

²¹⁷ Corán, XXIV, 31.

²¹⁸ Véase, M. DOTTIN-ORSINI, *Cette femme qu'ils disent fatale*, París, Grasset, 1993, p. 150.

alcanzar la edad adulta sin conseguirlo, así la han visto durante siglos los creadores y estetas de todo signo. Y así la veía la medicina, la ciencia y el propio Código Napoleón en el siglo XIX, periodo histórico de nuestro estudio.

Sin embargo llama la atención la paradoja creada, la imagen antitética descrita: es un cuerpo lleno de juventud *ardiente y fresca*. Calor y frío. Fuego y agua. Los epítetos empleados, más allá de su primera lectura en relación con la juventud y el deseo —el cuerpo de la mujer apaga la sed del deseo—, apelan a una perspectiva de totalidad o de unión de los contrarios. El cuerpo de la mujer, el cuerpo del otro, vivido como destino y como necesidad.

Para Gaston Bachelard²¹⁹ la unión de los contrarios produce generalmente ensoñaciones esenciales y nada hay más contrario en el reino de la materia que el agua y el fuego, de cuya unión, trasladada a través de los siglos por mitos y leyendas —*en face de la virilité du feu, la féminité de l'eau est irrémédiable*—, nace todo.

Cuando la imaginación sueña con la unión del agua y del fuego se produce una imagen material de singular potencia, *l'humidité chaude*, que es sinónimo de vida continua e interminable. La imagen misma de las infinitas posibilidades. Unidos los dos elementos, el fuego y el agua, elemento masculino y femenino, respectivamente, crean todo. Son la perfecta ambivalencia que garantiza la continuidad.

Y ese cuerpo velado nos re-vela su verdadera identidad. *Aziyadé* como representación del deseo. *Aziyadé* como conjuro ante el tiempo y la muerte. No hay descripción física ni psicológica completa de la heroína porque no es necesaria. Su papel principal en la novela consiste en servir de espejo donde reflejar las emociones del héroe en su viaje por el miedo.

No hay retrato completo de *Aziyadé* porque el autor-yo-narrador no precisa de la capacidad actancial de un personaje autónomo para llevar adelante el relato. No necesitamos saber si es alta o baja, gruesa o delgada, porque este peculiar y principal personaje utiliza a su heroína para reflejar sus propias emociones. Para exponer su particular percepción de la feminidad.

²¹⁹ G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, París, Librairie José Corti, 1942, p. 117.

Aziyadé, figura de mujer, mito oriental, sólo existe en la medida en que *Loti* solicita su presencia en la narración en función de las exigencias de su propio *yo*. De hecho, como si el personaje hubiera adivinado su función, como si supiera de antemano que su existencia es tan sólo pretexto de la de su narrador, adivina que desaparecerá en la medida en que él se vaya:

- Benim djan senin, Loti. (Mon âme est à toi, Loti.) Tu es mon Dieu, mon frère, mon ami, mon amant; quand tu seras parti, ce sera fini d'Aziyadé; ses yeux seront fermés, Aziyadé sera morte. (p. 51)

UN HÉROE ROMÁNTICO, EGOTISTA Y DECADENTE

En esta novela peculiar, que se acerca continuamente a los límites de su propia disolución como género, un yo-autor (anónimo)-*narrador*, omnipresente y omnisciente, ocupa de forma absoluta la escena y se describe desde su única perspectiva y emociones. De manera directa, a través de los mecanismos de la escritura autobiográfica: *Je reçois ce matin à dix heures cet ordre inattendu: quitter brusquement ma corvette et Salonique* (p. 24). O a través de otros intermediarios del *yo* que pueblan el relato. Así, las cartas enviadas o recibidas por *Loti* que figuran en la diégesis para mejor explicitar al héroe. Por ejemplo las enviadas a su hermana a *Brightbury*:

Tant que je conserverai ma chère vieille mère, je resterai en apparence ce que je suis aujourd'hui. Quand elle n'y sera plus, j'irai te dire adieu, et puis je disparaîtrai sans laisser trace de moi-même... (p. 41)

O, a su amigo *William Brown*:

J'ai essayé d'être chrétien, je ne l'ai pas pu. Cette illusion sublime qui peut élever le courage de certains hommes, de certaines femmes, —nos mères par exemple,— jusqu'à l'héroïsme, cette illusion m'est refusée. (p. 32)

Los personajes secundarios como *Samuel* o *Achmet*, poseen existencia diegética, al igual que la heroína, en la medida en que el héroe los reclama en el relato para describirse mejor. El narrador se refleja en ellos y los utiliza para reconocerse y completarse como personaje, como hace con *Aziyadé*. De hecho, mantiene con ellos una relación calculadamente ambigua, de la que no están ausentes ni

el amor ni los celos. Así nos cuenta la desesperación de *Samuel* al sentirse sustituido por *Achmet* en el corazón del oficial:

Cet Achmet qui avait pris sa place, et devait dans l'avenir me suivre en Angleterre, augmentait sa douleur; il était malade de chagrin. Il ne comprenait pas, le pauvre Samuel, qu'il y avait un abîme entre son affection à lui, si tourmentée, et l'affection limpide et fraternelle de Mirhran-Achmet; que lui, Samuel, était une plante de serre chaude, impossible à transplanter là-bas, sous mon toit paisible. (p. 104)

Y al final del relato juega con los personajes de *Aziyadé* y de *Achmet*, unificándolos en cierto modo. Los dos hacen una fiesta de despedida para *Loti* en la que se hieren en la mano. Los dos le entregan un objeto como recuerdo. *Aziyadé* un anillo con su nombre, *Achmet*, un rosario. Ambos lloran la futura ausencia del oficial:

Loti, dit Achmet, je veux que tu emportes ce chapelet qui me vient de mon père Ibrahim, et promets-moi qu'il ne te quittera jamais. Je sais bien, reprit-il en pleurant, que je ne te reverrai plus. Dans un mois, nous aurons la guerre; c'est fini des pauvres Turcs, c'est fini de Stamboul, les «Moscov» nous détruiront tous, et, quand tu reviendras, Loti, ton Achmet sera mort. (p. 121)

En cuanto a su retrato sabemos, gracias a *Plumkett*, que se parece mucho a *Rolla* y *Hassan*. Que es un joven de manos cuidadas, orgulloso e intranquilo, del que destacan sobre todo los ojos. Bellos ojos, baja estatura, contradictorio, imposible de describir, original, neurótico, dividido entre el alma y el cuerpo, entre las pasiones de la carne y la aspiración a la trascendencia... Como ya hemos dicho, no hay retrato físico y psicológico más completo del oficial Julien Viaud, del escritor Pierre Loti.

Como *Rolla*, el héroe de Musset, sufre también el conflicto eterno entre la pureza original del alma y la degeneración donde la arrastran las vicisitudes de la vida. No sabe controlar sus instintos. Así describía Musset a su personaje: *Ce n'était pas Rolla qui gouvernait sa vie, / C'étaient ses passions*²²⁰.

También, como *Rolla*, cree en la misericordia divina, en la salvación, gracias a un alma pura y cándida capaz de regenerar la suya.

²²⁰ A. MUSSET, *Rolla*, en *Oeuvres complètes*, P. Van Tieghem, (éd.), París, Le Seuil, 1963, p. 140.

Recordemos por un momento al personaje romántico. *Rolla* era un joven dotado con infinitas virtudes y cualidades que, sin embargo, se ve abocado al suicidio tras una vida azarosa, llena de desenfreno y de vicio. Una joven virgen de quince años, *Marion*, alma pura y cándida a quien su madre prostituye, será su última compañía la noche en la que se suicida. Su alma esta condenada. Sin embargo un gesto noble de *Marion* le hace reconocer el verdadero amor noble y puro y salvará su alma pecadora en el fronterizo instante.

Y como en el poema de Musset, *Rolla/Loti*, a pesar de su postura ante la vida, cínica y desencantada, conoce antes de morir gracias a *Marion/Aziyadé* la felicidad del amor puro y sincero.

En definitiva estamos frente a una recreación del *héroe romántico*, sujeto a un sinfín de experiencias personales y de anhelos tan irreprimibles como inalcanzables y que le llevan ineluctablemente a enfrentarse con la muerte como único destino.

Nos encontramos ante un doble perfecto y perfeccionado del que se dota Julien Viaud-Pierre Loti, para describir sus contradicciones y angustias más íntimas, recordando quizá aquellos años de la infancia en los que las aventuras de *Don Paez* llenaban su imaginación y paliaban sus querencias y soledades.

La descripción del protagonista masculino no deja lugar a dudas en cuanto a la identidad final del personaje ya que encaja perfectamente con ese otro personaje extradiegético llamado ¿Pierre Loti? o ¿Julien Viaud? Pero para los primeros lectores de nuestro escritor, ajenos a los disfraces del oficial, el héroe debía ser desde el punto de vista de la descripción un personaje borroso, huidizo, con el que sin embargo se podían compartir todos los temblores del alma.

El *yo* del *autor-narrador-héroe* recurre también a otros personajes míticos para explicarse y definirse. Se compara con *Proteo*, para explicar su capacidad para metamorfosearse en múltiples personalidades:

Elle avait tremblé pour lui d'abord, pour cet étranger qui changeait de costume comme feu Protée changeait de forme, et venait en Albanais tout doré se planter sous sa fenêtre. (p. 87)

Y apela a *Fausto* y a *Don Juan*, personajes clave y reiterativos dentro del movimiento romántico francés, para justificar la fuerza de sus instintos y pasiones y, al mismo tiempo, gracias a la intertextua-

lidad creada, liberar de toda culpa a la mujer que cae víctima de sus deseos y que será finalmente intermediaria de su salvación. Pues la asimilación del héroe con estos arquetipos literarios revela además una intensa búsqueda personal y una afirmación de sí mismo en una trascendencia salvadora²²¹.

No obstante, se trata de un héroe que podríamos catalogar como posromántico y decadente pues, junto a la sed de absoluto y las pasiones encendidas que lo configuran, hace una voluntaria incursión por los territorios límite de la sexualidad. Dando forma, o más bien sugiriendo, y dejando al lector dueño de sus propios fantasmas, diversos espacios de la perversión y de la transgresión tan al gusto de los últimos años del siglo XIX.

EL AGUA Y LA BARCA, LUGARES DE LA INICIACIÓN

Tras los primeros encuentros furtivos, en los que los amantes se limitan a mirarse y a besarse castamente en la oscuridad, pues los separa tanto la presencia del esposo de *Aziyadé* en la casa como el enrejado de la ventana, consiguen reunirse una noche, ayudados por *Samuel*, en una barca sobre el Bósforo. A partir de entonces, los encuentros amorosos se sucederán, clandestinos y rodeados de peligros, en esta barca que vaga a la deriva sobre el mar repleta de sedosos cojines y alfombras orientales. La propia situación amorosa creada, llena de obstáculos que se interponen entre el amante y su objeto de deseo, hacen de este idilio, de este anhelo sensual y su consecución, el lugar privilegiado de una Iniciación. Un proceso iniciático que acompaña al héroe por la diégesis y que, nos atreveríamos a decir, forma parte consustancial de la propia psicología del autor que tiende a concebir el acto de amor como la culminación de un proceso de aprendizaje y de regeneración vital.

A uno de estos encuentros *Viaud/Loti/Loti* le ha puesto fecha y hora pues es el que ha decidido narrar ampliamente. Con ello consigue, como ya hemos dicho anteriormente, dar mayor verosimilitud y por lo tanto credibilidad a sus memorias: *Noche del 27 de Julio, Salónica*.

²²¹ Véase, P. BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, «Archétypes», *op. cit.*, p. 152-159.

A pesar de la oscuridad reinante todo es limpio y puro en el ambiente y la montaña dibuja su figura en la profundidad del cielo: *Ce soir, de ce côté-là, tout est pur, et la montagne mythologique découpe nettement sa cime sur le ciel profond* (p. 21).

La descripción se realiza desde el régimen diurno de la imagen, siguiendo el planteamiento de Gilbert Durand, en el que el héroe se yergue ante el tiempo y la muerte, mediante símbolos nictomorfos (la noche) y símbolos ascensionales (la montaña, la cima, el cielo). Es una descripción, victoriosa, triunfante, llena de energía, que contrasta con la descripción de *Aziyadé* a la que percibe, horas más tarde, en la oscuridad, como una masa informe, envuelta en un manto blanco, como si fuera una aparición o un espectro.

El lugar de la cita, una barca, símbolo del viaje, de la Iniciación sobre el mar, lugar de nacimiento y de muerte, de transformaciones y de renacimiento, ofrece el marco adecuado para el proceso:

Je suis resté seul avec la femme au voile, aussi muette et immobile qu'un fantôme blanc; j'ai pris les rames, et, en sens inverse, nous nous éloignons aussi dans la direction du large. (p. 22)

El narrador nos introduce en el régimen nocturno de la noche de la mano de una mujer, *Aziyadé*, representada por *un fantasma* inmóvil, un espíritu, que nos sitúa por lo tanto más allá de la vida y de la muerte, y que conduce al héroe a alta mar... A un viaje iniciático, donde necesariamente la muerte se halla presente.

Y será la mujer de nuevo, como en la primera aparición tras la ventana, la que tome la iniciativa. El héroe que ha luchado por conseguir esta primera cita se presenta ahora como una víctima pasiva de los designios de la mujer y, sin apartar la vista de ella, espera con ansiedad un movimiento o una señal por su parte: *Les yeux fixés sur elle, j'attends avec anxiété qu'elle fasse un mouvement ou un signe. (Ibidem)*. La atracción femenina ha dado resultado y ahora el héroe se encuentra finalmente con su amada. Sólo que esta joven musulmana, casada y prohibida, se ha transformado en su propia representación. Se ha convertido en un *fantasma blanco*, figura espectral que parece surgida de la muerte más que de la vida y que recuerda el castigo y la transgresión.

Cuando el espectro cobra vida material revela su verdadera naturaleza. Su carne es dura y fría, como la muerte. La primera cita con

el ser deseado se ha transformado en una entrevista mortal. El cuerpo de la mujer primero percibido como espectral y peligroso se ha transformado en la muerte misma. El cuerpo ansiado se ha convertido en un riesgo para el héroe que teme sin duda ser absorbido por él:

Quand, à son gré, nous sommes assez loin, elle me tend ses bras; c'est le signal attendu pour venir m'asseoir auprès d'elle. Je tremble en la touchant, ce premier contact me pénètre d'une langueur mortelle, son voile est imprégné des parfums de l'Orient, son contact est ferme et froid. (*Ibidem*)

Pero es una muerte atrayente, envuelta en suaves perfumes embriagadores. La muerte que conlleva toda Iniciación y que sirve para renacer. Loti quiere morir en *ella*, quiere re-nacer, volver a vivir, pero ello exige una fase previa de regresión y desintegración que conducirá a la reintegración y regeneración ansiadas.

En ese proceso, otro espíritu, otro fantasma, se hace inevitablemente presente, y aparece el recuerdo de otra amada precedente. Evocación que cede, no obstante, ante la presión de los sentidos:

J'ai aimé plus qu'elle une autre jeune femme que, à présent, je n'ai plus le droit de voir; mais jamais mes sens n'ont connu pareille ivresse. (*Ibidem*)

El mito de la sensualidad oriental, su refinamiento y sabiduría en todo lo relacionado con los placeres de la carne, aparece aquí expresado claramente: él sabía lo que era amar apasionadamente, pero nunca antes había conocido tal embriaguez de los sentidos. Existe, es cierto, un ambiente de misterio y peligro que puede favorecer la emergencia de tales sensaciones, pero no olvidemos que el amor al que se refiere en las líneas precedentes, la relación que mantuvo con la europea de Senegal, no estaba tampoco exenta de peligros.

Basta introducir al lector en el decorado de la barca de *Aziyadé*, que parece más bien, *una cama que flota...*, *repleta de sedosos cojines...*, *llena de todos los refinamientos de la indolencia oriental...*, para que éste comprenda que nunca podrá conocer algo parecido en Occidente:

La barque d'Aziyadé est remplie de tapis soyeux, de coussins et de couvertures de Turquie. On y trouve tous les raffinements de la nonchalance orientale, et il semblerait voir un lit qui flotte plutôt qu'une barque. (*Ibidem*)

Ahora bien, mucho más interesante que los refinamientos orientales sugeridos que no hacen sino restituir su propia verdad al mito, nos parece la imagen de *la cama que flota* pues, en cierto modo, cierra el ciclo comenzado con símbolos diurnos de exteriorización, mediante símbolos nocturnos de inversión, de intimidad, de refugio, de retorno a la madre. Una cama que flota en el agua, es una cama que se mece. Es la cuna. Para Gaston Bachelard la barca, es una *cuna reconquistada*²²².

Y es que toda muerte iniciática supone un proceso de retorno al vientre materno, sólo a partir del cual existe la posibilidad de un nuevo nacimiento —re-nacimiento— que Loti expresa con palabras sencillas pero de alto contenido simbólico. El deseo, el acto de amor, suscitan en el imaginario de nuestro sensitivo escritor poderosas imágenes relacionadas con el cuerpo de la mujer que podrían considerarse como ancestrales y universales. Atracción y miedo. Necesidad y pánico. Confusión entre la imagen de la amante y la figura de la madre. Vientre de mujer anhelado y temido sin el cual la continuidad de la vida es imposible. Imágenes contradictorias e intensas que se viven como un obstáculo necesario, luego siempre e invariablemente, como una Iniciación.

Con acentos marcadamente neorrománticos, el héroe expresa la imposibilidad del amor, concepto clave con el que culmina este viaje iniciático por el cuerpo de la mujer. Océano verde:

C'est une situation singulière que la nôtre: il nous est interdit d'échanger seulement une parole; tous les dangers se sont donnés rendez-vous autour de ce lit, qui dérive sans direction sur la mer profonde; on dirait deux êtres qui ne se sont réunis que pour goûter ensemble les charmes enivrants de l'impossible. (*Ibidem*)

El proceso de Iniciación ha terminado y en el combate de los sentidos su supremacía viril se ha afirmado. El fantasma se aleja —vencido— entre imágenes de nuevo de plenitud vital —*chaude et humide*— expresadas con metáforas atrevidas:

Les deux vieux serviteurs rejoignirent leur maîtresse, et la barque qui portait Azyadé s'éloigna sans bruit. Longtemps je suivis des yeux la forme blanche de la jeune femme, étendue inerte à la place où je l'avais quittée, chaude de baisers, et humide de la rosée de la nuit. (p. 23)

²²² G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 150.

El viaje por el cuerpo femenino ha dejado tras de sí imágenes espectrales, miedos irracionales, luchas interminables y la necesidad de vencer como condición para re-nacer. Demasiadas proyecciones personales, demasiados conflictos no resueltos, demasiadas obsesiones particulares como para pensar que estamos ante la recreación sin más de un personaje de mujer. Para pensar que se trata tan sólo de una trasposición de la realidad. Para no comprender que nos encontramos sobre todo ante un producto del imaginario, como decíamos al inicio de este trabajo, compuesto por una serie de estratos que se superponen al posible personaje real. Capas del imaginario que van dejando al descubierto su composición: imaginario primigenio y universal, imaginario social y cultural e imaginario personal del creador, que destiñe en su heroína su personal y única percepción de lo femenino y sus propias necesidades.

Loti ha creado un héroe romántico para su primera novela y se ha dotado de un personaje de mujer acorde con sus aspiraciones más íntimas.

DEL MAR A LA TIERRA. DE LA BARCA A LA CASA

El segundo encuentro, descrito también con amplitud, ya no tiene lugar sobre el Bósforo, ese mar iniciático, sino en la tierra. *Loti* ha alquilado una casa en la parte antigua de Estambul en el barrio de Eyub, donde a partir de ahora se reunirá con su amada cuando pueda escaparse del harén. Estamos en la tercera parte titulada, *Eyoub à deux*, y el segundo capítulo comienza con una cita en epígrafe a Musset:

Portia! flambeau du ciel! Portia! ta main, c'est moi!

(Alfred de MUSSET, *Portia*)

El escritor recurre de nuevo al poeta romántico para justificar su escritura. Está describiendo un adulterio, un amor imposible y encuentra en *Portia*²²³ el plan narrativo original. Con esta alusión a este cuento en verso en el que se narra una historia de amor, de celos, de venganza, en un ambiente exótico y meridional, dota a su relato de un marco referencial.

²²³ A. MUSSET, *Portia, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 65-70.

Aziyadé se reúne finalmente con él en Estambul y es fácil concluir que Loti se compara con *Dalti*, el amante que arriesga todo y desprecia el peligro, para conseguir a su amada *Portia*. Todo es igual: el viejo esposo, la pasión y también la mentira, la culpabilidad y la imposibilidad del amor. De la misma manera que *Dalti* se introdujo, cegado por el amor y despreciando el peligro, entre el viejo esposo *Onorio de Luigi* y su bella esposa *Portia*, *Loti* se ha interpuesto entre la bella *Aziyadé* y su amo y esposo *Abeddin-effendi* y, como al héroe de Musset, pronto le llegará el tiempo de sentirse arrepentido y culpable por haberla puesto en peligro y haberla arrastrado al deshonor, sabiendo que su amor es una pasión sin futuro, imposible.

Pero establecido el marco referencial, volvamos de nuevo a nuestro texto y veamos como transcurren los nuevos encuentros de los amantes. Ahora el mar ha dejado paso a la tierra. *Loti* recibe a la joven musulmana en la casa que ha alquilado para ellos en el barrio de *Eyoub*.

Una vez entrada la noche protectora vemos como avanza la barca hacia la tierra transportando en ella a *Aziyadé*. *Loti* la coge de la mano y sin mediar palabra la lleva corriendo hasta la casa, olvidándose del criado que permanece fuera.

El régimen nocturno de la imagen preside la escena. El frío y la soledad son los únicos habitantes del lugar. Esto transcribe, a nuestro entender, tanto la descripción de la clandestinidad con la que tenían lugar los encuentros de los amantes, en horas intempestivas, como el sentimiento de culpa que subyace en la narración. Pensamos que la clandestinidad del momento tiene otras posibles formas de expresión y que los epítetos *déserte* y *froide* dejan aislados, más que solos, a los amantes:

Le soleil était couché depuis deux heures quand un dernier caïque se s'avança seul, parti d'Azar-Kapou; Samuel était aux avirons; une femme voilée était assise à l'arrière sur des coussins. Je vis que c'était elle.

Quand ils arrivèrent, la place de la mosquée était devenue déserte, et la nuit froide.

Je pris sa main sans mot dire, et l'entraînai en courant vers ma maison, oubliant le pauvre Samuel qui resta dehors... (p. 46)

Pero sobre todo se ha producido un cambio cualitativo entre la cita anterior y esta última. Este encuentro se realiza en sentido in-

verso al precedente. No se produce desde la tierra al mar como el primero, sino desde el mar a la tierra. Ya no es *Aziyadé* —Eva tentadora— la que inicia el gesto, sino *Loti* que, en silencio, coge su mano y la arrastra hasta la casa, que va a sustituir a partir de ahora a la barca. Esta vez no es su tacto frío y mortal de mujer fatal lo que percibe sino algo más cálido y vital. Concluido el miedo. Vencido el terror al cuerpo femenino, la mujer se ha transformado y ahora es percibida como una diosa ante la que el héroe se inclina con gestos de veneración. La ha sublimado. La ha idealizado:

Et, quand le rêve impossible fut accompli, quand elle fut là, dans cette chambre préparée pour elle, seule avec moi, derrière deux portes garnies de fer, je ne sus que me laisser tomber près d'elle, embrassant ses genoux. Je sentis que je l'avais follement désirée: j'étais comme anéanti. (*Ibidem*)

Ya no hay combate de los sentidos. La progresión es cada vez más íntima: mar → barca → tierra → casa → habitación. Habitación, claustro de la intimidad, claustro genital y, al mismo tiempo, *pan-teón-tumba*. Las imágenes pertenecen al régimen nocturno, son símbolos de *eufemización*, siguiendo la terminología de Gilbert Durand. Es decir, el proceso mediante el cual el individuo deja de rebelarse y luchar contra el tiempo y la muerte y busca maneras de asumirlo y hacer menos dolorosa esta realidad. Y es que, como hemos dicho, el amor, el acto sexual más exactamente, es percibido como un *anéantissement*, como una absorción, como un engullimiento: *j'étais comme anéanti*. Como una disolución en el otro.

El vientre de la mujer aparece, en *Loti*, como lugar de la muerte temida y querida —necesaria—, vientre materno engullidor y vivificante. Simbología dual del arquetipo de la madre, protectora y amante, pero al mismo tiempo castradora y opresiva, lo que provoca, necesariamente, una percepción dual de la mujer, temida y amada a la vez.

Los encuentros así descritos nos acercan a dos momentos diferenciados del proceso de representación del cuerpo femenino.

El primer encuentro de los amantes —en una barca sobre el mar— conforma un proceso iniciático de muerte y de resurrección, provocado por el cuerpo de la mujer, que aparece como necesario para el re-nacimiento. Es un cuerpo seductor que provoca pasiones incontrolables y que aparece como único destino de la carne, a pesar del miedo que provoca.

El segundo encuentro —en el que la casa sustituye a la barca— el cuerpo de la mujer ha sido conquistado, —vencido—, el miedo parece haber desaparecido, la mujer aparece revestida con formas sublimadas, *eufemizadas* y maternas que, aunque portan en sí, a pesar de todo, ecos dolorosos, prefiguran el proceso de idealización.

El mar, las aguas, preceden a la organización del Cosmos, y la Tierra les da forma: el mar es el origen y la tierra la matriz nutricia y fecunda. Venir del mar a la tierra es querer dar forma al deseo. Las aguas que se mueven traducen la indecisión, la duda, el miedo. La tierra firme, la aceptación del cuerpo de la mujer, la aceptación del *sacrificio* germinal, la aceptación de adentrarse en ese espacio profundo, de dejar la barca incierta, lugar entre la vida y la muerte, para buscar la protección de la tierra y, en ella, la casa, como espacio personal privilegiado, verdadero microcosmos del ser. La imaginación navega de una imagen a la otra conformando el relato, pues, como sostiene Bachelard, la imaginación se mueve sin cesar entre el Cosmos y el microcosmos, entre el microcosmos y el Cosmos, en un continuo ir y venir de lo grande a lo pequeño y de lo pequeño a lo grande²²⁴.

Vientre materno, cuerpo de mujer. Ambos son percibidos, como absorbentes y engullidores, provocando en el hombre sentimientos antagónicos. Pero, hemos pasado del miedo a la mujer, miedo a la sexualidad aniquilante, castradora, de la mujer Salomé/Demonio, a la aceptación, por medio de la sublimación, de la mujer como madre-esposa-diosa María/Ángel. De un proceso de *Iniciación-Re-nacimiento* a un estadio de calma de *Consolidación-Materialización*.

Proceso complejo de acercamiento y búsqueda del otro, pero que logra realizar la síntesis entre las dos contradicciones fundamentales en las que se debate el autor. Contradicciones que nos traslada en este libro por medio de su narrador:

Qui pourrait bien démêler, dans ces extases inexplicées, dans ces ivresses dévorantes, qui pourrait bien démêler ce qui vient des sens, de ce qui vient du cœur? Est-ce l'effort suprême de l'âme vers le ciel, ou la puissance aveugle de la nature, qui veut se recréer et revivre? (p. 97)

²²⁴ G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 115.

CULPABILIDAD. SUBLIMACIÓN. AMBIVALENCIA SIMBÓLICA

Una vez concluido el proceso de aceptación, la transformación de la relación de los amantes trae aparejada otras. Por primera vez se hablan, se comprenden²²⁵. Y ella habla para declararle su amor: *Severim seni, Lotim! (Je t'aime Loti, je t'aime!)* (p. 46)

Y son palabras que ya no provienen de la mujer-tentadora sino de la mujer-ángel. El amor desinteresado y puro ha ennoblecido su alma y, al modo del amor cortés medieval, ha hecho inevitable el adulterio. No son sus bajas pasiones desatadas las que le han llevado a engañar a su amo y dueño, sino un sentimiento puro y sincero. No tienta al hombre para responder a bajos instintos de la carne, sino para amar y ser amada. La carne se convierte en mediadora de la trascendencia.

Loti ha *rescatado* a *Aziyadé* del harén de ese primer cuadro de tema oriental que permitía imaginar las mayores voluptuosidades y la ha conducido al encuentro de todas las figuras del ideal que la precedieron, *Eloisa, Beatriz, Isolda, Julieta...* Figuras sublimadas del imaginario occidental, depositarias del amor divino, intermedias de la gracia, cercanas a María, por oposición a las figuras del imaginario que hacen de la mujer un demonio devorador del hombre, tentación y causa de su caída como Lilith, Melusina, Ondina, Lamia, Harpía, Salomé...

Aziyadé se encuentra de pronto redimida. Con un movimiento vertical, ascendente, *Loti* la levanta hacia el cielo y deja que la luz aparte las tinieblas:

Alors, je la soulevai dans mes bras, je plaçai sa tête sous un rayon de lumière pour la regarder, et je lui dis comme Roméo:
- Répète encore! redis-le! (p. 47)

En la tradición cristiana la carne es considerada como el adversario del espíritu, es una enemiga, una bestia indomada e indomable, constantemente rebelde. La paz del corazón sólo puede conseguirse controlando la carne, Loti ha conseguido, al ennoblecer a su heroína, sublimarla.

La referencia al *rayo de luz* no deja ninguna duda sobre el intento de Loti de conciliar los dos extremos, la carne y el espíritu, y

²²⁵ *Loti* ha estudiado el turco durante la ausencia de *Aziyadé*.

la necesidad de sacralizar la figura de la amada. Tampoco hay dudas sobre el carácter narciso del héroe, a quien ella mira extasiada:

Elle, elle me regardait avec extase, (...)
Et elle me dit d'une voix grave ces mots doux et sauvages:
- Je voudrais manger les paroles de ta bouche! Senim laf yennek
isterim! (Loti! je voudrais manger le son de ta voix!) (*Ibidem*)

Pero a pesar del enorme esfuerzo de readaptación veremos que las nociones del Bien y el Mal siguen condicionando la diégesis y justificando de algún modo el desenlace.

En la tercera parte, *Eyoub à deux*, compuesta como siempre por capítulos breves —algunos constan tan sólo de cuatro líneas— se nos ofrece una descripción dinámica de *Aziyadé* muy sugerente en la que de nuevo aparece la analogía con el fantasma, figura de la noche por excelencia y de la mujer fatal, complementada además con la del gato. Animales por otra parte que nuestro autor adoraba.

Las ondulaciones de la figura de *Aziyadé* al andar se confunden con las de este animal. Las líneas que siguen conforman una descripción en la que las dos figuras parecen entremezclarse, permitiendo percibir algo parecido a un *fundido cinematográfico* entre el felino y la mujer. Es como si pudiéramos superponer la figura del gato a la de *Aziyadé* y viceversa. O siguiendo la técnica cinematográfica antes evocada, como si la imagen de la mujer se fuera transformando gradual y suavemente en la de un felino:

Aziyadé parle peu, elle sourit souvent, mais ne rit jamais; son pas ne fait aucun bruit; ses mouvements sont souples, ondoyants, tranquilles, et ne s'entendent pas. C'est bien là cette petite personne mystérieuse, qui le plus souvent s'évanouit quand paraît le jour, et que la nuit ramène ensuite, à l'heure des djinns et des fantômes. (p. 47)

Aunque el simbolismo del gato es muy heterogéneo²²⁶ y oscila entre las tendencias benéficas y maléficas —para los egipcios, por ejemplo, el gato simboliza la fuerza y la agilidad con las que una diosa protectora ayuda al hombre a triunfar de sus enemigos ocultos, mientras que para otras tradiciones el gato aparece como servidor de los infiernos—, en este caso nos inclinamos por una interpretación

²²⁶ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, «Chat», *op. cit.*, pp. 214-216.

negativa, dada su asociación en la misma imagen con los *djinns* y *fantasmas*. Es decir, de nuevo emergen imágenes del más allá asociadas con la muerte luego con la tentación, la concupiscencia y lo prohibido.

No podemos olvidar que Loti por su educación religiosa y por el ejemplo de su familia, especialmente de su madre, observadora rigurosa de la Sagrada Escritura, tenía que tener siempre presentes las palabras escritas en los textos bíblicos según las cuales el que tiene comercio carnal con la mujer de su prójimo se mancilla con ella²²⁷.

Por ello la necesidad constante de sublimación del objeto de deseo, la ambivalencia constante, la perpetua contradicción, el empeño puesto en la descripción de su inocencia infantil, de su carácter luminoso, la *sacralización* aliviadora:

Elle tient un peu de la vision, et il semble qu'elle illumine les lieux par lesquels elle passe. On cherche des rayons autour de sa tête enfantine et sérieuse, et on en trouve en effet, quand la lumière tombe sur certains petits cheveux impalpables, rebelles à toutes les coiffures, qui entourent délicieusement ses joues et son front. (*Ibidem*)

Sacralización que le permite prestarle rasgos de esposa, desposeyéndola de los de la amante. Ahora son ellos los que se encuentran en el hogar y *Loti* ha ocupado el lugar del esposo junto a ella:

Protégés par de lourds verrous de fer, par tout un arsenal d'armes chargées, - par l'inviolabilité du domicile turc, - assis devant le brasero de cuivre... petite Aziyadé, qu'on est bien chez nous! (p. 48)

SÍMBOLOS DE LA CONTRADICCIÓN. LA CASA ALTA. LA CASA BAJA

Existen dos episodios en la novela en los que la casa se convierte en espacio privilegiado del *yo*, y que expresan claramente, a nuestro entender, la bipolaridad simbólica, en la que se mueve Loti, así como su obsesiva aspiración a la trascendencia.

En el primer episodio *Loti*-héroe-narrador nos describe como soñan subir a la terraza para contemplar la noche. Allí arriba, en la so-

²²⁷ Véase, Lev 18 20.

ledad de su morada, lejos de los humanos, se sentían felices. A menudo sus pies hollaban la espesa capa de nieve recién caída y, desde la altura, contemplaban la vieja ciudad que dormía bajo sus pies:

Il faisait bon être là-haut, si seuls chez nous, si loin des humains, si tranquilles, souvent piétinant sur une blanche couche de neige, et dominant le vieux Stamboul endormi. Nous étions privés, nous, de jouir ensemble de la lumière du jour dont jouissent tant d'autres qui s'en vont ensemble bras dessus bras dessous au grand soleil, sans apprécier leur bonheur. Là-haut était notre lieu de promenade; là nous allions respirer l'air pur et vif des belles nuits d'hiver, en société de la lune, compagne discrète qui tantôt s'abaissait lentement à l'ouest sur les pays des infidèles, tantôt se levait toute rouge à l'orient, dessinant la silhouette lointaine de Scutari ou de Péra. (p. 73)

Los símbolos son ascendentes, heroicos, dominantes. El tejado-terrazza de la casa se convierte así en la parte más alta. Una sobre-altura que hace de intermediaria entre la tierra y el cielo, que acerca la tierra al cielo o, dicho de otra manera, al territorio de la posible redención gracias al amor noble y puro de los amantes²²⁸. Sentimiento trascendente que aparece formulado en este caso de forma implícita por medio de la blanca capa de nieve que separa en cierto modo la terraza del propio edificio mediante una franja de pureza²²⁹.

Para Gaston Bachelard que estudia profundamente las imágenes de la casa en su obra *La Poétique de l'espace*²³⁰, el esquema vertical de la casa, desplegada entre los símbolos de la altura, *le grenier*, y los de la profundidad, *la cave*, correspondería con dos estados de ánimo diferentes, el entusiasmo y la angustia, y respondería a la propia conciencia de verticalidad del hombre. En este caso, la morada sirve de lugar trascendente y puro.

El segundo episodio en el que la casa cobra protagonismo, asumiendo así su propia capacidad actancial, es de signo muy distinto. *Loti*, en un alarde de crueldad, consigue convencer a *Aziyadé* para

²²⁸ Recordemos lo ya dicho sobre *Loti/Rolla*.

²²⁹ G. DURAND dedica un capítulo entero a analizar la presencia de este meteoro en la imaginación humana en su obra *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1996, pp. 9-35.

²³⁰ G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France, 6e. éd., 1994. Los tres primeros capítulos están dedicados a la casa, como espacio del imaginario.

que no vuelva por la casa mientras él no la requiera, pues otra mujer va a ocupar su puesto en el lecho del amor. Petición insólita a la que la joven se pliega, no sin dolor, por amor y por sumisión.

Se trata de la bella y sensual *Séniha*, arquetipo puro de la mujer fatal, modelo de voluptuosidad, cuya mirada lánguida y húmedos labios entreabiertos, *Loti* aguarda con ansiedad. Y efectivamente, una noche recibe en su morada, que se ha encargado de perfumar y preparar para la sensual entrevista, a la bella *Séniha-hanum*. Una espléndida criatura de carne fresca y aterciopelada, de boca provocadora y de altanería acorde con la conciencia de su divina belleza:

C'était une bien splendide créature, aux chairs fraîches et veloutées, aux lèvres entr'ouvertes, rouges et humides. Elle portait la tête en arrière, haute et fière, avec la conscience de sa beauté souveraine.

L'ardente volupté se pâmait dans le sourire de cette bouche, dans le mouvement lent de ces yeux noirs, à moitié cachés sous la frange de leurs cils. J'en avais rarement vu de plus belle, là, près de moi, attendant mon bon plaisir, dans la tiède solitude d'une chambre parfumée. (p. 84)

Pero una vez que tiene entre los brazos a esta figura del infierno renuncia a ella, pues la culpabilidad es demoleadora. En la lucha del alma contra los sentidos, el alma vence. La joven *Aziyadé*, mujer demonio, transmutada por el amor puro en mujer ángel, ha vencido sobre la mujer demonio. El alma ha ganado la partida. Veamos cómo continúa el texto:

Et cependant il se livrait en moi-même une lutte inattendue; mes sens se débattaient contre ce quelque chose de moins défini qu'on est convenu d'appeler l'âme, et l'âme se débattait contre les sens. A ce moment, j'adorais la chère petite que j'avais chassée; mon cœur débordait pour elle de tendresse et de remords. La belle créature assise près de moi m'inspirait plus de dégoût que d'amour; je l'avais désirée, elle était venue; il ne tenait plus qu'à moi de l'avoir; je n'en demandais pas davantage et sa présence m'était odieuse. (p. 84)

La bella *Séniha* actuaría así como reverso de la medalla. Sería la otra *Aziyadé*. Antítesis totalizadora de la figura de Mujer. De tal modo que tan pronto demonio como ángel, la Mujer se salva en la medida en que se entregue por amor y justifique así su propia sexualidad. En el caso contrario se la considera como un animal de concupiscencia que sólo puede provocar repulsa y rechazo. Asociada con

los bajos instintos del hombre esta mujer fatal representada por *Séniha* contribuye a hacer caer al varón en la perversión. De hecho Loti desliza de nuevo una voluntaria ambigüedad en cuanto a la identidad final del personaje:

La grande dame, en passant le seuil de ma demeure, eut un mauvais rire qui me fit monter la colère au visage, et je ne fus pas loin de saisir son bras rond pour la retenir.

Je me calmai cependant, en songeant que je ne m'étais nullement dérangé, et que, des deux rôles que nous avons joués, le plus drôle assurément n'était pas le mien. (p. 84)

En este caso, la casa se ha convertido en el núcleo donde se han enfrentado las profundas contradicciones de Loti ante el deseo. La morada ha servido de marco a la batalla que se ha librado entre la tentación de la carne, representada por la bella y ambigua *Séniha*, y la aspiración a un amor puro y redentor, triunfador sobre el demonio de los instintos, representado por el recuerdo de *Aziyadé*.

Aziyadé, desde la memoria, vence al instinto. El amor puro y noble gana la partida. *Aziyadé* ahora, como *Beatriz*, servirá de guía e intermediaria en el camino hacia la trascendencia, aspiración de trascendencia común a todo ser humano, pero especialmente arraigada en Loti.

LA FLOR AZUL

Tras este episodio, *Aziyadé* será recibida como una reina, en una casa cubierta de flores, la reina triunfante, capaz de inspirar sentimientos nobles en el alma de *Loti*:

Quand Aziyadé entra le soir, du seuil de la porte à l'entrée de notre chambre, elle trouva un tapis de fleurs; les jonquilles détachées de leurs tiges couvraient le sol d'une épaisse couche odorante; on était enivré de ce parfum suave, et les marches sur lesquelles elle avait pleuré ne se voyaient plus. (p. 85)

Como en un ritual de coronación, con imágenes emparentadas con el realismo mágico, nos encontramos ante una joven muchacha, a los pies de la cual se extiende un camino de flores que la conducen al tálamo, flores que traducen el amor, la felicidad edénica, pero también y, sobre todo, son receptáculo de la gracia celeste. La flor

escogida, el narciso amarillo, refuerza la imagen de sacralización. El amarillo está demasiado cerca del blanco como para no participar de su pureza²³¹. El amarillo es el color del sol, el color de los dioses, el color de la eternidad.

El olor, los perfumes, confirman la imagen ritual. Son numerosas las culturas que los han empleado en sus sacrificios y ritos. Formaban parte esencial de las ceremonias religiosas de griegos y romanos y la liturgia católica los utiliza así mismo en sus ofrendas.

Elle marchait sur ces fleurs, calme et fière comme une petite reine reprenant possession de son royaume perdu, ou comme Apsára circulant dans le paradis fleuri des divinités hindoues. (*Ibidem*)

La analogía con la figura mitológica hindú de las *apsara* (*esencia de las aguas*²³²), danzarinas y cortesanas celestes de gran belleza que nacen del batir de las olas del mar y de la ligereza de su espuma, no hace sino resaltar el carácter evanescente de la mujer amada. Como ellas, también su amor puede servir de intermediario entre el hombre y los dioses. Hemos llegado al amor trascendente. *Aziyadé* se ha convertido en una diosa.

Pero a pesar del proceso de sacralización pagana, la mancha, el peso del adulterio persiste y Loti tiene que ir más lejos, tiene que purificarla, tiene que librarla de la culpa. Para ello recurre al *Fausto* y a la tragedia de la inocente *Margarita*²³³:

Elle avait donné sa main d'abord à travers les grilles du yali du chemin de Monastir; et puis son bras, et puis ses lèvres, jusqu'au soir où elle avait ouvert tout à fait sa fenêtre, et puis était descendue dans son jardin comme Marguerite, - comme Marguerite dont elle avait la jeunesse et la fraîche candeur.

Comme l'âme de Marguerite, son âme était pure et vierge, bien que son corps d'enfant, acheté par un vieillard, ne le fût déjà plus. (p. 87)

²³¹ *Amarillo... tiene tal tendencia al claro que no puede existir un amarillo demasiado oscuro*, decía Kandinski. Véase, J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, «Jaune», *op. cit.*, pp. 535-537.

²³² Etimológicamente, en el *Ramayana*, (*ap*: agua + *sara*: esencia).

²³³ El personaje de *Margarita*, del primer *Fausto* de Goethe (1808), debió impresionar grandemente a nuestro autor. A través de la intertextualidad creada, no sólo se tiñe el personaje de *Aziyadé* con las cualidades de inocencia de la heroína de Fausto sino que recibe de ella también y, al mismo tiempo, su destino trágico. La importancia de esta referencia se acentúa al recordar que *Gaud*, la heroína de *Pêcheur d'Islande* se llama también Margarita, pues Gaud es la traducción de este nombre en bretón.

Al comparar a *Aziyadé* con la heroína de *Fausto*, Loti introduce una doble connotación. Por un lado asume el papel diabólico de la seducción, cual *Fausto*, librando así a su amada de toda culpa y, por otra, se responsabiliza de su destino trágico. Efectivamente, *Aziyadé*, seducida y abandonada como *Margarita*, morirá como consecuencia de su amor. Amor, no lo olvidemos, que se convertirá en la base de la salvación del propio *Fausto*.

Tras tamaño esfuerzo de reinterpretación, de re-ubicación de la heroína, proceso claramente inconsciente, *Loti*-narrador se sorprende amando —¡lo contrario hubiera sido realmente sorprendente!— No son los encantos físicos de la amada los que le han rendido, sino los encantos de su alma, su pureza, su ingenuidad, su amor desinteresado. *Loti* siente renacer en su corazón *la flor azul del amor ingenuo*:

Le plus singulier de l'histoire est encore ceci, ce que je l'aime. La «petite fleur bleue de l'amour naïf» s'est de nouveau épanouie dans mon cœur, au contact de cette passion jeune et ardente. Du plus profond de mon âme, je l'aime et je l'adore... (p. 88)

La alusión a *la flor azul* de Novalis²³⁴ acrecienta la credibilidad en el amor noble y sincero hacia *Aziyadé*. De la misma manera que *Sofía*, para quien el poeta romántico creó el símbolo de *la flor azul*, se reveló a Novalis como una criatura de esencia mística capaz de conducirlo hasta el Ser Supremo, *Aziyadé*, por medio de la intertextualidad creada, recibe parecidos atributos. El amor, simbolizado por *la flor azul*, transfigura todo lo real y lo devuelve al reino de Dios.

Recordemos que la novela que da nacimiento a esta flor como símbolo de la Poesía y del Amor trascendente, *Enrique Ofterdingen*, comienza con el sueño del joven Enrique provocado por el relato de un extranjero. En este sueño y tras recorrer parajes maravillosos y desconocidos encuentra una flor azul. La evolución espiritual del poeta, desde esta primera flor soñada hasta la flor encontrada, nos muestra el camino recorrido hasta encontrar la luz de la Poesía y del Amor que transfiguran la realidad y la devuelven al Altísimo.

De la misma manera el narrador está recorriendo el espacio de su propia evolución. Comenzó con las tentaciones de Oriente. Ca-

²³⁴ Novalis, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen* [*Hymnen an die Nacht. Heinrich von Ofterdingen*], Edición y traducción de Eustaquio Barjau, Madrid, Cátedra, 1992.

minó por los espacios oscuros de la depravación y finalmente se reencontra con los arraigados valores de los que tanto reniega y no puede sustraerse a su voluntad de pureza y trascendencia. O, dicho de otro modo, no puede librarse del peso de una tradición que seguramente le asfixia en sus anhelos pero sin la cual, aparentemente, no puede, o no sabe, vivir.

EL INCENDIO COMO SÍNTESIS

Un incendio aparece repentinamente en el relato, ocupando por entero el capítulo siguiente (cap. LII). Un soleado domingo de enero *Loti* llega a *Eyoub* y encuentra el barrio lleno de gente y su casa rodeada de bomberos: *J'avais toujours eu un pressentiment que ma maison brûlerait* (p. 88), confiesa nuestro protagonista. ¿Por qué preveía *Loti* el incendio de ese microcosmos que simboliza la casa? ¿Por qué *Loti*-autor dota a su personaje de esta premonición? La respuesta no es fácil, sin duda, pero la ubicación de este incendio en la diégesis, su importancia —se le dedica un capítulo entero— constatan su poder actancial.

El fuego es un elemento primordial universal sobre el que ha reflexionado extensamente Gaston Bachelard en sus ensayos sobre la imaginación de la materia²³⁵. Es un elemento que posee una riqueza simbólica incuestionable y de connotaciones sexuales intensas.

Si como dice Bachelard toda lucha contra los impulsos sexuales debiera estar simbolizada por una lucha contra el fuego²³⁶, parece evidente que nuestro héroe no establece tal contienda en estos momentos, pues acoge con sorprendente desinterés los hechos:

Je m'approchai pourtant d'un air indifférent de ce petit logis que nous avons arrangé l'un pour l'autre, elle pour moi, moi pour elle, avec tant d'amour. (p. 88)

Indiferencia causada, quizá, por la falta de sorpresa. ¿Era algo esperable, posible, probable...? ¿Inevitable?

Podríamos considerar, tal vez, que este incendio era totalmente necesario. Diegéticamente necesario. Y más sabiendo que se plan-

²³⁵ G. BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, París, Éditions Gallimard, 1946.

²³⁶ *Ibidem*, p. 173.

tean serias dudas sobre la realidad de este acontecimiento pues Faruk Ersöz, alude de nuevo en su obra a la improbabilidad de este incendio²³⁷.

Este fuego, ambivalente, como todo símbolo, integrando tanto el bien como el mal, el cielo y la tierra, nos ofrece diversas vías de interpretación, complementarias las unas de las otras. El fuego aparece como representación de la eternidad, de la purificación, del enfrentamiento edipiano y del castigo divino.

El paroxismo que alcanzan en Loti todas las emociones amorosas, dominadas por la angustia del tiempo y de la muerte, no pueden sintetizarse mejor que en este fuego mediador en su aspiración de eternidad, pues como sostiene Bachelard: *l'amour, la mort et le feu sont unis dans un même instant. Par son sacrifice dans le cœur de la flamme, l'éphémère nous donne une leçon d'éternité*²³⁸. Pero Aziyadé no aparece en este episodio. El drama tiene sólo dos protagonistas: Loti y la casa. Por lo tanto, podemos interpretarlo en el sentido de una necesaria *purificación* del héroe, concluida la de la amada. En la Biblia el fuego aparece frecuentemente como manifestación de Dios²³⁹. Mediante el fuego el Divino muestra su indignación y su ira, pero gracias también a la capacidad purificadora de la llama, el alma se libera de su impureza. Desde el inicio del relato el héroe aparece condicionado por una gran necesidad de cambio, de transformación. Este sería, así, el punto culminante de la transformación.

Ahora bien, lo que arde es una casa. La casa como representación del mundo. La casa —microcosmos personal— repleta de contradictorias connotaciones. Este incendio podría estar simbolizando un enfrentamiento edipiano con la madre. Loti había confesado a Aziyadé que dejaría todo de buen grado, su posición, su nombre, su país, para poder vivir con ella en Turquía, pero sólo una cosa se lo impedía: la existencia de su anciana madre:

Je te jure, Aziyadé, dis-je, que je laisserais tout sans regret, ma position, mon nom et mon pays. Mes amis... je n'en ai pas et je m'en moque! Mais, vois-tu, j'ai une vieille mère. (p. 60)

²³⁷ F. ERSÖZ, *À Stamboul avec Pierre Loti*, op. cit., p. 23.

²³⁸ G. BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, op. cit., p. 41.

²³⁹ Dt 4 24, 32 22

Como explica Bachelard, citando a Max Muller, el fuego siempre consume a sus progenitores, como se consumieron, inmediatamente, los dos trozos de madera que, frotados el uno contra el otro, compusieron la primera llama, el primitivo fuego²⁴⁰.

El *yo* arde, se purifica, se consume y, por ese acto, se trasciende y se alcanza también al pasado. El fuego purificador impide la nostalgia (*nostos*: retorno, *algia*: dolor). Se impide pues el dolor del retorno.

El objeto sobre el que depositar el pasado para que permanezca inalterable en nuestra memoria y permita el regreso, desaparece con el fuego. Conocemos bien el horror que sentía el escritor ante la desaparición de las cosas como para saber que un incendio, en su caso, nunca puede ser baladí. No, definitivamente, este incendio no está de casualidad en la diégesis, y su indiferencia ante él resulta impensable, a menos que sea un desastre merecido y aceptado. Que se considere inevitable como castigo por la transgresión cometida.

Porque el fuego despierta en el imaginario cristiano imágenes tremendamente negativas. El fuego destruye, devora. El fuego reina en los infiernos. Es el signo del pecado, del mal. En este sentido, su presencia en la narración equivaldría al reconocimiento del pecado, de la infracción y de la culpa y por ello mismo, conduciría a la aceptación, inevitable, de la sanción. No podemos olvidar el papel de castigo, que el fuego posee en la Biblia. La depravada y lujuriosa Prostituta (Babilonia) perecerá ante el fuego divino. El Apocalipsis está lleno de estas alusiones:

Y fueron abrasados los hombres con ardor intenso²⁴¹.

(...) y descendió fuego del cielo, y los consumió (...) / Y el diablo, su seductor, fue lanzado al lago del fuego y del azufre, donde están también la bestia y el falso profeta; y serán atormentados de día y de noche por los siglos de los siglos²⁴².

Y, realmente, las líneas que siguen describen a un *Loti* envuelto en olor de azufre, rodeado de figuras hostiles, al que se acusa de diferentes pecados. Sería el particular *descensus ad inferos* de Loti:

²⁴⁰ G. BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, op. cit., p. 52.

²⁴¹ Ap 16 9.

²⁴² Ap 20 9, 10.

La foule s'ouvrait sur mon passage, hostile et menaçante; de vieilles femmes en fureur excitaient les hommes et m'injuriaient; on avait senti des odeurs de soufre et vu des flammes vertes; on m'accusait de sorcellerie et de maléfices. Les vieilles méfiances n'étaient qu'endormies, et je recueillais les fruits d'être un personnage inquiétant et invraisemblable, ne pouvant se réclamer de personne et sans appui. (...) J'entrai chez moi, il pleuvait de l'eau noire mêlée de suie, du plâtre calciné et des planches enflammées... (p. 88)

Su aparición en el relato, sin fecha, sin motivo aparente, acentúa su capacidad catártica y desvela, en parte, la razón de su inclusión. De hecho, cuando el incendio se apaga, todo vuelve a su sitio. De forma un tanto milagrosa, por cierto, pues cuando *Aziyadé* vuelve a la casa dos días después encuentra todo lleno de flores y en orden.

El capítulo se cierra con la incertidumbre ante las misteriosas causas del incendio, pues es difícil comprender cómo ha podido declararse un fuego, en una casa cerrada:

Le feu prenant tout seul, au milieu d'une maison fermée, est un phénomène d'une explication difficile, et la cause première de l'incendie est toujours restée mystérieuse. (p. 90)

A menos que, como sostenemos nosotros, sea en realidad un fuego interior, en el propio cuerpo, en el propio *yo*, el que se haya declarado y la energía desarrollada haya encontrado vía de escape en la ficción bajo la forma de un incendio inexplicable.

Fuego que se convierte en un signo anunciador del juicio final, del castigo del pecado, demostrándonos, una vez más, que nada en Loti es sencillo y mucho menos su acercamiento a la sexualidad y a la mujer.

Los protagonistas se jurarán amor eterno, y el narrador, cual le-tanía, va desgranando las frases que anuncian el final de todo lo que vive:

Un temps viendra où, de tout ce rêve d'amour, rien ne restera plus; un temps viendra où tout sera englouti avec nous-mêmes dans la nuit profonde; où tout ce qui était nous aura disparu, tout jusqu'à nos noms gravés sur la pierre... (p. 96)

Incendio, en definitiva, que eterniza el amor y que impide un retorno al pasado que hoy se ha tornado asfixiante. Un pasado que le impide hoy ser presente y futuro. Fuego abrasador y calcinante que

recuerda que sobre todas las cosas, sobre la madre, sobre el pasado, sobre el amor mismo, existe un Dios que juzgará nuestros actos algún día.

Amor puro y eterno que, sin embargo, está viviendo sus últimos momentos, como esa casa incendiada y ahora en ruinas.

Inducido por *Achmet*, el oficial se tatuará el nombre de ella en el pecho, y ella le regalará un anillo de oro²⁴³, símbolo de eternidad y fidelidad, en el cual también está grabado el nombre de *Aziyadé*, haciéndole jurar que nunca se lo quitará, que lo llevará puesto siempre.

A pesar de la mutua declaración de amor eterno, o quizá por ello²⁴⁴, el narrador va sembrando el relato de malos presagios, como la descripción del eclipse de luna en Estambul, eclipse que aterra a los musulmanes y le inunda a él también de terror (p. 65), o la descripción de la fría noche de invierno en la que, dirigiéndose en barca con su amada hacia *Eyoub*, un *bay-kouch*, un búho, rompe con su inesperada presencia el silencio de la oscuridad, llenando de miedo a *Aziyadé*, para quien la presencia de este pájaro en la noche no podía ser más que signo de mal augurio (p. 69).

Presagios fatales que son abundantes en la obra de Loti y que, situados en la diégesis, anticipan siempre el dramático desenlace. Signos y presagios numerosos también en los mitos escatológicos, que describen el fin del mundo y el destino del individuo después de la muerte y que en la tradición cristiana judía e islámica se concretan en la idea de salvación, de juicio y de resurrección.

DIOS, EL ÚLTIMO JUEZ

El 19 de marzo de 1877 es la fecha que encabeza la cuarta parte, *Mané, Thécel, Pharès*. Se produce entonces el cambio de destino de Loti y con ello la inevitable separación. El epígrafe bíblico con el

²⁴³ Según nota de Claude Martin en su edición de *Aziyadé* este anillo existe todavía. Forma parte de una colección particular y en su exterior está grabado el nombre de «Hadidjé». P. Loti, *Aziyadé* suivi de *Fantôme d'Orient*, préface, édition et notes de Claude MARTIN, París, Gallimard, 1991, p. 396.

²⁴⁴ Nadie como Loti es consciente del terrible paso del tiempo y de la imposibilidad del *para siempre*. Pocas personas habrán sufrido tanto como él por la conciencia permanente *del fin de todas las cosas*.

que comienza esta parte, y que mimetiza el mensaje leído por el profeta Daniel a Baltasar, no deja lugar a dudas: es el momento de la separación, sí, pero también el del juicio divino. El castigo de los que se han atrevido a profanar las leyes.

La intertextualidad bíblica es esclarecedora. *El festín de Baltasar*²⁴⁵ narra la historia de Baltasar, sucesor de Nabucodonosor y último soberano del imperio babilonio que, al brindar por los dioses paganos durante un banquete, presenció cómo una mano misteriosa escribía su destino en la pared. El mensaje de la pared rezaba «Mené, Teqel, Faras», y el profeta Daniel, convocado por el rey, lo interpretó así: Mené: *Dios ha contado tu reino y le ha puesto fin. Teqel, has sido pesado en la balanza y hallado falto de peso. Perés, tu reino ha sido dividido y dado a los medos y persas.* Baltasar murió la noche en la que apareció la escritura y Darío, rey de Persia, se apoderó de su reino. El significado último del relato sería que los que profanan los vasos sagrados del Templo pagarán este sacrilegio con su vida, pues el verdadero Dios sale victorioso frente a todas las falsas divinidades.

Y el castigo para el alma culpable no se hará esperar. *Aziyadé*, desesperada por la pronta separación, y tras haber pedido a *Loti* que le conceda un último deseo, prepara una fiesta de despedida bastante tumultuosa y ruidosa en la casa de *Eyoub*, ahora vacía y con mísero aspecto tras el incendio. La joven parece haber perdido la razón y aparece ante los invitados, marineros de todo pelaje recogidos aquí y allá, en el Cuerno de Oro, con el rostro descubierto, sin velo, como si fuera una simple mujerzuela. La fiesta prosigue y *Aziyadé* sin darse cuenta, crispada por el dolor, rompe en mil añicos la taza de porcelana que sostiene en la mano, hiriéndose gravemente como nuevo y fatal presagio.

Se trata de preparar el desenlace, de explicar la transgresión cometida. *Aziyadé* ha sido adúltera, es cierto. Pero lo ha hecho por amor noble y puro. Es verdad que es bella y deseable y en esta fiesta lo es más que nunca: *Elle avait fait pour cette soirée une toilette qui la rendait étrangement belle* (p. 107) y por ello se asocia de nuevo

²⁴⁵ DAN 5, 25-28. El célebre cuadro de Rembrandt del mismo título, *El festín de Baltasar* (1635-1636), reproduce de forma impresionante esta escena, National Gallery, Londres.

con la figura de la mujer fatal. Pero también es cierto que ella no es culpable. Ha sido el hombre con su concupiscencia el que la ha mancillado. El deseo masculino es el verdadero causante de la perdición de las jóvenes e inocentes criaturas. Loti apela de nuevo a los personajes de *Fausto* para descargar a la joven de toda culpa mediante la intertextualidad creada:

On eût vendu son âme pour embrasser ces perles blanches, et la contraction de cette lèvre rouge, et ces gencives qui semblaient faites de la pulpe d'une cerise mûre. (p. 107)

Pero las manidas metáforas de su boca no deben hacernos olvidar la imagen de la sangre derramada que anticipa la muerte de la heroína. En el momento del adiós definitivo los signos que prefiguran el fin de *Aziyadé*, se suceden: *Le ciel était toujours étrangement noir; (...) La rue était déserte et balayée par des rafales qui faisaient tout trembler (...) sa chair est glacée (...) tombe chérie.* (p. 112). Al despedirse de ella el joven oficial siente esta separación como una muerte.

Ambivalente como todo símbolo, la sangre posee valores negativos y positivos. Para el pensamiento arcaico la sangre provenía esencialmente del guerrero y del cazador herido o de las misteriosas entrañas de la mujer²⁴⁶. A partir de esa constatación, el símbolo ha recorrido el camino de la historia cargando con el peso de todas las connotaciones que se le han ido sumando, tanto benéficas como maléficas, para convertirse sobre todo en rito de protección, en sangre de sacrificio.

Sangre ritual que de todo tiempo ha servido para calmar a los dioses y hacer perdonar las culpas del hombre. Sangre derramada que sirve para apartar de los seres humanos las fuerzas malignas que permanentemente acechan, que sirve para hacerse perdonar por las divinidades.

Elle est à cette heure dans son harem, ma bien-aimée, dans quel que appartement de cette demeure si sombre et si grillée, étendue, sans paroles et sans larmes, anéantie, à l'approche de la nuit. (p. 122)

Eso sí, una muerte de amor que, como la de *Margarita*, puede servir de mediación ante el Divino.

²⁴⁶ Véase a este respecto, J. BRIL, *Petite fantasmagorie du corps*, París, Éditions Payot & Rivages, 1994, p. 53 y sig.

AZRAËL, EL ÁNGEL DE LA MUERTE

Porque el héroe va a morir también. Después de un tiempo en *Brightbury*, su ciudad natal, y ante la terrible nostalgia que le invade, *Loti* vuelve a Estambul con la firme decisión de hacerse turco y vivir para siempre junto a su amada, renunciando así a Europa, al amor de su familia y de su anciana madre... Exactamente lo contrario de lo que hizo en su vida real pues sabemos que aunque dudó mucho tiempo finalmente renunció a su futuro oriental.

Pero al llegar se entera de que su fiel amigo y criado, *Achmet*, ha partido a la guerra y no puede ponerle en contacto con su amada. Intenta ver a la criada de *Aziyadé*, *Kadidja*, pero se ha mudado y nadie sabe dar razón de ella.

Desesperado, y a pesar del riesgo en que incurre, se dirige a la casa de *Abeddin-effendi*, sin planes concretos, pero con el claro propósito de ver a la joven musulmana. Cerca de la casa, en una calle silenciosa y triste, se encuentra con la vieja criada que encolerizada al reconocerlo, pues le culpa de la muerte de su ama, le grita que *Aziyadé* ha muerto.

El penúltimo capítulo comienza con unos versos, en epígrafe, de Víctor Hugo, que resumen el dolor del oficial inglés *Loti*, ante la pérdida de su *Aziyadé*, de su *Albaydé*:

Je veille, et, nuit et jour, mon front rêve enflammé,
Ma joue en pleurs ruisselle,
Depuis qu'Albaydé dans la tombe a fermé
Ses beaux yeux de gazelle.

(Victor HUGO, *Orientales*)

Versos que nos introducen en una escena desolada de amor y de muerte. De cementerios, de tumbas frías, de tierra eterna. Todas ellas propias del imaginario romántico.

Tumbado en el suelo del cementerio, el héroe permanece abrazado a la tumba de su amada:

Pour elle qui est là couchée, j'ai tout oublié!... Elle m'aimait, elle, de l'amour le plus profond et le plus pur, le plus humble aussi; et tout doucement, lentement, derrière les grilles dorées du harem, elle est morte de douleur, sans m'envoyer une plainte. (...)

Las eternas y angustiadas preguntas cobran nuevo dramatismo, en una época dominada por la pérdida de la fe. Es un yo-narrador que hesita y a quien la propia duda estremece. El héroe se interroga, y pregunta a Dios —paradójicamente— sobre el final de las cosas, sobre la muerte. Sobre *esa cosa siniestra* que yace bajo tierra y a la que todavía ama. Sobre la existencia del alma:

...Cette chose sinistre qui est là-dessous, si près de moi que j'en frémis, cette chose sinistre déjà dévorée par la terre, et que j'aime encore... Est-ce tout, mon Dieu? ... Ou bien y a-t-il un reste indéfini, une âme, qui plane ici dans l'air pur du soir, quelque chose qui peut me voir encore pleurant sur cette terre? (p. 131)

Pero por la fuerza del amor el héroe se salva. Gracias al amor de *Aziyadé*, su corazón endurecido por la vida se ha reencontrado con la fe. Su corazón se ha llenado de vida al brotar las lágrimas y ha encontrado consuelo en la oración:

Mon Dieu! Pour elle je suis près de prier, mon cœur qui s'était durci et fermé dans la comédie de la vie, s'ouvre à présent à toutes les erreurs délicieuses des religions humaines, et mes larmes tombent sans amertume sur cette terre nue. (p. 131)

Rolla, *Hassan*, *Don Juan*, Novalis, Wagner, Goethe, todos y cada uno de ellos, se encuentran aquí convocados por *Loti*, para rendir tributo a aquella que, por amarle de forma tan profunda y pura, murió de dolor.

Sólo queda una posibilidad ante un amor tan intenso como imposible: su continuación en la eternidad recobrada. *Loti*, como Novalis, está decidido a morir para encontrarse con su amada:

Si tout n'est pas fini dans la sombre poussière, je le saurai bientôt peut-être, je vais tenter de mourir pour le savoir... (*Ibidem*)

Y efectivamente el libro termina con una noticia en el periódico local, por la que nos enteramos de que, entre los últimos muertos de la batalla de Kars, se ha encontrado el cuerpo de un joven oficial de la Marina Inglesa, que habiéndose alistado recientemente en el ejército turco, ha sido inhumado entre los bravos defensores del Islam:

Parmi les morts de la dernière bataille de Kars, on a retrouvé le corps d'un jeune officier de la marine anglaise, récemment engagé au service de la Turquie sous le nom de Arif-Ussam-effendi.

Il a été inhumé parmi les braves défenseurs de l'islam (que Mahomet protège!), aux pieds du Kizil-Tépé, dans les plaines de Karadjémir. (p. 132)

CONCLUSIÓN

El análisis de esta primera obra hace emerger de forma nítida una estructura espacio-temporal sensible sobre la que vienen a engarzarse los demás elementos estudiados. Si observamos dicha coordenada vemos que ha habido una progresión locativa de los personajes principales en el sentido de una mayor intimidad, de una mayor *eufemización*.

El oficial *Loti* llega en barco a un puerto: Salónica. Allí, percibe a la heroína detrás de los barrotes de una ventana. Después de varios encuentros nocturnos en una barca, en el mar, vuelven juntos a tierra para instalarse en una casa, en una habitación, que será pronto sustituida por una tumba. Es un proceso en el que se renuncia a la lucha contra el tiempo y la muerte y se busca la sublimación.

Mar → tierra → ventana → casa →
→ mar → barca → casa → habitación → Tumba

El mar es el origen de la historia pero para la imaginación es también el origen de la vida. Es el principio indiferenciado, el caos primordial antes de la palabra creadora de Dios.

Un relato que comienza con la llegada del héroe desde el mar a la tierra indica ya un cierto grado de *eufemización*. Es lo contrario del viaje iniciático, de la aventura *odiseica*. Ahora se trata más bien de un viaje interior por los océanos del individuo cuyo objetivo final consiste en llegar a un espacio de aceptación. Aquí la Iniciación se ha producido —desde la introspección— en un cuerpo de mujer, a través del personaje de la heroína. Figura de mujer oriental que sirve ante todo como espejo en el que reflejar las contradictorias emociones de un todopoderoso yo-narrador y su particular percepción de la sensualidad.

Femenino idealizado hasta el máximo y también temido y sublimado. Figura de mujer que soporta sobre su imagen espesas capas de pintura que ocultan su verdadera naturaleza. Que desaparece bajo una coloración que no la pertenece construida desde los más remotos tiempos desde la necesidad y la proyección masculina.

Este esquema espacio-temporal traduce también, a nuestro entender, una percepción cíclica de la vida y de la muerte. Una certeza en el eterno retorno de las cosas, donde el amor, el impulso amoroso, nace para morir, dando cuenta del eterno proceso. El relato comienza en el mar y acaba en la tierra, en la tumba, lugar de la muerte, pero también de la vida, pues es el lugar de la transformación, del renacimiento. Es, cerrando el ciclo, el retorno al vientre materno, símbolo de todos los regresos y espacio de la felicidad primigenia.

Paralelamente existe una afirmación en la fe, una conciencia del Bien y del Mal profundamente cristiana que conlleva al mismo tiempo, sin contradicción alguna, una aceptación lineal del tiempo, de fin de la Historia, al final de la cual sólo Dios juzgará.

Sobre este esquema mítico de retorno a la Edad de Oro y de Pecado-Redención se va a tejer la historia de sus amores orientales.

Ya hemos dicho que no es fácil saber si Hakidjé existió realmente, conociendo el gusto por la dislocación de la realidad que poseía nuestro autor, sin embargo estamos seguros de que la *Aziyadé* de la novela sólo se materializó en la imaginación del escritor.

El personaje diegético posee tantos rasgos comunes con anteriores heroínas fabricadas por el imaginario colectivo y la descripción del idilio tantas connotaciones míticas, que su origen se sitúa forzosamente más allá de la simple transposición de una persona y una historia real.

La *Aziyadé* iniciática, la mujer cuyos ojos se confunden con los de todas las mujeres amadas que la precedieron, *de cette teinte vert de mer d'autrefois chantée par les poètes d'Orient*, es la mujer como género y como tal sólo puede ser una composición del imaginario y no una mimesis de la realidad. Como sostendría Stendhal, el proceso de cristalización ha concluido, la heroína ha quedado idealizada y por lo tanto revestida de la suma de todas las perfecciones. Pero se trata de ir más lejos y comprender mejor este proceso de idealización, pues la nueva imagen creada no es casual y ni siquiera pertenece al sólo imaginario del autor, como hemos visto, sino que representa la suma de prejuicios que se ciernen sobre lo femenino desde tiempos inmemoriales.

En esta escritura personal y personalizada, estamos además ante un producto de la imaginación que nace sobre todo para dar res-

puesta a las necesidades de sublimación del propio escritor frente al impulso sensual. *Aziyadé* es una heroína que surge de las exigencias emocionales y de las aspiraciones más profundas de su creador. Exigencias y aspiraciones que se construyen en espacios sociales y culturales y en territorios del subconsciente, no siempre controlables por el individuo.

Loti presta a su odalisca connotaciones de belleza y de misterio ante los que el hombre trasciende, suelta el lastre terrenal y entra en otro espacio donde los sentidos cobran primacía y el tiempo se disuelve. Lucha eterna de Eros contra Tánatos, impulso de vida contra impulso de muerte, que se realiza a través del personaje femenino y que tan sólo afecta al héroe.

Y es que *Aziyadé* no es una mujer turca a pesar de las apariencias, *Aziyadé* es simplemente la Mujer. Esa ensoñación de lo femenino que se hace desde lo masculino y para lo masculino, desde tiempos remotos. Figura pre-escrita, pre-determinada y construida a imagen y semejanza de los sueños más pretéritos y personales de sus creadores.

Muñeca oriental, se encuentra ataviada con todos los trajes que el imaginario de Occidente ha ido depositando en esas figuras misteriosas del harén. En esas princesas orientales que bajo su calculada indolencia y femenina pasividad ofrecían todo un mundo de voluptuosas y desconocidas sensaciones. Aunque en este caso la joven musulmana, adornada con el muy cristiano amor del protagonista, casi se vuelve princesa medieval. Entre las tentaciones de la carne y las exigencias del alma. Se opta por la salvación eterna. Dejando a la carne perecer bajo tierra.

Figura que nace desde las entrañas de lo prohibido y se pasea por el relato generando contradictorios impulsos. Arrastrando siempre la necesidad de su purificación y de su exculpación, hasta llegar a la *descarnalización* máxima bajo la tierra de su tumba.

Subyace en la narración el mito literario de *Tristán e Isolda*, el adulterio disculpado por el amor, por la fuerza de la vida y de la naturaleza. Como los amantes medievales, *Aziyadé* y *Loti* están unidos por un amor indestructible, aunque culpable e ilegítimo. Todos los ingredientes del mito medieval están presentes: amor imposible de realizar, muerte de los amantes. El amor es sentido como una fuerza arrolladora que sólo puede ser vencida por Tánatos.

El Eros sombrío del amor-pasión interesó mucho a los románticos —*sólo la muerte eterniza el amor*— y nuestro héroe, lo hemos visto, sigue siendo un héroe romántico en una época en la que conviven múltiples sensibilidades artísticas, la mayoría de las veces contrapuestas.

Nuestro protagonista-autor se reclama de una herencia romántica de pasiones absolutas y de amores imposibles y complicados, en un periodo histórico en el que la literatura —como reacción precisamente a este lirismo dramático— ha puesto en pie otro tipo de lecturas de la realidad.

Y así, en los momentos en que sale a la luz la orientalista *Aziyadé*, triunfa en Francia el realismo naturalista y Zola ha obtenido un gran éxito con su obra *L'Assommoir* (1877). Hasta el declinar del siglo, otras escuelas, otras sensibilidades, que renegarán a su vez de los excesos del realismo naturalista, seguirán conviviendo con estas miradas neorrománticas o posrománticas teñidas con los colores de la decadencia y de la modernidad.

Las continuas alusiones a Musset, Victor Hugo, Novalis, Goethe, marcan el sendero por donde se desarrolla el paseo emocional del escritor, un recorrido por la figura de la mujer de la que sobresalen, a pesar de su ambigüedad, rasgos de mujer frágil de tipo prerrafaelita.

Puesto que estas páginas nacieron profundamente marcadas por la pasión vivida en Senegal, podría considerarse a *Aziyadé*, como una re-escritura idealizada de su vida. Mediante la re-presentación de su obra, podría quizá equilibrar sus propias pulsiones negativas: en la ficción, la amada obediente y sumisa sacrifica su vida por el héroe, lo contrario que en Senegal, donde la amada sacrificó la pasión.

El escritor busca un desenlace wagneriano a su propia tensión emocional y *Estambul* y *Aziyadé* se convierten así en marco privilegiado, en lugar de encuentro, de contradictorias percepciones de lo femenino y solución catártica para un egotista *yo* maltratado.

V

RARAHU

C'était ici, il y a quelques mois, que j'avais pu déménager du Vaudreuil où j'étais si mal, pour embarquer sur la bonne frégate la Flore et partir enfin pour Tahiti, ce qui réalisait le rêve de toute mon enfance.

(Pierre LOTI, *Un jeune officier pauvre*)

LA NOVELA DEL RECUERDO

Alentado por la aceptación editorial de su primera novela, Loti compone y publica esta segunda obra que rememora su estancia en las islas de la Polinesia en 1872. De nuevo las notas recogidas en su *Journal* durante aquellos días van a servir de base a la ficción. Aunque como señala Bruno Vercier²⁴⁷ esta vez existe un esfuerzo mayor de creación novelesca, ya que las notas del diarista están fechadas con precisión y están escritas generalmente en presente, mientras que el relato está en pasado y apenas se utilizan fechas en él.

En esta ocasión no se pretende imitar las páginas de un diario íntimo que sin el conocimiento de su autor han llegado a hacerse públicas. Ahora estamos ante un relato exótico que se va desarrollando y recomponiendo a medida que el lector va juntando los diferentes fragmentos en los que se divide la escritura. Por lo tanto existe una mayor voluntad de composición literaria y la detallada notación del tiempo y su transcurso han dejado de ser una obsesión.

La segunda novela de Loti sigue siendo anónima y sólo un misterioso: *por el autor de Aziyadé*, inscrito en la cubierta, hace referencia a su creador. Este segundo libro, que el escritor dedica a su

²⁴⁷ P. LOTI, *Le Mariage de Loti*, (éd. de Bruno Vercier), París, Flammarion, 1991, p. 33.

amiga la actriz Sarah Bernhardt, está formado por cuatro partes narradas casi exclusivamente en primera persona. Ninguna de ellas lleva título aunque coinciden en el tiempo con las idas y venidas, estancias y ausencias, de un oficial de la Marina Inglesa llamado *Harry Grant* en la isla de Tahiti²⁴⁸.

Estas cuatro partes están compuestas a su vez por numerosos capítulos, en general cortos como en *Aziyadé*. Algunos están formados por un solo párrafo de cinco o diez líneas y en muchas ocasiones interrumpen la escasa intriga. Se presentan con títulos curiosos como *Économie sociale et philosophique*, *Un nuage*, *Gastronomie*, *Légendes des lunes*, *Hors-d'œuvre Nuka-Hivien (Qu'on peut se dispenser de lire, mais qui n'est pas très long)*... y el lector no acaba de comprender las razones de su inclusión.

La mayoría de las veces los capítulos no guardan relación entre sí ni mantienen un orden cronológico, por lo que el relato salta constantemente de un tema a otro. La historia del idilio con la joven nativa, *Rarahu*²⁴⁹, se ve interrumpida constantemente con digresiones de tipo etnográfico en *Océanie, le travail est chose inconnue* (p. 152), sobre la gastronomía *la chair des hommes blancs a goût de banane mûre...* (p. 162), o la filosofía y las costumbres de la Polinesia. Las cartas de *Loti* a su hermana, de *Rarahu* a *Loti*, de *Loti* a *John B.*²⁵⁰ —algunas reales y transpuestas en la ficción sin apenas variación— siguen siendo, como en *Aziyadé*, un recurso narrativo ampliamente utilizado.

En dos ocasiones, al principio y al final de la novela, los capítulos aparecen bajo un sobrio *Journal de Loti* o *Fragments du journal de Loti*, en un intento, quizá, de separar las distintas realidades diegéticas pues, a diferencia de *Aziyadé*, como decimos, esta novela no se presenta como la transcripción de las notas recogidas en un diario íntimo sino como el relato de una historia de amor sobre la que se encastran otros acontecimientos.

²⁴⁸ Isla principal del archipiélago de la Sociedad (Polinesia Francesa). Ciudad principal *Papeete*. Descubierta por el británico Wallis en 1767, fue explorada por Bougainville (1768) y Cook (1769, 1773-1774, 1777). Durante el reinado de Pomaré V (1877-1880), Francia anexionó Tahití (1880) y Papeete se convirtió en el centro de los establecimientos franceses en Oceanía y capital de la Polinesia Francesa.

²⁴⁹ Como ya se ha dicho en la biografía del escritor la novela iba a titularse en un primer momento *Rarahu, idylle Polynésienne* y fue Mme Adam quien cambió el título por el de *Le Mariage de Loti*.

²⁵⁰ En realidad su gran amigo Joseph Bernard.

Esta estructura fragmentaria y dispersa es fiel reflejo, en nuestra opinión, de las vivencias y emociones que acompañaron al autor durante su estancia real en aquellas latitudes. Loti encontró en esta región algo más que unas islas paradisíacas. Tahití se convirtió en el lugar mágico donde fueron a parar todas sus emociones juveniles. Toda su sed de aventura y de exotismo. Donde se destaparon, junto al perfume de sus majestuosas flores, todos los olores de la infancia y del pasado. Sentimientos nuevos y desordenados también, que presidieron su estancia en la Polinesia y que le llevaron continuamente durante aquellos días del presente al pasado y de la realidad a la ensoñación.

La novela se convierte así en una especie de museo de las experiencias vitales del escritor. Hay frases enteras —capítulos enteros— en lengua tahitiana que transportan al lector hasta el marco exótico de la situación narrada: un idilio entre un europeo y una indígena en una isla edénica. Pero junto a este tipo de emociones y descubrimientos existen continuas alusiones al hermano del autor, Gustave, que vivió en esta isla entre agosto de 1859 y junio de 1862 y que, durante el tiempo que duró su estancia, estuvo casado a la manera tahitiana con una joven nativa llamada Tarahu.

El recuerdo de Gustave, al que los nativos llamaban Rutave, la búsqueda de Tarahu, que aparece en la novela bajo el nombre de *Taïmaha*, y la esperanza de encontrar una posible descendencia de aquella unión, ocupan gran parte del relato. El propio nombre de la heroína, *Rarahu*, calcado sobre el de la esposa de su hermano, da cuenta del grado de implicación que tiene el recuerdo en esta obra. Además de sugerir un cierto desdoblamiento entre Loti y Gustave en la ficción. Por medio del discurso narrativo, Julien Viaud estaría por fin viviendo la vida de su admirado hermano.

Por lo tanto, el recuerdo imborrable del hermano amado que murió en 1865 en aguas de Indochina, la magia que con sus cartas y relatos supo transmitir al entonces pequeño Julien y la ahora exuberante realidad que se abre ante sus ojos juveniles²⁵¹, se convierten en el verdadero fundamento y motor de este libro.

Partiendo de estas premisas, la novela se auto-construye a través de los recuerdos dispersos de un oficial inglés —se supone que el

²⁵¹ Recordemos que el guardiamarina Julien Viaud tenía veintidós años cuando llegó a estas islas.

mismo que luego hace escala en Salónica y da lugar a *Aziyadé*—, su estancia en la isla de Tahití, su idilio con una joven indígena y la búsqueda angustiada de las huellas del hermano mayor.

La transposición del hermano en la ficción se hace patente a todo lo largo del relato y la descripción del ambiente, del encanto de ese lugar del mundo, se entremezcla continuamente con los recuerdos de la infancia del escritor.

Loti narra en *Le Roman d'un enfant* el recuerdo de la marcha de su hermano mayor a Tahití. Con ocasión de ese viaje, Gustave le regaló un libro dorado repleto de imágenes de la Polinesia. Fue el libro preferido de su niñez. El crisol donde vinieron a fundirse todas las emociones del encantamiento sensual que ya entonces le producía imaginar esta lejana región de la tierra:

Puis il me fit cadeau d'un grand livre doré, qui était précisément un Voyage en Polynésie, à nombreuses images; et c'est le seul livre que j'aie aimé dans ma première enfance. Je le feuilletai tout de suite avec une curiosité empressée. En tête, une grande gravure représentait une femme brune, assez jolie, couronnée de roseaux et nonchalamment assise sous un palmier; on lisait au-dessous: «Portrait de S. M. Pomaré IV, reine de Tahiti». Plus loin, c'étaient deux belles créatures au bord de la mer, couronnées de fleurs et la poitrine nue, avec cette légende: «Jeunes filles Tahitiennes sur une plage²⁵²».

Todos los personajes del recuerdo están presentes en la novela, la reina *Pomaré*, las bellas criaturas de pechos desnudos, las flores, el mar, las palmeras...

Como en *Aziyadé*, será de nuevo *Plumkett* el encargado de introducirnos en la ficción. Será el compañero y amigo quien, en tercera persona, nos haga creer que lo que sigue son restos, fragmentos, de la historia vivida por el oficial de la Marina inglesa, *Harry Grant*, durante su estancia en Polinesia.

En los dos primeros capítulos del libro, *Plumkett* nos pone al corriente de la situación y nos presenta a los dos protagonistas. Gracias a su intervención sabemos que el joven oficial británico *Harry Grant* se convirtió en «*Loti*» a los pocos días de su llegada a la isla,

²⁵² P. LOTI, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 107.

pues fue re-bautizado con este nombre de flor por las bellas habitantes de Tahití, incapaces de pronunciar correctamente el suyo.

La ceremonia de su bautizo austral tuvo lugar en el jardín de la reina *Pomaré* durante una estrellada y cálida noche de verano envuelta en los suaves perfumes de los naranjos y de las mimosas. Mientras, al otro lado del mundo, en Europa, lucía el cielo gris de una triste jornada de invierno. El ritual fue oficiado por tres bellas tahitianas que al modo de tres Gracias helénicas, llenaban de felicidad y alegría el acto:

Les trois Tahitiennes étaient couronnées de fleurs naturelles, et vêtues de tuniques de mousseline rose à traînes.

Loti, qui, jusqu'à ce jour, s'était appelé Harry Grant, conserva ce nom, tant sur les registres de l'état civil que sur les rôles de la marine royale mais l'appellation de Loti fut généralement adoptée par ses amis. (p. 135)

Plumkett se encarga también de presentarnos a la joven heroína —casi una niña²⁵³— *Rarahu*, antes de iniciarse el relato propiamente dicho. Nos comunica el lugar y la fecha exactos de su nacimiento —*Bora-Bora, enero de 1858*— contribuyendo así a la filiación con la *realidad* del personaje. Al mismo tiempo nos previene de la singular belleza de la muchacha. Belleza natural y salvaje, alejada de los cánones y valores europeos, lo que no hace sino acentuar su exotismo y su poder de seducción:

Rarahu naquit au mois de janvier 1858, dans l'île de Bora-Bora, située par 16° de latitude australe, et 154° de longitude ouest.

Au moment où commence cette histoire, elle venait d'accomplir sa quatorzième année.

C'était une très singulière petite fille, dont le charme pénétrant et sauvage s'exerçait en dehors de toutes les règles conventionnelles de beauté qu'ont admises les peuples d'Europe. (p. 136)

Después de esta participación, *Plumkett* desaparece del libro hasta el final donde vuelve a intervenir para introducir, en esta tan

²⁵³ Erika Bornay recoge en su libro sobre la formación de la imagen de la mujer fatal en el siglo XIX, el gusto y la atracción por las púberes —cuando no niñas— que manifestó la sociedad de entonces y que se puso de manifiesto, como no podía ser de otro modo, en las diferentes manifestaciones artísticas. E. BORNAY, *Las Hijas de Lilith*, Ediciones Cátedra, 1990. p. 142.

poco estructurada historia, unas cartas de *Loti* a *Rarahu* y unos fragmentos del *Journal* de *Loti*, haciéndose pasar delante del lector por el posible transcriptor, como en *Aziyadé*, de las vivencias y desventuras de su compañero y amigo. Ese misterioso oficial inglés, que un día recaló en las aguas cálidas de la Polinesia, donde fue rebautizado como *Loti* por las bellas *vahinés*, para después perder la vida defendiendo a Turquía, en los muros de *Kars* en 1876.

UNA SINFONÍA EN DOS MOVIMIENTOS

La novela se presenta dividida como decimos en cuatro partes que como hemos hecho con *Aziyadé*, la primera obra del autor, pasamos a describir brevemente:

Primera parte

El midshipmen británico, *Harry Grant*, hace una escala de seis meses en Tahití donde las costumbres sexuales son muy libres y las mujeres se muestran extraordinariamente hospitalarias con los oficiales y marineros extranjeros destinados en la isla. Su soberana, la reina *Pomaré IV*, realiza continuas fiestas y recepciones a las que invita a los oficiales europeos. Entre ellos se encuentra el oficial *Harry Grant* por el que la reina siente una especial simpatía, pues sabe que es hermano del oficial *Georges Grant* quien, antes de fallecer, había vivido cuatro años en la isla. Era un militar amable y cordial al que todos apreciaban y recordaban bajo el nombre tahitiano de *Rouéri*.

Harry se ve pronto seducido por la frescura natural y la belleza de una joven nativa llamada *Rarahu* y, al igual que anteriormente hiciera su hermano, la toma como esposa durante el tiempo que dura su estancia en la isla. Se trata de un matrimonio a la tahitiana. No supone ningún compromiso formal ni atadura definitiva. Es una forma de asignar pareja estable a los oficiales extranjeros. *Harry Grant-Loti*, que se viste con un pareo como los tahitianos y empieza a hablar su lengua, siente pronto que su relación con *Rarahu* se va transformando en algo muy parecido al amor. De hecho se dedicarán fragmentos enteros a narrar este idilio polinesio en este jardín del

edén, rodeados de flores y cascadas argentinas, donde todo parece convocar al gozo y al bienestar.

Segunda parte

Después de un mes de ausencia del oficial éste vuelve a la isla. Los padres de *Rarahu* han muerto dejando a la muchacha completamente sola. Los jóvenes amantes se instalan en una casa en la capital, Papeete, iniciando así una vida doméstica de tranquila felicidad. Pero no todo será dicha en esta edénica isla pues, como si fuera un funesto presagio, comienza el declive de la monarquía indígena. La vieja reina *Pomaré IV* representa un mundo que desaparece. Es el último símbolo de una civilización que sucumbe ante el progreso occidental. Su pequeña nieta la princesa *Pomaré V*, su única descendiente, vive aquejada de un desconocido mal que todos en la corte creen hereditario —la tuberculosis— y que la llevará irremediablemente a la muerte.

Loti busca desesperadamente a la esposa indígena de su hermano desaparecido, *Taimaha*, así como al posible hijo de ambos, en un intento de recuperar su memoria. Finalmente encuentra a la mujer pero el *Rendeeer* termina su escala en la isla y *Loti* tiene que marcharse sin terminar sus indagaciones. Debe abandonar también a *Rarahu*. Son momentos de gran tristeza, suavizada con promesas de retorno.

Tercera parte

Ha transcurrido casi un año. Tras varios viajes, el *Rendeeer* hace de nuevo escala en Tahití y *Loti* se reencuentra con *Rarahu* que ahora tiene dieciséis años. La joven ha cambiado. Ya no es la pequeña alegre y risueña que un día no muy lejano conoció. Ahora está triste y la palidez de su rostro comienza a delatar la enfermedad que aqueja sus pulmones. Esa epidemia maldita que recorre la isla: la tuberculosis. El oficial visita también a *Taimaha* y a su pequeño hijo. Creyendo encontrar al hijo de *Georges*, la realidad le decepciona: *Taimaha* ha tenido otros amantes, su hijo no es de su añorado hermano y además las intenciones de la mujer no parecen del todo honestas. La imagen actual de *Taimaha* no se corresponde en absoluto con la imagen idílica que *Harry Grant* tenía de la pequeña es-

posa indígena de *Rouéri*. El barco del oficial, el *Reender*, abandona definitivamente Tahití.

Cuarta parte

Harry Grant retorna a *Brightbury*, su ciudad natal, donde le recibe feliz y emocionada su anciana madre. Tiempo más tarde se entera casualmente, por terceros, de la muerte de la pequeña princesa *Pomaré V* y del destino trágico de *Rarahu*, quien primero fue la amante de un oficial francés para más tarde entregarse a la prostitución y a la bebida. La bella *Rarahu* morirá víctima de la tuberculosis en 1875, con dieciocho años aproximadamente.

El libro se cierra con un extraño sueño nocturno, una visión que atormenta a *Loti*, NATUAEA (*Visión confuse de la nuit*): El oficial se halla de nuevo en Tahití, pero esta vez el reencuentro se produce con el fantasma de *Rarahu*.

Aunque dividida en cuatro partes, como hemos dicho, la novela presenta en realidad dos grandes movimientos al modo de una partitura musical: el idilio con la joven tahitiana y la persecución angustiosa y angustiada del fantasma de su hermano muerto. El Amor y la Muerte de nuevo, en dos grandes tiempos.

El encuentro amoroso tiene lugar esencialmente en la primera parte de la novela. Podríamos decir que termina realmente al final de la primera parte para ceder el protagonismo al segundo gran tema. Más tarde aparece sólo como recuerdo doloroso y culpable en una amalgama amor-muerte tremendamente sugerente.

Por todo ello, el tono general del libro, a pesar de las exóticas y edénicas descripciones, es de una gran melancolía.

UNA HEROÍNA SURGIDA DE LA INFANCIA

La aparición de la heroína tiene lugar en el capítulo XI, titulado *Présentation*. El yo-narrador-*Loti* nos introduce en un decorado natural, los baños de *Fataoua*, rodeados de vegetación y aguas frescas y cristalinas, para describir la aparición de la joven en un día tranquilo y caluroso:

Ce fut vers midi, un jour calme et brûlant, que pour la première fois de ma vie j'aperçus ma petite amie Rarahu. Les jeunes femmes Tahitiennes, habituées du ruisseau de Fataoua, accablées de sommeil et de chaleur, étaient couchées tout au bord, sur l'herbe, les pieds trempant dans l'eau claire et fraîche. (p. 141)

A la sombra de la espesa vegetación, las jóvenes bañistas tumbadas sobre la hierba con los pies en el agua componen una pintura de ingenua indolencia. Las mariposas negras de terciopelo que se posan perezosas sobre los cuerpos y los olores intensos y desconocidos ponen la nota de misterio y excitación sensual:

- L'ombre de l'épaisse verdure descendait sur nous, verticale et immobile; des larges papillons d'un noir de velours, marqués de grands yeux couleure scabieuse, volaient lentement, ou se posaient sur nous, comme si leurs ailes soyeuses eussent été trop lourdes pour les enlever; l'air était chargé de senteurs énervantes et inconnues; tout doucement je m'abandonnais à cette molle existence, je me laissais aller aux charmes de l'Océanie... (*Ibidem*)

Y como si efectivamente de una pintura se tratara, con el tema recurrente en el arte universal de las *ninfas* y *bañistas*²⁵⁴, surge del lienzo, entre plantas y flores, cobrando vida repentinamente, nuestro personaje. Inocente, ingenua, pelo moreno, largo y suelto, torso desnudo y, como las náyades, coronada de flores:

Elles étaient coiffées de couronnes de feuillage, qui garantisaient leur tête contre l'ardeur du soleil; leurs reins étaient serrés dans des pareos (pagnes) bleu foncé à grandes raies jaunes; leurs torsos fauves étaient sveltes et nus; leurs cheveux noirs, longs et dénoués... Point d'Européens, point d'étrangers, rien d'inquiétant en vue... Les deux petites, rassurées, vinrent se coucher sous la cascade qui se mit à s'éparpiller plus bruyamment autour d'elles (*Ibidem*).

²⁵⁴ Señalamos, a modo de ejemplo, algunas de las obras pictóricas que durante el siglo XIX y principios del XX, reproducen este motivo: G. COURBET, *Les Baigneuses*, (1853); P. Auguste RENOIR, *Les Baigneuses*, (1888), París, Musée de l'Orange-rie; P. CÉZANNE, *Les Grandes Baigneuses*, (1900-1905), National Gallery, Londres. Ya en nuestro siglo, y desde otra perspectiva, pintores como Pierre BONNARD, *Bañistas en un parque*, 1908, Houston; Félix VALLOTON, *Verano (Bañistas descansando)*, 1912, Lausana, Museo Cantonal de Bellas Artes, y P. Picasso, entre otros, se siguen interesando por este tema. Varias obras de Bañistas integran la colección del Museo Picasso, las de Biarritz en 1918, las de Juan-les-Pins en 1920, *Deux femmes courant sur la plage*, Dinard en 1922, *La Flûte de Pan*, en 1923.

La presentación de la heroína tiene lugar de nuevo, como en *Aziyadé*, en un lugar concreto del imaginario colectivo occidental. Estamos en el Edén. Mito de mitos. Uno de los más importantes relatos fundadores de Occidente. La abundancia, expresada por la fertilidad de la tierra bajo forma de frutas, flores, árboles y plantas cerca de cursos de agua, hace innecesario el trabajo y el sufrimiento y hacen retornar a la imaginación a esa *Edad de Oro* primigenia. A esa paz absoluta producida por la unidad inicial con los dioses.

Loti entremezcla con gran habilidad varios planos como ya hiciera en *Aziyadé*. Juega al mismo tiempo con la mimesis y con las posibilidades de la imaginación.

Por un lado sitúa a la heroína en un contexto etnográfico real y verosímil. Tahití es en efecto una isla escarpada, de múltiples cascadas, de espesa vegetación, en la que domina el ambiente cálido y húmedo de toda la Polinesia Francesa. El río Fautaua —*Fataoua* en la novela— existe realmente. Está situado al norte de la isla y da lugar a numerosas cascadas²⁵⁵. El mismo Pierre Loti pintó una acuarela en 1872 que reproduce este lugar titulada *La cascade de la Fataua*.

Pero por otra, enseguida, a este paisaje real le superpone las imágenes oníricas del libro *Voyage en Polynésie*, que su hermano le había regalado antes de marchar a Oceanía y que a él le encantaba colorear, pues la descripción se asemeja a una imagen coloreada, fija, inmóvil. Una imagen de libro de viajes.

La sensualidad impregna el ambiente. No estamos ante la imagen ingenua de un dibujo infantil. Ahora bien, el propio recuerdo del niño —hoy hombre— no está exento de deseo. Loti cuenta en *Le Roman d'un enfant* la fascinación que producían en él los relatos de su hermano mayor sobre Oceanía. Cómo la *isla deliciosa* se había convertido en el tema principal de sus sueños y quimeras, en su mayor anhelo. Y narra también la *peligrosa seducción*²⁵⁶ que, sin que Gustave lo sospechara, ejercían sus cartas en la pequeña mente del niño tranquilo y religioso que entonces era:

²⁵⁵ Hoy se ha convertido en un lugar turístico que recuerda al escritor, *Loti's Bath*. De la misma forma que es recordado en todos aquellos lugares que retrataron sus novelas Estambul, Paimpol, Hundaya...

²⁵⁶ Loti utiliza este mismo adjetivo —*peligroso*— cuando define la emoción producida por la lectura de *Don Paez*.

Dans les rêves de mes nuits, je voyais souvent l'île délicieuse et m'y promenais; elle hantait mon imagination comme une patrie chimérique, désirée ardemment mais inaccessible, située sur une autre planète. (...) Il me parlait longuement d'un lieu appelé Fataüa, qui était une vallée profonde entre d'abruptes montagnes; «une demi-nuit perpétuelle y régnait, sous des grands arbres inconnus, et la fraîcheur des cascades y entretenait des tapis de fougères rares»... (...) Du reste, c'était décrit d'une façon précise et complète: il ne se doutait pas, mon frère, de la séduction dangereuse que ses lettres exerçaient déjà sur l'enfant qu'il avait laissé si attaché au foyer familial, si tranquille, si religieux²⁵⁷.

Era tanto el deseo de experimentar y conocer lo que su hermano le transmitía, tantas las ganas de visitar y recorrer esos lugares maravillosos que Gustave le describía que una noche soñó que, saliendo al patio y situándose detrás del jardín en miniatura, su lugar mágico en la casa familiar²⁵⁸, se sintió repentinamente transportado en un vuelo vertiginoso hasta Oceanía donde, súbitamente, se encontró rodeado por la frondosa vegetación de Fataüa.

El pequeño unía así en un mismo sueño, sin saberlo, dos aspiraciones fundamentales del ser humano. Su aspiración de trascendencia, simbolizada por la verticalidad del vuelo onírico, y la sublimación del impulso sexual nocturno, mediante una sensualidad lejana e idealizada.

Para Gaston Bachelard el vuelo onírico tendría como función ayudarnos a superar nuestro miedo a caer. Uno de los miedos fundamentales del hombre, responsable en alto grado, física y moralmente, de su propia verticalidad. El vuelo serviría así para aliviar mediante la ligereza, sustancia primordial de ese movimiento ascensional, el peso de la culpa, provocado por las angustias y miedos diurnos ante la sexualidad²⁵⁹. De hecho es imposible no percibir en el simbolismo del bosque y de la oscuridad, el genital y femenino refugio final de esta pequeña alma viajera:

²⁵⁷ P. LOTI, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 173.

²⁵⁸ Recordemos que Gustave había construido en el patio de la casa familiar este pequeño lago, con sus grutas y plantas, este pequeño microcosmos en miniatura, como regalo especial para él.

²⁵⁹ Véase, G. BACHELARD, *L'air et les songes*, (cap. I, «Le rêve de vol»), París, Librairie José Corti, 1943, pp. 47-48.

Et, après quelques secondes, subitement, les grands arbres de la vallée de Fataüa m'entourèrent dans l'obscurité: j'étais arrivé.²⁶⁰

En *La interpretación de los sueños*, Freud²⁶¹ define el sueño como la realización disfrazada de un deseo reprimido o insatisfecho. Anhelos contrariados que son fácilmente observables en el sueño infantil, menos mediatizado y oscuro que el sueño adulto, que puede sufrir mayores transformaciones impuestas por la censura al deseo reprimido.

Esta vez Loti se ha trasladado realmente a Tahití y por medio de la ficción está completando de algún modo aquella quimera infantil. Está dando forma a aquel deseo realizado mediante el sueño, y lo hace —hoy adulto— por medio de un complejo sistema de ficción autobiográfica.

Nos hemos trasladado en el tiempo y ahora estamos en el lugar del que tantas veces le habló su hermano en sus cartas. Nos hallamos en el espacio real-posible, pero también en el de la imaginación. En el espacio geográfico real de una isla del Pacífico y en el espacio intangible del recuerdo. Recuerdos a los que alude en la novela:

C'était là cette vie exotique, tranquille et ensoleillée, cette vie tahitienne telle que jadis l'avait menée mon frère Rouéri, telle que je l'avais entrevue et désirée, dans ces étranges rêves de mon enfance qui me ramenaient sans cesse vers ces lointains pays du soleil. (p. 182)

Con esta superposición de planos Loti responde por lo tanto y sobre todo a las exigencias de su propio imaginario, pero al mismo tiempo, como en *Aziyadé*, da respuesta al imaginario colectivo de su época que, expectante ante todo lo que provenía de las colonias de ultramar, no esperaba otra descripción de Tahití, isla mágica, paraíso del reposo y de la voluptuosidad, que aquella que coincidía con la imagen edénica y sensual que ya para entonces se había forjado.

El mito de la *isla* como fuente de felicidad, verdadero paraíso terrenal, ha sido una constante en la literatura y en el imaginario occidental desde la Grecia clásica hasta nuestros días. Los viajeros de los

²⁶⁰ P. LOTI, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 174.

²⁶¹ S. FREUD, *Obras completas*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1948, Vol. I, [VII], (Traducción directa del alemán de Luis López-Ballesteros Torres).

siglos XVII y XVIII alimentaron este mito al describir en sus tratados de geografía la belleza de las islas lejanas y la bondad y pureza de las costumbres de sus habitantes. Cuando Wallis, Bougainville y Cook llegan a Tahití concentran en ella todos los elementos del mito, creando un arquetipo del Edén. La reflexiones de Diderot, en 1774, en su *Supplément au voyage autour du monde de Bougainville*, contribuirán a fijarlo definitivamente, hasta tal punto que hoy sigue vivo entre nosotros y sigue funcionando en la literatura, en el cine y en la publicidad²⁶².

LA EDAD DE LA INOCENCIA

Loti ha situado la aparición de la heroína en una especie de marco simbólico del Edén. El arroyo, la fuente, el manantial son símbolos del origen de la vida, de la felicidad, del paraíso terrenal. La sacralización de los manantiales es universal. Por ellos se manifiesta la materia cósmica fundamental, sin la que no habría ni fecundación ni crecimiento de las especies. El agua viva que derraman es comparable a la lluvia, la sangre divina, la semilla del cielo. En numerosas tradiciones el agua es fuente de vida, de salud y de eternidad. La cascada bajo la que vienen a situarse las dos náyades representa el movimiento indómito de las fuerzas naturales, el movimiento continuo, donde los elementos cambian sin cesar, la fuerza del deseo y también, al mismo tiempo, el paso del tiempo —aguas rotas en el cauce—su inexorabilidad.

Además son aguas claras y frescas, adjetivos sin duda fácilmente asociados con el agua, pero que en el terreno simbólico acentúan la idea de virginidad y de pureza. El Edén es puro, la naturaleza es pura. El hombre primitivo es bueno. Conceptos que, partiendo de la idea de la existencia de un tiempo donde los hombres y los dioses eran iguales, vienen a converger y cristalizar en el siglo XVIII en la idea de la primitiva y originaría bondad del hombre.

El mito del *buen salvaje* toma cuerpo en el siglo XVI por fusión del mito de la *Edad de Oro* y de las pinturas optimistas de las tribus

²⁶² Sobre la pervivencia y evolución de este mito, en el imaginario colectivo, véase la obra de Éliane GANDIN: *Le voyage dans le Pacifique de Bougainville à Giraudoux*, París, L'Harmattan, 1998. Consultar asimismo el artículo «Tahiti» de J. DAUPHINÉ en *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, op. cit., pp. 1333-1346.

primitivas de América. Montaigne será el primero que se sirva de este mito en sus *Ensayos*²⁶³ para criticar la sociedad europea y el concepto de «civilización». Estos planteamientos cobran fuerza, como decimos, con los pensadores del siglo de las Luces, que dedicaron gran parte de su obra a resolver el problema de los orígenes y cuyas reflexiones siguen vigentes en el siglo XIX —incluso revitalizadas— por las teorías de Darwin sobre la evolución de las especies.

Y en este contexto, en la pintura edénica en la que ha situado Loti la aparición de la heroína, llama la atención la presencia de unos insectos: unas mariposas negras de terciopelo, de grandes ojos morados que, extrañamente, apenas pueden levantar el vuelo²⁶⁴:

(...) des larges papillons d'un noir de velours, marqués de grands yeux couleur scabieuse, volaient lentement, ou se posaient sur nous, comme si leurs ailes soyeuses eussent été trop lourdes pour les enlever. (p. 141)

Las mariposas son símbolo de transformación, de metamorfosis. De crisálida a mariposa, el huevo contiene ya toda la potencialidad del ser. La salida de la mariposa de su envoltorio primigenio es comparable a una resurrección, a una salida de la *tumba*. La psicología moderna ve también en la mariposa un símbolo de resurrección. Son mariposas negras, el color del duelo en Occidente, pero también el color de la *materia prima*, de la materia indiferenciada, del caos primordial, de la muerte, por todo ello también, de la tierra fértil.

La tierra que contiene las tumbas, contiene también la resurrección. El negro es el color de la muerte pero también el del re-nacimiento. La vida continuamente reproducida en un ciclo natural y eterno: muerte-re-nacimiento-muerte. La fertilidad, el amor, asegura el ciclo. El amor físico aparece como una exigencia de la Naturaleza.

Las mariposas negras de terciopelo poseen un gran peso simbólico. Son las que van a ayudarnos a traducir semánticamente el paisaje idílico, por otra parte bastante convencional, en el que nos ha situado el escritor. Por un lado refuerzan la idea consustancial a toda

²⁶³ M. MONTAIGNE, *Essais*, I, 31, «Des Cannibales».

²⁶⁴ Para nuestro análisis el hecho de la existencia real o no en esas latitudes de una mariposa de estas características es irrelevante. Lo que realmente importa es el hecho de que el escritor las ha escogido y descrito en este lugar y momento.

visión panteísta de la naturaleza de eterno retorno y por otra resucitan al hermano muerto. En ese paisaje, en esa isla, ya no se encontraba su hermano, pero el espíritu de *Gustave-Rouéri*, su alma, no estaba ausente. ¿Cómo no iba a estar el alma de su hermano presente, si toda la ficción creada es un canto a su recuerdo? ¿Si toda la novela no es otra cosa que una búsqueda angustiada de las huellas de su presencia? ¿Qué otra cosa es el alma proyectada en la materia?

Ya en la antigüedad grecorromana cuando el alma abandonaba el cuerpo del difunto tenía a menudo forma de mariposa. El propio Loti parece otorgar semejante cualidad a este insecto cuando en 1891, tras haber perdido a su querida tía Claire, relata en un sueño como el alma de su tía se ha transformado en mariposa:

Et je m'écartais de lui avec respect pour ne pas gêner son vol, m'étonnant même de voir que les autres formes humaines présentes ne s'écartaient pas comme moi; car ce papillon était maintenant devenu une sorte d'émanation de tante Claire, un peu d'elle-même, - peut-être son âme errante²⁶⁵.

Como homenaje póstumo a su hermano y como respuesta a sus propios anhelos, se manifiesta la vida, aparece la heroína. Una niña, un animalillo: *avec des mines de souris* que, a través de su corta edad está representando la edad de la inocencia. Y surge mezclada con el canto joven de la naturaleza viva que, para la imaginación material del agua, representan arroyos y cascadas, siguiendo los planteamientos de Gaston Bachelard²⁶⁶.

Emerge de la propia naturaleza. Forma parte de ella. *Rarahu* es la mujer en estado puro, la mujer primitiva. La mujer-naturaleza en perfecta disponibilidad. Disponibilidad representada por sus pechos desnudos y su larga cabellera suelta. En realidad la heroína podría haber sido cualquiera de las muchachas que se bañaban en las aguas crista-

²⁶⁵ P. LOTI, *Le Livre de la Pitié et de la Mort*, Édition du centenaire, Chistian Pirot, 1991, p. 140. En las páginas de su *Journal intime*, correspondientes al año 1891, fecha de la publicación del *Le Livre de la Pitié et de la Mort*, y que completan la edición, aparecen las líneas que hacen referencia a la mariposa como representación del alma de la tía Clara, expresadas, incluso, con mayor convicción: *Et je m'écartais avec respect pour ne pas gêner son vol, m'étonnant de voir que les autres formes humaines qui étaient là avec moi ne s'écartaient pas aussi; car ce papillon était maintenant devenu l'âme de tante Claire...*, p. 172.

²⁶⁶ G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 43.

linas de *Fataoua*. Pero Loti escoge a una y le da nombre: *Rarahu*. Hace de ella la más bella: *La plus jolie des deux était Rarahu*. La hace «única» y se dispone a amarla.

A partir de ahora, Loti podrá dar forma a sus deseos. Ya no está solo en ese nuevo viaje iniciático que va a emprender por el recuerdo.

Pero frente a esta idílica imagen de Eva desnuda aparecen los antiguos miedos, las constantes contradicciones de nuestro autor ante el cuerpo de la mujer. Estamos delante de una mujer inocente y pura, una Eva antes de la falta, pero su cabellera abundante y suelta, sus pechos desnudos, su cuerpo libre, atizan los miedos masculinos ante una mujer de repente percibida como devoradora.

La mujer en estado puro sigue siendo la encarnación de la dominación del espíritu por la carne. Es la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el Ideal. Es la representación simbólica de la ruptura con los dioses, el principio de la desgracia del hombre y de nuevo aparece el peso angustioso de la culpa. El vuelo lento y pesado de las mariposas negras de terciopelo añade signos de culpabilidad al retrato: *comme si leurs ailes soyeuses eussent été trop lourdes pour les enlever*. Sus alas «manchadas» les impiden volar libremente y ascender, dentro de ese eje vertical al que se refería Bachelard y que produce en el hombre una permanente tensión entre lo alto y lo bajo. Entre lo bueno y lo malo. Entre el cielo y el infierno en el pensamiento cristiano.

Quizá por ello, por la contradicción creada, el marco idílico escogido para la aparición de la heroína contrasta fuertemente con las emociones vertidas por Pierre Loti/*Loti-Harry Grant*, en un capítulo anterior, en el que, en carta fechada el 20 de enero de 1872, el protagonista hace partícipe a su hermana de la profunda decepción que la realidad de la isla ha causado en él, sumida en la depravación y la enfermedad. Su sueño infantil, tantas veces acariciado, se ha roto. La isla real no se parece a la isla soñada: *Ce pays des rêves, pour lui garder son prestige, j'aurais dû ne pas le toucher du doigt*. (p. 137). Y culpa de todo ello a la colonización europea que contamina todo lo que toca, que destruye la naturaleza y la primigenia bondad del hombre:

Et puis ceux qui m'entourent m'ont gâté mon Tahiti, en me le présentant à leur manière; ceux qui traînent partout leur personnalité banale, leurs idées terre à terre, qui jettent sur toute poésie leur bave

moqueuse, leur propre insensibilité, leur propre ineptie. La civilisation y est trop venue aussi, notre sottise civilisation coloniale, toutes nos conventions, toutes nos habitudes, tous nos vices, et la sauvage poésie s'en va, avec les coutumes et les traditions du passé. (*Ibidem*)

Pero esta contradicción aparente, esta doble percepción de la figura femenina y de la isla como representación del Bien y del Mal no hace sino reforzar el papel de heroína ensoñada de *Rarahu*. Ante la angustia suscitada por el presente, Loti escoge el terreno del recuerdo para construir su otro *yo*, y su heroína surge de un difícil equilibrio entre la realidad y la nostalgia de la infancia.

Estamos muy lejos de la novela experimental y científica de Zola. No sólo el escritor se abstiene de retratar la realidad social más o menos fea o amoral que contempla, sino que la crudeza de esa misma realidad le impulsan a construir espacios ideales, espacios distintos, donde el hombre pueda trascender de lo material a lo espiritual. Aquí no hay retrato social, aquí no hay lecciones ni determinismos científicos. Se trata tan sólo de dejar fluir los dolores individuales del alma. Y el alma de Loti es sin duda más cósmica que social.

Tras esta re-construcción del deseo cambia la percepción negativa de la isla de los primeros momentos. El sueño roto ha sido de nuevo re-compuesto. Tras dos meses de estancia en la *isla deliciosa*, después de su encuentro con *Rarahu* y otras mujeres, el oficial Viaud-Loti-Harry *Grant-Loti* confiesa que su decepción primera a dado paso a una gran sensación de felicidad.

Las imágenes del tiempo pretérito y del presente se han vuelto a reconciliar:

La déception des premiers jours est bien loin aujourd'hui, et je crois que c'est ici, comme disait Mignon²⁶⁷, que je voudrais vivre, aimer et mourir... (p.151)

La prioridad acordada en la ficción a los sueños de la infancia, la voluntad de superponer la visión onírica y mítica a la real, se traducen en una fusión entre el hoy y el ayer. La isla ha dejado definitivamente el terreno de la realidad y ha entrado de lleno en el de la ilusión:

²⁶⁷ Probable alusión a la Ópera *Mignon* (1866), del compositor francés Ambroise Thomas (Metz 1811-París 1896).

Petit garçon, au foyer de famille, je songeais à l'Océanie; à travers le voile fantastique de l'inconnu, je l'avais comprise et devinée telle que je la trouve aujourd'hui. - Tous ces sites étaient DÉJÀ VUS, tous ces noms étaient connus, tous ces personnages sont bien ceux qui jadis hantaient mes rêves d'enfant, si bien que par instants c'est aujourd'hui que je crois rêver. (p. 151)

El escritor se niega a ver y transcribir la realidad, o al menos parte de ella. Toma partido por la imaginación. Construye la ficción a partir de su propia realidad que no es otra que la ensoñación de su yo y el discurrir, idealizado, de sus emociones y recuerdos.

DE LA FELICIDAD PRIMIGENIA A LA CAÍDA

En esta novela desestructurada y fragmentada mucho antes de la primera aparición de la heroína ante los ojos del yo-héroe-narrador sabemos ya cómo es. Esta vez no han sido los ojos del protagonista masculino los que nos la han descubierto. Primero fue *Plumkett* quien nos ofreció unos trazos biográficos. Luego el héroe *Viaud-Loti-Loti-Harry Grant* dedica todo el capítulo v a su descripción. Es una descripción científica, antropológica, muy en consonancia con las inquietudes de la época²⁶⁸, estática, en la que el narrador se distancia de la heroína a la que describe como un objeto exótico, único, de una raza también única y genuina. Una de las más bellas del mundo. Ligando belleza con primitivismo muy al gusto romántico:

Rarahu était une petite créature qui ne ressemblait à aucune autre, bien qu'elle fût un type accompli de cette race maorie qui peuple les archipels polynésiens et passe pour une des plus belles du monde; race distincte et mystérieuse, dont la provenance est inconnue. (p. 138)

A pesar del distanciamiento del narrador surgen de la descripción rasgos de sensualidad mórbida expresados por medio de la languidez de su mirada de terciopelo y el olor a perfume de su cabello. Y se convierte, ella, que no tiene nada que ver con los cánones europeos de belleza, en modelo de perfección clásica:

²⁶⁸ Loti realiza muy a menudo descripciones de este tipo en todos sus libros de viajes y recuerdos. Estas anotaciones eran frecuentes entre los viajeros de la época que daban respuesta, de esta manera, a la gran preocupación etnográfica presente en todo el siglo XIX.

Rarahu avait des yeux d'un noir-roux, pleins d'une langueur exotique, (...); ses cils étaient si longs, si noirs (...) Ses cheveux, parfumés au santal, étaient longs, droits, un peu rudes; ils tombaient en masses lourdes sur ses rondes épaules nues. Une même teinte fauve tirant sur le rouge brique, celle des terres cuites claires de la vieille Étrurie, était répandue sur tout son corps, depuis le haut de son front jusqu'au bout de ses pieds.

Rarahu était d'une petite taille, (...); sa poitrine était pure et polie, ses bras avaient une perfection antique.

La estatua como sustituto de la mujer no es un tema nuevo en la literatura y es un motivo recurrente en el fin de siglo XIX francés. La mujer así representada se perfecciona y adquiere connotaciones de inmortalidad. Ahora bien, ambivalente como todo símbolo, el frío y la dureza del material evocado, mármol, bronce o granito hace que represente también el miedo al cuerpo de la mujer. Su misterio. Su inaccesibilidad y en último término su *impenetrabilidad*²⁶⁹. Y en este sentido traduce a la perfección los avatares y contradicciones de nuestro autor con lo femenino, que usa y abusa en su *Journal intime* y en su obra de ficción de esta representación de la feminidad.

Esta joven primitiva y exótica por medio de la actividad *imaginante* del escritor retrocede varios siglos en su modelo y se reencarna en una de las Tres Gracias²⁷⁰, diosas de la alegría, del encanto y de la belleza aportando con la imagen creada connotaciones de felicidad simple y edénica:

Il y avait quelque chose en elle qui ne pouvait se mieux définir que par ces deux mots: une grâce polynésienne. (p. 138)

Esta imagen inmóvil de libro de geografía, en su página de *pueblos del mundo*, esta re-construcción del personaje, como confiesa su autor: *j'ai combiné plusieurs personnages réels pour en faire un seul: Rarahu, et cela me semble une étude assez fidèle de la jeune*

²⁶⁹ Sobre la utilización de la estatua como representación de la mujer por los estetas del fin de siglo XIX francés véase, Mireille DOTTIN-ORSINI, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Cap. V, «Où l'on retrouve la Vénus de Milo», París, Grasset & Fasquelle, 1993, pp. 114-132.

²⁷⁰ Gracias, Carites, (gr. Kharités). Nombre que reciben en la mitología griega Aglae, Eufrosina y Talía, hijas de Zeus y Eurinome, que personificaban la belleza y la armonía física y espiritual. Alegaban la naturaleza y el corazón de los hombres, y se les atribuía cualquier manifestación artística o suceso agradable.

*femme maorie*²⁷¹, se superpone, pero no esconde, la imagen profunda que subyace en ella. Imagen-modelo de Mujer inocente y bella creada para la felicidad y el placer del hombre. Es posible que el escritor haya mezclado como dice rasgos de unas y otras, pero sobre todo ha activado todos sus sistemas personales de idealización de la figura femenina.

Y una vez en el interior de un modelo que define por sí solo a la Mujer en general, la ha individualizado, la ha hecho «única» y la ha convertido en su heroína.

¿Estamos frente a un retrato *suma de retratos*? o ¿Ante una confesión involuntaria? La mujer ideal es la suma de todas las imágenes que la precedieron en el ideal imaginario del hombre.

Nos encontramos sobre todo, como ya hiciera el autor con la heroína en *Aziyadé*, ante una síntesis entre María y Salomé. Polos extremos de la contradicción generada por la percepción dual de la mujer que hace que tan pronto sea percibida como un ángel, y por ello intermediaria de la trascendencia, tan pronto como aliada del demonio, interesada tan sólo por lo tanto en su perdición, en su fracaso espiritual. En su muerte negra y sin esperanza.

Después de este retrato, en el sentido estricto del término, y como ya hiciera en su primera novela, Loti va sembrando el relato de pinceladas que nos van revelando el carácter de *Rarahū*. De esta manera aprendemos que, al igual que *Aziyadé*, es tierna, silenciosa y sumisa, pero capaz también de un cierto aislamiento misterioso y místico; que en su pequeña cabeza fluyen ideas contradictorias, producidas por el choque entre sus antiguas creencias y los valores aportados por los europeos. Víctima de esta aculturación forzada, reconoce al buen Dios de la Biblia, pero teme enormemente, al mismo tiempo, a los fantasmas de los muertos que rondan la isla: los «*Toupapahous*». Ama profundamente a *Loti* y por lo tanto le es completamente fiel —todo lo fiel que puede ser una joven tahitiana— y se comporta con suma discreción con los otros hombres europeos.

Pero también sabemos que la fuerza de su instinto y sus tradiciones son muy diferentes de las europeas y tiene varios amantes tahitianos a la vez. Instinto animal, lujuria, vicios atribuidos universalmente

²⁷¹ Pierre LOTI, *Journal intime. 1878-1881*, op. cit., pp. 62-63.

a la mujer²⁷², que el narrador perdona y disculpa atribuyéndolo a la naturaleza femenina:

Elle m'était absolument fidèle, dans les sens que les femmes de Papeete donnent à ce mot, c'est-à-dire qu'elle était sage et réservée vis-à-vis des jeunes Européens; mais je crus savoir qu'elle avait de jeunes amants tahitiens. Je pardonnai, et feignis de ne pas voir; elle n'était pas tout à fait responsable, la pauvre petite, de sa nature étrangement ardente et passionnée. (p. 205)

Naturaleza tan ardiente y apasionada por cierto como la del oficial Viaud quien, exculpando a su heroína en estas líneas, quizá absuelve al mismo tiempo su propia condición. Pues siempre ha descrito el impulso sensual en su *Journal* como una fuerza que le superaba, definiéndola como arrolladora e incontrolable.

No obstante existen varias y distintas *Rarahu*. La heroína de esta novela sufre una verdadera e intensa transformación, dando lugar a tres representaciones de la misma figura.

La primera, infantil, salvaje, natural e ingenua, llena de vida, es la *Rarahu* que descubre el oficial en los baños de Fataoua. Es el símbolo de la felicidad primigenia. De la inocencia. De la infancia. Es la Eva pura, unida todavía al Divino.

La segunda, la pequeña que se hace mujer. La niña cándida que cubre sus pechos desnudos y recoge sus cabellos de forma civilizada. Es la Eva que escucha al diablo, en este caso encarnado en la civilización europea, que se deja tentar. Loti reserva un capítulo aislado, aunque corto —cuatro líneas— para narrar ese momento. Se trata del capítulo XXX de la primera parte:

A dater de ce jour, Rarahu considérant qu'elle n'était plus une enfant, cessa de se montrer la poitrine nue au soleil...

Même les jours non fériés, elle se mit à porter des robes et à natter ses longs cheveux. (p. 157)

La tercera *Rarahu*, la joven mujer que una vez instalada en la ciudad, *Papeete*, ejerce de esposa del oficial, iniciando una plácida vida doméstica y una intensa vida social a la europea. El yo-narrador-*Loti* nos describe su cambio, su elegancia, sus nuevos modales...

²⁷² Véase, E. BORNAY, *Las hijas de Lilith*, op. cit., p. 295.

Y nos anuncia al mismo tiempo su desgracia, pues ha dado, según palabras del narrador, el *paso fatal*, al introducirse como tantas otras en el ambiente malsano y perverso de la capital:

C'est ainsi que joyeusement elle franchit le pas fatal. Pauvre petite plante sauvage, poussée dans les bois, elle venait de tomber comme bien d'autres dans l'atmosphère malsaine et factice où elle allait languir et se faner. (p. 181)

Poco después sabemos que la enfermedad traída por los europeos a la isla, la tuberculosis, aparece insidiosamente, poco a poco, en el rostro de la muchacha. Es la Eva de la falta. La Eva impura:

Elle était plus femme aussi, sa taille parfaite était plus formée et plus arrondie. - Mais ses yeux se cernaient par instants d'un cercle bleuâtre, et une toute petite toux sèche, comme celle des enfants de la reine, soulevait de temps en temps sa poitrine. (p. 187)

Hay una progresión evidente en los diferentes retratos de la joven desde la naturaleza hacia la civilización. Desde la felicidad del Paraíso terrenal a la desgracia y el sufrimiento. El paso fatal dado por la heroína ha sido el de sucumbir ante los cantos de sirena de la civilización, abandonando sus costumbres y forma de vida naturales.

El paso fatal, es decir, la falta cometida por *Rarahu* y que la llevará inevitablemente a la muerte, es la de haber escuchado al diablo, haber comido la manzana y haber condenado así a ella, a Adán y a todos sus descendientes, al sufrimiento y a la muerte. A la pérdida del Paraíso.

El diablo es la civilización y todos sus males. El hombre europeo. El colonizador. Es también el hombre «civilizado» que, con su concupiscencia y sus vicios, lleva a las islas paradisíacas, a las culturas primitivas y felices, la enfermedad, el alcoholismo y la muerte. El diablo es *Loti*. Es el hombre que porta en sí el peso de la culpa.

En un momento del relato, *Rarahu*, indignada con *Loti*, le insulta llamándole demonio: *long lézard sans pattes*. La serpiente era un animal totalmente desconocido en Polinesia y la mestiza que había educado a la joven indígena en la religión protestante, había recurrido a esta perífrasis, a la hora de explicarle la forma que había adoptado el diablo para tentar a la primera mujer (p. 162).

Esta mujer-Eva no esta sola en su desgracia. *Loti*, como Adán, ha contribuido a su perdición, ha participado en su desdicha. Y *Loti*, como

Fausto, recuperando para sí el peso de la transgresión, se declara culpable de la desgracia de la inocente *Rarahu-Margarita*. (p. 144)

El escritor recurre de nuevo a estos personajes para representar su situación anímica y una vez más para corroborar la imagen que tiene de la mujer, a la que, ya por segunda vez en la ficción, compara con la inocente y cándida *Margarita*. Figura de mujer que pagó con su destino trágico el haberse enamorado de un hombre aliado con el diablo.

Remordimiento y culpabilidad por haber destruido la inocencia, por haber inducido al pecado, por haber provocado la muerte de la joven flor inocente, son los sentimientos finales del personaje de Goethe y son también las ideas clave que cierran la novela.

Es conveniente señalar que el *Fausto* de la ópera de Gounod (1859) se centraba en la desesperación del héroe y en la tragedia de *Margarita* y que su carrera triunfal por todo el mundo había popularizado enormemente en toda Europa esta tragedia y sus personajes.

UN DOBLE DESDOBLADO EN SU HEROÍNA

De nuevo también bajo las ropas del oficial británico *Harry Grant-Loti* se transparenta continuamente el oficial de la Marina Francesa, Julian Viaud.

Es un *yo* que describe una raza y unas costumbres con la seriedad del antropólogo y del lingüista. Posee un talento para la descripción y una capacidad de observación, que sólo un viajero y dibujante como él poseería:

Aux îles Marquises la barbe blanche est une denrée presque introuvable qui sert à fabriquer des ornements précieux pour la coiffure et les oreilles de certains chefs. (p. 169)

Au premier abord je fus frappé de la grande quantité de mots mystiques de la vieille religion maorie, - (...) Les déesses: Ruahine tahua²⁷³, déesse des arts et de la prière. (p. 147)

Un *yo-narrador* que, cómo en *Aziyadé*, evoca en varias ocasiones su infancia en la casa familiar, la dolorosa muerte en el mar de

²⁷³ Se dedica todo el capítulo a la descripción de los diferentes vocablos.

su hermano y la presencia fundamental de su anciana madre en su vida, sembrando así las claves de su reconocimiento:

Il avait commencé par être un petit enfant pur et rêveur, élevé dans la douce paix de la famille. (p. 163)

Et je pensai à mon frère Georges qui dormait à cette heure, du sommeil éternel, couché dans les profondeurs de la mer, là-bas, sur la côte lointaine du Bengale. (p. 226)

Je tombai dans les bras de ma vieille mère, qui tremblait d'émotion et de surprise. - Le bonheur et l'étonnement furent grands de me revoir. (p. 243)

Un *yo-narrador* que nos hace partícipes de sus ideas y principios sobre las razas primitivas y la colonización europea: los pueblos primitivos son esencialmente buenos y se ven pervertidos por la decadente civilización europea. Civilización y progreso que el escritor aborrece, como sabemos, y que han acabado con la felicidad de una isla que él sitúa, atendiendo a la llamada del mito, en la *Edad de Oro del Hombre*:

On voyage dans cet heureux pays comme on eût voyagé aux temps de l'âge d'or, si les voyages eussent été inventés à cette époque reculée...

Il n'est besoin d'emporter avec soi ni armes, ni provisions, ni argent; l'hospitalité vous est offerte partout, cordiale et gratuite, et dans toute l'île il n'existe d'autres animaux dangereux que quelques colons européens; encore sont-ils fort rares, et à peu près localisés dans la ville de Papeete. (p. 183)

Es también, reconociendo su parte de culpa, un *Don Juan* a quien las costumbres liberales de la isla en el terreno de la sensualidad facilitan el camino de las conquistas femeninas. Prototipo de oficial extranjero en la Polinesia, al mismo tiempo que mantiene su idilio en el entorno natural de *Fataoua* con la pequeña *Rarahu*, acude a cuantas fiestas se dan en la ciudad y se deja querer por las diferentes mujeres que se le acercan. No oculta tampoco, a todo lo largo de la diégesis, la atracción que ejerce sobre él la bella princesa *Ariitéa*, nuera de la reina *Pomaré*, modelo puro de la seducción femenina. La relación entre los dos apenas se sugiere pero está continuamente presente.

Pero sobre todo es un *yo-narrador* que se desdobra y que se refleja en su heroína. Es decir que dota a su personaje imaginado de la

capacidad de penetrar sus esencias más íntimas, de llegar hasta el núcleo de su identidad. Sus padres le bautizaron Julien, las bellas tahitianas lo re-bautizaron Loti. Su heroína ahora le dará nuevo nombre también, *Mata-reva* (p. 157), no queriendo llamarle *Loti*, pues era el apelativo que le habían dado otras mujeres rivales, las damas de la reina. Y *Mata-reva* significa, según el narrador, ojos de firmamento, de abismo, de profundidad y de misterio. Epítetos todos con los que el propio escritor ha descrito en numerosas ocasiones sus ojos. Ya que varias veces se refiere en su *Journal* a la profundidad y misterio de su mirada como uno de los rasgos más destacables de su persona. Con lo cual el autor-yo-narrador en un movimiento narcisista utiliza a la heroína como espejo de su identidad. Profundidad, abismo y misterio de la mirada son conceptos subjetivos y personales, con los que el escritor se identifica y con los que adorna a su héroe a través de su personaje de mujer.

Loti confiesa asimismo su *misteriosa afinidad* con *Rarahu*, a pesar de pertenecer a mundos distintos y lejanos. Antes de convertirse en un joven como los demás, había sido —como ella— un niño puro y soñador, educado en la dulce paz de la familia: *Il y avait une foule d'affinités mystérieuses entre Loti et Rarahu, nés aux deux extrémités du monde.* (p. 164)

A *Rarahu* le sobrecoge también, como a él, la grandiosidad de la naturaleza. Ambos entran en éxtasis y comparten iguales sentimientos, frente al espectáculo que les depara la visión de los paisajes oceánicos:

De si haut, nous observions, comme n'appartenant plus à la terre, tous ces aspects grandioses de la nature océanienne. - C'était si admirablement beau que nous restions tous deux en extase et sans rien nous dire, assis l'un près de l'autre sur les pierres. (p. 192)

Es fácil comprender que la contemplación de una naturaleza tan exuberante y bella como la de estas islas cause admiración en sus propios habitantes, pero es de más difícil comprensión la coincidencia en el *éxtasis* de los dos protagonistas. La interpretación del paisaje no podía ser la misma. Para ella, esa belleza que deslumbra a nuestro autor era algo natural y cotidiano. Y es bien conocido que el concepto de silencio no tiene el mismo valor para un habitante del Tíbet que para un ciudadano de cualquier ciudad cosmopolita.

Se produce una confusión, una simbiosis, entre el protagonista masculino y la heroína que interpretamos en el sentido de la inevitable proyección del *yo* del autor en la figura de *Rarahu*. Pues el escritor a través de su relato intenta retroceder a una edad mítica, en la que la dualidad todavía no existía, al mismo tiempo que recrea el mito del amor-fusión, de la nupcialidad con el alma hermana, de la redención conjunta, tan acorde con la sensibilidad romántica.

EL EROS CULPABLE

El encuentro amoroso de los protagonistas tiene lugar en los baños de *Fataoua*, pero en un lugar un poco más alto, es decir más cerca del cielo, más puro. Algo alejado del arroyo donde se reúnen las mujeres, y desde donde llegan sus murmullos y risas, que es como decir alejados de la miseria humana.

Es un lugar tranquilo e íntimo, rodeado de la misma naturaleza exuberante de frutas exóticas y flores que el resto del lugar. Es un lugar cálido dónde plantas como las sensitivas²⁷⁴ y árboles llenos de sensualidad como el árbol del pan²⁷⁵, conforman el vientre materno, el recipiente, el microcosmos, en el que puede tener lugar la unión con el otro. Mediante imágenes del régimen nocturno tiene lugar la *eufemización*, en términos de Durand, a través de la cual, la imaginación se interioriza y deja de revelarse contra el tiempo y la muerte. La naturaleza, que forma una bóveda con las espesas hojas de los árboles, se hace vientre, cavidad acogedora, útero materno y gracias al deseo purificado por las imágenes de la infancia acoge a *los dos* en su seno. Perfecta fusión del hijo con la madre. Perfecta fusión en el Uno. La carne y el espíritu de nuevo reconciliados:

C'était la salle de bain particulière de Rarahu et de Tiahoui; on pouvait dire que là s'était passée toute leur enfance...

C'était un recoin tranquille au-dessus duquel faisaient voûte de grands arbres-à-pain aux épaisses feuilles, - des mimosas, des goyaviers et de fines sensitives. L'eau fraîche y bruissait sur de petits cai-

²⁷⁴ *Mimosa pudica*, esta planta de la familia de las mimosas tiene la particularidad de estremecerse, replegando sus hojas, a la mínima estimulación exterior.

²⁷⁵ El *Artocarpus altilis* es un árbol tropical de hojas fuertes y brillantes, que alcanza hasta 18 m. de altura. Su fruta, de la talla y forma de un melón, puede llegar a pesar más de dos kilos.

loux polis; on y entendait de très loin, et perdus en murmure confus, les bruits du grand bassin, les rires des jeunes femmes et la voix de crécelle de Tétouara. (p. 142)

Este lugar se ha convertido en cámara nupcial mucho antes de que la reina *Pomaré* proponga el casamiento con *Rarahu*. Matrimonio por otra parte que, ante la sorpresa del oficial, los padres de la chica aceptan de buen grado, pues piensan que dada la edad de la muchacha está mejor con *Loti* que con cualquier otro. Y sobre todo esta situación la aleja de la posible prostitución en las calles de Pa-peete. Destino habitual, parece ser, de muchas jóvenes de su edad en aquél entonces.

Sabemos dónde tiene lugar el primer encuentro pero no sabemos cómo. La descripción es tenue, apenas sugerida. Un cierto pudor rodea todo ello. *Loti* confiesa que dudó mucho. Resistió como pudo y cuanto pudo a la llamada de sus instintos, a la urgencia de la carne. A la llamada del cuerpo de la mujer, en definitiva, depositando en él, como se ha hecho siempre, la responsabilidad de la tentación. Mujer ángel/Mujer demonio, el escritor parece no poder desprenderse de esta esquizofrénica dicotomía:

Bien longtemps j'avais hésité. - J'avais résisté de toutes mes forces, - et cette situation singulière s'était prolongée, au-delà de toute vraisemblance, plusieurs jours durant: quand nous nous étendions sur l'herbe pour faire ensemble le somme de midi, et que Rarahu entourait mon corps de ses bras, nous nous endormions l'un près de l'autre, à peu près comme deux frères. (p. 144)

Y, como hemos dicho, recurre de nuevo a *Fausto* para explicar el sentimiento que le impedía consumir el encuentro carnal con la joven-niña. Remordimientos, culpa, conciencia de pecado:

Le sentiment «qui fit hésiter Faust au seuil de Marguerite» éprouvé pour une fille de Tahiti, m'eût peut-être fait sourire moi-même, avec quelques années de plus; il eût bien amusé l'état-major du Rendeer, en tout cas, et m'eût comblé de ridicule aux yeux de Tétouara. (*Ibidem*)

Angustia, miedo, culpabilidad, ante un acto que él considera pecaminoso. Ceder a la baja de los instintos, ceder a la carne, era ceder al demonio y al mal. Pero además, al citar a la joven *Margarita*, añade a la corta edad de *Rarahu*, connotaciones de inocencia e ingenuidad, lo que no hace sino mayor su pecado. Aunque enseguida re-

conoce que tantas prevenciones sólo eran achacables a su juventud y que el freno puesto a sus instintos no podía más que convertirse en objeto de burla entre sus superiores; y que la propia *Tétouara*, habitual de los baños, y menos inocente que *Rarahu*, se hubiera muerto de risa ante sus dudas. Lo que es lo mismo que reconocer que sus prevenciones morales no eran compartidas por los que le rodeaban. Las propias costumbres de la isla, mucho más liberales que las europeas en éste sentido, hacían innecesario tanto escrúpulo. Así lo narra al menos Loti, introduciendo connotaciones en su personaje de singularidad moral, frente a sus semejantes.

LA IMPOSIBILIDAD DEL AMOR

Precedida por otras ausencias del oficial, la separación definitiva tiene lugar en la tercera parte.

Loti se encuentra en escala en San Francisco de California y allí recibe la primera carta de *Rarahu*, llena de tristeza y de añoranza. El oficial le contesta, *en tahitiano correcto y clásico*²⁷⁶, y le promete que volverá a Tahití a finales de año.

Sin embargo diferentes destinos del *Rendeer* se lo impiden. La isla parece cada vez más lejos y Europa, hacia donde se dirige definitivamente el barco, cada vez más cerca.

Diez meses después, por un cambio de planes imprevisto, el barco fondeará algunos días en la isla camino del continente. *Loti* se siente feliz al saber que volverá a ver la *isla deliciosa* y a su amada. Aunque sabe que esta vez el adiós será definitivo.

Cuando llega a Tahití el perfume y la magia subsisten, pero algo extraño flota en el ambiente. Es de noche y un presagio mortal invade al protagonista mientras se dirige al palacio de la reina *Pomaré* donde se encuentra *Rarahu* como criada de la princesa *Ariitéa*:

²⁷⁶ El héroe *Loti* se funde con pasmosa facilidad con las culturas que lo acogen. Adopta sus modos y costumbres y aprende en un tiempo récord sus lenguas. En *Azi-yadé*, el turco. Ahora el tahitiano. Aunque hay que decir que en general el léxico utilizado en estas circunstancias narrativas carece de rigor y de exactitud. Y su utilización en la diégesis parece responder más bien a la voluntad de crear en el lector sensaciones exóticas.

Je prends l'avenue qui mène au palais. Ce soir elle est déserte. Les bouaros l'ont jonchée de leurs grandes fleurs jaune pâle et de leurs feuilles mortes. Il fait sous ces arbres une obscurité profonde. Une tristesse inquiète, sans cause connue, me pénètre peu à peu au milieu de ce silence inattendu; on dirait que ce pays est mort. (p. 219)

Como en su anterior novela los malos presagios anuncian el final, el fatídico desenlace. Ha llegado el momento para el yo-narrador de resolver las contradicciones y la angustia creada.

El encuentro de los amantes se produce en la oscuridad, lejos de la frescura y la inocencia de los primeros encuentros. Y aunque reconoce los labios frescos y las dulces mejillas de *Rarahu*: *Et je rencontre dans l'obscurité les joues douces et les lèvres fraîches de Rarahu...* (p. 220), algo ha cambiado en la muchacha. Está más débil y a pesar de que ha refinado sus maneras al modo europeo y sigue siendo una deliciosa joven de dieciséis años, la enfermedad se ha adueñado de su cuerpo:

Dans l'obscurité, je la sentais plus frêle, et la petite toux si redoutée sortait souvent de sa poitrine. Le lendemain, au jour, je vis sa figure plus pâle et plus accentuée; elle avait près de seize ans; elle était toujours adorablement jeune et enfant; seulement elle avait pris plus que jamais ce quelque chose qu'en Europe on est convenu d'appeler distinction, elle avait dans sa petite physionomie sauvage une distinction fine et suprême. Il semblait que son visage eût pris ce charme ultra-terrestre de ceux qui vont mourir. (*Ibidem*)

El paisaje, el palacio de *Pomaré*, todo está envuelto en una nocturna y silenciosa tristeza. De nuevo brota el recuerdo de las páginas amadas del libro de la Polinesia. Todo parece como entonces, cuando Tahití era sólo una imagen borrosa, aunque llena de sol, en un sueño infantil. *Rarahu*, la imagen idealizada de Tarahu, la mujer indígena de su hermano, su propia imagen idealizada. *Rarahu* cual princesa de un palacio encantado que pronto va a retomar su sitio como *Bella durmiente* en el cuento, se despide de su amado:

Le palais s'élevait isolé, au fond du vaste enclos; sa masse blanche se dessinait clairement à la faible clarté des étoiles; on n'entendait nulle part aucun bruit. Au milieu de ce silence, le palais de Pomaré prenait ce même aspect qu'il avait autrefois, quand je le voyais dans mes rêves d'enfance. Tout était endormi à l'environnement; Rarahu, rassurée, monta par le grand perron, en me disant adieu. (p. 221)

A pesar de los negros augurios los jóvenes amantes reviven su amor, todo se parece a los primeros días, pero ambos saben que ha llegado el final. El sueño infantil ha terminado. La deuda con el hermano mayor ha quedado saldada. El libro como catarsis ha funcionado. Rarahu ha cumplido su cometido. Solo falta un desenlace a su historia de amor.

RARAHU SE VUELVE SÍMBOLO

Loti sabe que, cuando se vaya definitivamente, *Rarahu*, como tantas otras jóvenes tahitianas, deambulará perdida por las calles de la capital en busca de oficiales extranjeros.

Le ruega que se vaya a vivir lejos de la capital, lejos de las costumbres, viciadas y viciosas, de los europeos. Pero la joven seducida ya por el ambiente de Papeete apenas le escucha.

Pero algo más que el vicio y las perversiones europeas espera a la inocente heroína: la muerte ineluctable y absoluta prevista por su creador.

Pero antes la reviste con una última connotación. La convierte de nuevo en el *alter ego* de su alma:

Et pourtant on aime de toute son âme cette âme qui vous échappe. Et puis, la mort est là qui attend; elle va prendre bientôt ce corps adoré, qui est la chair de votre chair.

Y proyecta sobre ambas la desolación de morir sin Dios:

La mort sans résurrection, sans espoir, - puisque celle-là même qui va mourir ne croit plus à rien de ce qui sauve et fait revivre... (p. 235)

Una muerte sin consuelo, pues la falta de fe de *Rarahu/Loti* en el Buen Dios y en las ideas que salvan hace imposible la resurrección.

Como si el *yo-narrador-Loti-Viaud*, no se resignara a tal final, sitúa el último encuentro de los amantes en los baños de *Fataoua*, el lugar fresco y puro de su primer encuentro, en un claro intento de purificación: - *Rien n'avait changé; c'étaient bien ces mêmes herbes et cette même odeur; - mélangée de plantes aromatiques et de goyaves mûres.* (p. 239)

Comienza la gran escenificación del adiós. El crepúsculo dorado, el cielo, la tierra, la naturaleza entera, lo acompañan. El día se acaba y con él la última oportunidad del hombre. A partir de mañana, al alba, el camino es sin retorno. Se acabó la infancia de la humanidad. Se terminó para siempre la felicidad primigenia. Concluyeron las ensoñaciones infantiles:

Le soleil qui baissait déjà, - le dernier soleil de mon dernier soir d'Océanie, - éclairait certaines branches de leurs chaudes et dorées; j'admiraient toutes ces choses pour la dernière fois. Les sensibles commençaient à replier pour la nuit leurs feuilles délicates; - les mimosas légers, les goyaviers noirs, avaient déjà pris leurs teintes du soir, - et ce soir était le dernier, - et demain, au lever du soleil, j'allais partir pour toujours. (p. 239)

Todo había empezado así. En el mismo escenario. Las mismas plantas carnales y exóticas. Todo el idilio cabe en la misma página coloreada por el pequeño Julien. Es hora de cerrar el libro. Hora ya —como reconoce el propio narrador— de bajar el telón sobre la ópera que acaba de concluir:

Tout ce pays et ma petite amie bien aimée allaient disparaître, comme s'évanouit le décor de l'acte qui vient de finir. (p. 239)

Pero no sin antes obtener la promesa de *Rarahu* de alejarse de la corrupción de la capital, de regresar a su pequeña aldea y volver a la senda del bien, aprendida de los misioneros en su niñez. *Loti* la sentía salvada, purificada. Podía marcharse sin remordimientos. El idilio ha terminado, pero la heroína protagonizará, con su ausencia, la última parte del libro, convertida ya en símbolo. Símbolo del final de las cosas, de la muerte, pero sobre todo símbolo del Paraíso perdido, de la enorme desconfianza de *Loti* —compartida por muchos de sus contemporáneos— en el progreso del hombre. El fin de las razas, de las culturas milenarias, de la «bondad primitiva».

APOTEOSIS FINAL

TODO MUERE Y PERMANECE EN EL TIEMPO ETERNO

El oficial ha regresado a su casa en *Brightbury* donde le recibe emocionada su anciana madre. El plomizo cielo británico, el clima triste y frío de su patria, contrastan con sus cálidos recuerdos de Oceanía.

Rarahu hace acto de presencia en el relato por medio de dos cartas —en tahitiano y en francés— dirigidas a su amado. En ellas, y de forma desgarradora, le ruega que vuelva, se queja de la ausencia de noticias y le informa del progreso implacable de su enfermedad.

Un año más tarde y de forma casual, *Loti* se entera por un amigo de la precaria situación en la que se encuentra *Rarahu*. A los pocos meses de su marcha la joven había roto su promesa y había vuelto a Papeete. Allí se había convertido en la amante de un joven oficial francés al que no amaba y al que pronto abandonó. Tras esta ruptura había comenzado una vida totalmente disoluta en la ciudad.

Dos años más tarde, en 1876, con ocasión de una reunión de oficiales en la isla de Malta, *Loti* se entera del trágico destino de su *pequeña esposa salvaje*: cada vez más hundida en el vicio y en la miseria, alcoholizada y enferma, se arrastraba por las calles de la capital hasta que un día, sintiendo próximo el fin, decidió regresar a su isla natal de Bora-Bora, donde murió al poco tiempo de llegar.

La noticia de la muerte de la heroína sobrecoge a *Loti* que permanece impasible ante los oficiales. Pero por la noche, cuando está solo, un sueño, una visión aterradora en forma de fantasma atenaza su pecho, lleno de remordimiento y culpabilidad:

... Mais la nuit, quand je me retrouvai seul dans le silence et l'obscurité, un rêve sombre s'appesantit sur moi, une vision sinistre qui ne venait ni de la veille ni du sommeil, - un de ces fantômes qui replient leurs ailes de chauves-souris au chevet des malades, ou viennent s'asseoir sur les poitrines haletantes des criminels.
..... (p. 253)

El sueño es un poderoso generador de símbolos. Para Goethe, Nietzsche, Schopenhauer, Freud, que recogen la tradición clásica, su desciframiento constituía la verdadera vía para el conocimiento del alma humana. Y, aunque las interpretaciones y análisis de Freud y sus discípulos se concentraban básicamente en los aspectos sexuales reprimidos que contenían, hoy se admite de manera general que, de origen sexual o no, transcriben las aspiraciones profundas del individuo y sirven para equilibrar durante el sueño las angustias diurnas acumuladas.

Es muy difícil saber si el sueño relatado aquí se corresponde con un sueño realmente experimentado por el autor-yo-narrador y transcrito, más o menos fielmente, de manera más o menos novelada, en la

ficción, o si se trata de un «sueño inventado» para la ocasión. En realidad poco importa pues siguiendo con la posición adoptada ante este tipo de dudas analizaremos el sueño tal y como se presenta en la diégesis, independientemente de su etiología. Y más sabiendo que de una forma u otra *el soñador siempre está en el corazón de su sueño*²⁷⁷, y que ya Freud²⁷⁸ y sus colaboradores constatan que los sueños imaginados por los poetas para incluirlos en sus obras aparecen contruidos según las leyes empíricamente descubiertas y que para la observación psicológica no hay diferencias entre unos y otros.

Para nuestra aproximación al simbolismo de este sueño nos dejaremos guiar por las pautas de análisis propuestas por Roland Cahen²⁷⁹ para el drama en cuatro actos en el que este autor divide la estructura de los sueños:

- I.— su exposición y sus personajes, su lugar geográfico, su época, sus decorados;
- II.— la acción que allí se anuncia y se trama;
- III.— la peripecia del drama;
- IV.— ese drama evoluciona hacia su término, su solución, su *lysis*, distensión, indicación o conclusión.

Pero antes de todo —constatada la gran importancia que tiene la Biblia en la vida y en la obra de Loti— debemos subrayar que en la Sagrada Escritura, el sueño, las visiones nocturnas, son uno de los medios por los que se manifiesta la voz de Dios y que lo hace precisamente en ese momento de transición entre la vigilia y el sueño al que alude Loti: *une vision sinistre qui ne venait ni de la veille ni du sommeil* (p. 253):

Pues Dios una vez habla,
y dos veces, sin que ello se repare.
En sueño, visión nocturna,
cuando cae un letargo sobre los hombres,
mientras duermen en el lecho,
entonces hace revelación al oído de los hombres,
y con amonestaciones los aterra²⁸⁰.

²⁷⁷ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, «Rêve», *op. cit.*, pp. 809-816.

²⁷⁸ Véase, S. FREUD, *Obras completas*, *op. cit.*, «Apéndice (del Doctor Otto Rank)», Vol. I, p. 512.

²⁷⁹ R. CAHEN, *Le Rêve et les sociétés humaines*, (obra colectiva), París, 1967, p. 111; citado en J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, «Rêve», *op. cit.*, p. 813.

²⁸⁰ Job 33 14-16.

Y que el propio Loti acordaba a los sueños cualidades metafísicas que permitían al ser humano adentrarse en el profundo e insondable misterio del origen de las cosas: *Dans le rêve, peut-être est-on plus lucide pour les mystères, plus capable de pénétrer dans les dessous insondés des origines et des causes...*²⁸¹.

La obra de Pierre Loti —siguiendo la tradición de la escuela romántica— está llena de sueños o visiones en general siniestros y evocadores de la muerte. Pierre Flottes²⁸², que sitúa el origen de estos sueños en los primeros terrores de la infancia de un niño en exceso mimado, sostiene que el propio Loti acostumbraba a dar a estos sueños, no un valor de presagio o de presentimiento, sino de *ressouvenir* misterioso, que para él significaba un recuerdo que no le pertenecía en exclusiva sino que era el sueño, la memoria, de todos los hombres que le precedieron, angustiado como estaba por el tema de los orígenes y de la muerte. Para Loti todo moría y permanecía al mismo tiempo, aunque transformado, en el tiempo eterno. Los sueños serían los únicos que nos permitirían unirnos, ponernos en contacto, con la duración infinita, algo que han sostenido muchos pensadores a través de los tiempos.

VISIÓN CONFUSA DE LA NOCHE. CONDENA Y REDENCIÓN

Loti sueña que llega de noche a la isla de Bora-Bora a bordo de un navío negro que se desliza, —sin viento alguno—, sobre un mar inerte. Sin osar moverse, espera a que se haga de día. El terror le invade:

J'arrivais, porté par un navire noir, qui glissait sans bruit sur la mer inerte, qu'aucun vent ne poussait et qui marchait toujours... Tout près, tout près de la terre, sous des masses noires qui semblaient de grands arbres, le navire toucha la plage de corail et s'arrêta... Il faisait nuit, et je restai là immobile, attendant le jour, - les yeux fixés sur la terre, avec une indéfinissable horreur. (p. 253)

El navío y la isla se juntan en la visión descargando uno sobre otra su potente carga simbólica. El navío simboliza la propia vida en

²⁸¹ P. LOTI, *Le Livre de la Pitié et de la Mort*, op. cit., p. 139.

²⁸² P. FLOTTES, *Le drame intérieur de Pierre Loti*, París, Le Courrier Littéraire, 1937, pp. 192-193.

la que el hombre ejerce de timonel conduciendo el barco en la buena dirección. Sin embargo es un barco negro —mortal— y *Loti* no lo gobierna: *porté par un navire...* Es el barco quien lo lleva, quien lo conduce a la isla, atravesando la muerte y empujado por la muerte misma.

Así comienza el viaje interior de Pierre Loti en Polinesia tras las huellas del hermano muerto. La entronización de su personaje, de su doble en la diégesis, *Harry Grant-Loti*, se hace sobre la sombra de *Rouéri-Gustave*. La muerte de su hermano es el desencadenante y el motor de la historia. El navío negro, el mar inerte —más muerte es imposible— no hacen sino transcribir el duelo absoluto, sin esperanza, del pequeño Julien, del oficial Viaud.

Una isla real, Bora-Bora, fácilmente reconocible en un mapa de la Polinesia y a la que sólo se puede acceder desde el agua o desde el aire, se vuelve símbolo de una búsqueda espiritual primordial. Búsqueda condicionada desde el principio por la muerte real del hermano.

La muerte impulsa la novela y la muerte la termina. La muerte narrada en diferentes planos. El ocaso de una civilización, el fin de los sueños de su infancia, la desaparición de *Rarahu* —uno de sus múltiples *yo*—. La muerte siempre presente y de nuevo la escritura como catarsis.

El barco, la isla, la noche, son símbolos femeninos y pertenecientes al régimen nocturno de la imagen, aquél que, según la teoría de Gilbert Durand, intenta transformar el mal y la muerte haciéndolos soportables. El héroe no lucha contra ellos, no se resiste, sino que eufemiza la tensión generada mediante la creación de imágenes de protección y de refugio.

La llegada del alba no diluye sus temores pues se diría que el día se resiste a llegar y el sol es *un gran sol muerto*. Todo parece anunciar el final de los tiempos:

... Enfin le soleil se leva, un large soleil si pâle, si pâle, qu'on eût dit un signe du ciel annonçant aux hommes la consommation des temps, un sinistre météore précurseur du chaos final, un grand soleil mort. (p. 253)

El alba, la luz, como antítesis de las tinieblas. La luz y el sol, símbolos espectaculares pertenecientes al régimen diurno de la ima-

gen, el del combate, el de la lucha contra el tiempo y la muerte, que podrían acudir en ayuda de nuestro héroe, no vienen. No tienen fuerza. Su palidez por el contrario se convierte en una señal anunciadora, en presagio de la derrota. La victoria de la muerte está expresada con rotundidad en el oxímoron, *soleil mort*. La isla, el amor, la felicidad del sueño infantil realizado, la idealización conseguida, no alivian la angustia primordial.

Angustia primordial que se expresa una vez más con imágenes fúnebres e inquietantes, pues la pálida claridad deja percibir un corro de mujeres sentadas en la playa, en actitud de duelo. Mujeres sin edad, *elles semblaient être là depuis un temps indéfini...*, inmóviles y cubiertas por el largo pelo —como si fuera un velo— y que fijan sus ojos en él a través de sus transparentes párpados cerrados. Inquietante imagen de ciegas que ven que nos acerca a la mítica visión según la cual la ceguera física es un presupuesto para el presentimiento sabio que brota de la profundidad, para el vaticinio. Sólo aquellos que se sustraen a las apariencias engañosas de la realidad pueden percibir la verdad profunda²⁸³. Son el símbolo mismo de la clarividencia. Como menciona el *Diccionario de Símbolos de la Biblia*²⁸⁴: *ya Tirsias herido por Hera con ceguera eterna, recibió de Zeus el don de prever el futuro*. Para el Evangelio el poder de las tinieblas ciega a los hombres, sin embargo uno de los signos del tiempo de la salvación es precisamente que ese día verán los ojos de los ciegos²⁸⁵. Y Loti recoge esta tradición:

Parmi les troncs des cocotiers, sous la haute et triste colonnade grise, des femmes étaient accroupies par terre, la tête dans leurs mains comme pour les veillées funèbres; elles semblaient être là de-

²⁸³ Pensamos en este momento en el pintor simbolista Odilon Redon (1840-1916) que tuvo gran influencia en el arte y en la literatura del fin de siglo francés y que pinta un retrato de mujer con los ojos cerrados en 1890, *Les yeux clos*, Musée d'Orsay, París. Sin olvidar tampoco, ya en el siglo XX, la pintura metafísica de Giorgio de Chirico (1888-1978) que crea varias obras utilizando esta simbología. *Le cerveau de l'enfant* (1914), Moderna Museet, Estocolmo, *Il filosofo-poeta* (1918) o *Il ritornante* (1917-1918). El tema de «los ojos cerrados que ven» lo usan también Picasso, *Uomo in poltrona* (1915), Chicago, The Art Institute, Marx Ernst, *La revolution la nuit*, (1923), Londres, The Tate Gallery, y Felice Casorati, *Silvana Cenni* (1922).

²⁸⁴ M. Lurker, *Diccionario de Imágenes y Símbolos de la Biblia*, «Ceguera», (Traducción castellana de Rufino Godoy, de la tercera edición de Wörterbuch Bilischer Bilder und Symbole), Córdoba, Ediciones el Almendro, 1994, pp. 53-54.

²⁸⁵ Véase Is 29 18.

puis un temps indéfini... Leurs longs cheveux les couvraient presque entièrement, elles étaient immobiles; leurs yeux étaient fermés, mais, à travers leurs paupières transparentes, je distinguais leurs prunelles fixées sur moi. (p. 254)

Una ceremonia alegre y feliz, llena de vida, comenzó el relato. Una ceremonia de signo distinto, lo cierra. Las mujeres de párpados cerrados, sacerdotisas de la verdad revelada, anuncian el final del tiempo. El tiempo, la muerte recordada, la muerte como encuentro inevitable, se imponen. La dramaturgia del coro de mujeres no hace más que acentuar la angustia de esta meridiana verdad, representada al modo de la tragedia clásica.

El círculo es uno de los grandes símbolos universales, pues en casi todas las culturas representa el tiempo. El tiempo definido como una sucesión continua e invariable de instantes todos idénticos unos a otros. En el círculo, la línea vuelve sobre sí misma, no hay delante ni detrás, todos sus puntos se hallan a igual distancia del centro. Es la representación perfecta de la eternidad.

Las mujeres *sin edad* conformarían así una especie de círculo eterno, de tiempo eterno, representado por la Mujer. Recipiente cósmico primordial que coincide con el inicio del tiempo. Símbolo del refugio, de la eufemización, vientre materno, refugio al que se vuelve con la secreta esperanza de re-nacer. Retorno a la infancia que coincide también con el retorno inherente a la redención cristiana. Volver más allá del pecado original, volverse «un niño pequeño» tal es el programa esencial del cristianismo como nos recuerda Gilbert Durand²⁸⁶.

En el centro, aparece una forma blanca, es decir con el color de la transformación, de los aparecidos, de los fantasmas, y rígida. Es el cadáver de su amada, transfiguración de su propio *yo*, de su propia muerte, pues como reveló Freud²⁸⁷, en los sueños, el *yo* que se sueña, suele representarse bajo figuras diferentes:

Au milieu d'elles, une forme humaine, blanche et rigide, étendue sur un lit de pandanus...

²⁸⁶ G. DURAND, *Religiologiques*, 15 (printemps, 1997), Montréal, Université du Québec.

²⁸⁷ Véase, S. FREUD, *Obras completas, op. cit.*, «La interpretación de los sueños», Vol. I, [VII].

Je m'approchai de ce fantôme endormi, je me penchai sur le visage mort... Rarahu se mit à rire...

En medio de una escena escatológica de cataclismo final, —*le soleil s'éteignit dans le ciel*—, surge *Rarahu*, pero ahora transformada. Ha dejado la tierra, la materia y se ha convertido en un fantasma, en un espectro, en un *Toupapahou* que ríe con la risa eterna de los aparecidos. Contrasta con fuerza el aire violento —voz de Dios— que se desata entonces, con la ausencia de viento del inicio del sueño:

A ce rire de fantôme le soleil s'éteignit dans le ciel, et je me retrouvai dans l'obscurité.

Alors un grand souffle terrible passa dans l'atmosphère, et je perçus confusément des choses horribles: les grands cocotiers se tordant sous l'effort de brises mystérieuses, - des spectres tatoués accroupis à leur ombre, - les cimetières maoris et la terre de là-bas qui rougit les ossements, - d'étranges bruits de la mer et du corail, les crabes bleus, amis des cadavres, grouillant dans l'obscurité, - et au milieu d'eux, *Rarahu* étendue, son corps d'enfant enveloppé dans ses longs cheveux noirs, - *Rarahu* les yeux vides, et riant du rire éternel, du rire figé des *Toupapahous*. (p. 254)

El viento, el terremoto... El sol se apaga en el cielo, la oscuridad se hace. Es fácil percibir la transposición del mito del *Apocalipsis* en las líneas que preceden:

Y vi cuando abrió el sexto sello que se produjo un gran terremoto, y el sol se puso negro como saco de crin, y la luna toda se hizo como de sangre, y las estrellas del cielo cayeron a la tierra al modo que la higuera deja caer sus bayocos sacudida por un fuerte viento²⁸⁸.

Y el cuarto ángel tocó la trompeta, y fue alcanzada la tercera parte del sol, y la tercera de la luna y a tercera de las estrellas, para que se ensombreciese la tercera parte de ellos, y el día no brillase en su tercera parte, e igualmente la noche²⁸⁹.

Y en el centro de la escena, en medio del círculo del tiempo, en el núcleo de Cronos, se encuentra *Rarahu*/*Viaud/Loti*.

²⁸⁸ Ap 6 12, 13.

²⁸⁹ Ap 8 12. Los relatos apocalípticos son numerosos en todos los libros de la Biblia, tanto en el Antiguo Testamento como en el Nuevo. Véase entre otros, Is 13 10s, 24 19, 34 4.

El centro desde el punto de vista simbólico no es una posición estática. Es el lugar de todas las convulsiones, de donde parte el movimiento de lo uno hacia lo múltiple, de lo interior hacia lo exterior, de lo no manifestado a lo manifestado, de lo eterno a lo temporal, procesos todos de emanación y de divergencia, donde se reúnen como en su principio, todos los procesos de retorno y de convergencia en su búsqueda de la unidad.

Es el lugar de condensación y coexistencia de fuerzas opuestas, el lugar de mayor concentración de energía²⁹⁰, y en ese centro está la muerte convertida ya en fantasma y fin de los tiempos. La muerte inevitable y necesaria para re-nacer. La vida. Pues el mensaje último del *Apocalipsis* es un mensaje positivo de resurrección.

En ese centro se halla ese *yo* complejo, contradictorio y convulso de nuestro autor-narrador-héroe. Ese *yo* temeroso de Dios y de las fuerzas de la Naturaleza. Ese *yo-Loti-Loti* que, tras haber perdido la batalla de salvar el alma de *Rarahu* por medio de la fe en Dios, —transponiendo de esta manera en el personaje sus propias vacilaciones religiosas—, termina el libro con las palabras de la pequeña indígena. Los lamentos desgranados en su primera carta cuando, con un corazón puro y sin malicia, le rogaba que volviera. Cuando todavía hubiera sido todo posible. Cuando ella creía aún en las palabras del «*Dios Verdadero*» y no se había apartado del recto camino:

Ô mon cher petit ami, ô ma fleur parfumée du soir! mon mal est grand dans mon cœur de ne plus te voir! ô mon étoile du matin, mes yeux se fondent dans les pleurs de ce que tu ne reviens plus! ...

Je te salue par le vrai Dieu, dans la fois chrétienne.

Ta petite amie,

RARAHU (p. 254)

La afirmación en la fe de sus mayores, la posibilidad de re-nacer, de resucitar, después de la muerte, alivian la angustia creada por la desaparición del hermano, por la idea de su propia muerte, por la conciencia trágica de la propia finitud.

En la visión se yuxtaponen imágenes provenientes del *Apocalipsis* con otras que recuerdan al mito del *Judío Errante*, más concreta-

²⁹⁰ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, «Centre», *op. cit.*, pp. 189-190.

mente con la reelaboración del mito²⁹¹ que hizo Wagner en su ópera «El Buque Fantasma»²⁹², ópera que sin duda Pierre Loti conocía y a la que recurre en otras ocasiones en su escritura²⁹³.

El drama que en ella se desarrolla polarizado por las ideas de condena y de redención tuvo que impresionar grandemente a nuestro escritor, siempre atormentado por estos sentimientos. Recordemos brevemente el argumento.

En tiempos inmemoriales un juramento impío transformado en maldición condenó al *Holandés*, capitán de un navío, a la vida eterna y desde entonces vaga por los mares del mundo sin encontrar la muerte redentora. Sólo la fidelidad de una mujer puede conjurar el maleficio. Tiene oportunidad de hallarla cada siete años cuando el mar lo arroja con su barco hacia alguna costa, pero ninguna de las múltiples mujeres que ha conocido ha conseguido serle fiel hasta el final. Falsos amores, falsos juramentos se suceden desde tiempos remotos. Su único deseo es retornar a la Nada a la espera del día del Juicio Final. *Senta*, la hija del marino noruego *Dallant*, que conoce la leyenda del *Holandés Errante* y se muestra conmovida con su historia, quiere ser ella la mujer que le libere de tal condena y le jura fidelidad hasta la muerte. *El Holandés*, creyéndose engañado por la joven, da orden de zarpar a su tripulación para alejarse de tierra para siempre. *Senta*, realmente enamorada de él, se arroja al mar, donde muere. En ese mismo instante el *Holandés* y su barco se hunden en el agua. El sacrificio de *Senta* ha liberado al capitán de la maldición.

En esta transposición del mito, *Rarahu-Senta*, con su sacrificio, permite la redención del *Holandés-Loti*. ¿O deberíamos decir la re-

²⁹¹ G. DURAND realiza un exhaustivo estudio sobre Wagner y el mito decadente en su obra, *Beaux-arts et archétypes*, PUF, 1989. Véase en concreto la tercera parte de la obra titulada «Wagneriana», pp. 161-238.

²⁹² Compuesta entre 1839 y 1841, «*El Buque Fantasma*», obra de juventud de R. Wagner, inaugura una constelación de obras dramáticas de creciente complejidad, «*Tannhäuser*», «*El Anillo del Nibelungo*» y «*Parsifal*», que giran, todas ellas, sobre lo que será el tema principal y fundamental de su dramaturgia, el binomio Condena-Redención.

²⁹³ Bruno VERCIER en su prólogo a *Le Roman d'un spahi*, transcribe un sueño que Loti anotó en su *Journal* el 5 de enero de 1880 y en el que refiriéndose a su antiguo barco el *Pétrel* lo describe así: *Bientôt nous vîmes un navire, mouillé près des berges tristes. C'était le Pétrel, avec son équipage noir couché sous des tentes, - le Pétrel un peu étrange, avec je ne sais quoi du «vaisseau-fantôme» qui serrait le cœur...* P. LOTI, *Le Roman d'un spahi*, París, Gallimard, 1992, p. 8.

denci3n final del hermano muerto, Gustave, al que la no-fidelidad de su esposa ind3gena Tarahu-*Taïmaha* —léase su vida irregular en Polinesia lejos de los preceptos cristianos— había condenado a errar eternamente hasta el Juicio Final? No podemos olvidar que el *Apocalipsis* se funda en la fe en una salvaci3n futura fuera de la Historia, en la derrota del Mal y el triunfo del Bien.

No es descabellado pensar que el coraz3n de Pierre Loti arras-trara una infantil angustia sobre el destino del alma de su hermano, acrecentada por su muerte prematura, y que estos sentimientos desti-ñeran en este libro singular en el que, bajo la apariencia de un idilio ex3tico, se funden en una historia y un personaje la propia infancia del escritor y el recuerdo del hermano mayor desaparecido en el mar: *un muerto sin tumba*.

CONCLUSI3N

Rarahu, producto de laboratorio, compuesta como nos dice su creador *a partir de unas y de otras*, posee infinitos prismas llenos de luces y de sombras. Al modo de un Villiers de L'Isle-Adam, Loti crea tambi3n su *Eva Futura*, pero justo en el extremo de la oposici3n: la *Eva Pret3rita*. Y como figura del *otro* con el que el *yo* anhela unirse en comuni3n perfecta, contiene al propio *yo* desdoblado.

Rarahu, figura-imagen-coloreada de libro dorado y mágico. Creada para dar respuesta a los sueños y anhelos de una infancia lejana. Soporte y pretexto para desarrollar las ideas y sentimientos del autor sobre el fin de las razas y de las civilizaciones, que 3l vivía como p3rdida irreparable. Símbolo de los or3genes felices del Hombre, de la bondad primitiva, reedici3n del mito del *buen salvaje*. Símbolo de la *Edad de Oro*, felicidad primigenia antes de la *falta* y consiguiente expulsión del paraíso.

En la novela, la *caída*, el pecado, se atribuye a la civilizaci3n que todo lo corrompe. La colonizaci3n europea, el progreso, son los culpables de la propagaci3n del vicio y de las enfermedades representadas en la tuberculosis y el alcoholismo, que acabarán con la vida de *Rarahu* y con la vida sencilla y natural de la Polinesia. La civilizaci3n europea como representaci3n del Mal. Culpable en definitiva de la p3rdida del Paraíso.

El anticolonialismo latente en esta novela, la crítica despiadada a la civilización occidental que pervierte y destruye las culturas y el equilibrio de los países que coloniza, será un pensamiento constante en nuestro escritor. Recordemos que en *Les Trois Dames de la Kasbah, conte oriental*, pequeño relato que Loti escribe durante su segunda estancia en Argel, desde el 24 de abril al 15 de mayo de 1880, publicado primero en 1882 en *Fleurs d'ennui* y dos años más tarde en edición separada (1884), Loti relata en el espacio de una noche tenebrosa y trágica, el contagio de sífilis que sufren seis marineros europeos, tres vascos y tres bretones, en su recorrido por los tenebrosos lugares de prostitución de Argel. Se trata de una especie de crimen y castigo. Las mujeres han contraído la terrible enfermedad a través de otros marineros y aventureros traídos a sus playas por la colonización europea y ahora la devuelven a sus orígenes.

La civilización es la serpiente, el demonio y, del mismo modo que Eva se dejó tentar por el diablo atrayendo para sí y para sus descendientes el peso de la mancha y del pecado, *Rarahu* se deja tentar por los materialistas valores del hombre civilizado, por los anhelos amorosos del hombre corrupto, individualizado en el oficial *Harry Grant*, atrayendo para sí y para su pueblo la enfermedad y la muerte.

Ambos asumirían así la culpa de la degeneración y de la muerte de la mujer-paraíso, inocente y pura, cómo era Eva antes de sucumbir.

El Hombre en definitiva que se separa de Dios y todo pervierte y corrompe es el gran culpable de la angustia y del miedo que generan la conciencia del *Paraíso Perdido*. Hombre que ofende a Dios y que, como el *Holandés Errante*, llega en su barco de muerte a destruir a la que le amó.

El gran drama del *Génesis* se ha desarrollado ante nosotros y se cierra con imágenes apocalípticas que constituyen ante todo una Revelación y un acto de fe: la ruptura radical entre los tiempos presentes, marcados por el pecado y la depravación, y el tiempo a venir, marcado por el triunfo del Bien, por el triunfo definitivo de Dios.

Y nos muestran a un hombre atrapado entre un tiempo lineal, histórico, que tiene a Dios como punto final de la aventura humana, y un sentimiento cíclico del tiempo, infinito y eterno, que tiene como base la naturaleza y su constante renuevo, siguiendo el esquema mítico de la repetición y del regreso.

La figura de su heroína una vez más, como ocurriera en *Aziyadé*, sólo existe como espejo en el que poder reflejar el *yo* del escritor. Sus miedos, sus angustias y sus anhelos. Figura sin voz propia, modelada para responder a las necesidades de su creador, sirve ante todo como excusa para el drama personal que se ha desarrollado ante nosotros. Figura frágil, cándida e inocente, no exenta de rasgos tentadores. Figura híbrida que construida desde la desnudez helénica, símbolo de la Belleza eterna, se opone a la figura vestida, normalmente maternal y casta. En esta obra la pureza está en la desnudez y en el vestido el pecado. Tremendo traslado semántico que solo cobra coherencia en el contexto del Génesis y de la inocencia primigenia.

Figura idealizada de mujer niña, más cerca de nuevo de la figura frágil de los prerrafaelitas que de la temida y devoradora figura de Salomé, figuras ambas fundamentales de la segunda mitad del siglo XIX francés. Aunque conviene recordar que la idealizada mujer de los prerrafaelitas contenía también importantes dosis de morbosidad.

Figura de mujer, en todo caso, que se representa a sí misma como mito. Primero fue la odalisca del mito oriental. Ahora es la Eva del Paraíso.

VI

FATOU-GAYE

Encore quelques années et nous ne serons plus rien...
Mais les daturas d'Afrique continueront à fleurir, avec leur
parfum de belladone, et le grand arbre des dunes élèvera
toujours sa tête sombre au-dessus des brumes du soir...

(Pierre LOTI, *Un jeune officier pauvre*)

NUEVAS ESTRATEGIAS NARRATIVAS

Como ya se ha dicho en otras ocasiones, ésta es la primera novela que no se publica bajo el anonimato, pues aparece con el nombre de su creador en el mes de septiembre de 1881. Ya no se apela al *autor de Aziyadé* para dar pábulo a la historia narrada y un autor llamado «Pierre Loti» firma y garantiza la obra. Un seudónimo que no se genera desde la nada y que venía insinuándose con insistencia en los medios literarios, puesto que *Loti* es el nombre de los dos héroes anteriores de sus novelas y Viaud había firmado por primera vez uno de sus artículos para *Le Monde Illustré*, el 2 de octubre de 1880, bajo este apelativo. Además, como nos recuerda Alain Quella-Villéger²⁹⁴, algunos meses antes había suscrito con este mismo seudónimo «Loti» —sin Pierre—, las diferentes entregas que había hecho a la misma revista de un pequeño relato sobre su estancia en Montenegro, *Voyage de quatre officiers de l'escadre internationale au Monténégro* (noviembre de 1880 hasta febrero de 1881). En cuanto al nombre de Pierre, lo usaba ya desde hacía tiempo entre sus amigos. Recordemos que Sarah Bernhardt le llamaba cariñosamente «Pierrot».

²⁹⁴ Véase, P. LOTI, *Pasquala Ivanovith et autres pages monténégrines*, op. cit., p. 133.

Por lo tanto, con esta novela se instaura la compleja red de significados, puesta de relieve por Roland Barthes en su célebre prólogo a *Aziyadé*, entre el hombre, el escritor y su seudónimo, pues también sabemos que el origen de todo este laberinto de nombres se encuentra en el apodo que dieron tres bellas tahitianas a un joven guardiamarina francés llamado Julien Viaud, un día lejano de 1872, en su primer gran viaje por el mundo.

También es la primera obra de ficción en la que el narrador guarda distancia con el héroe. Escrita en tercera persona, ya no es el yo-Loti el que se narra, sino que aparece otro héroe, el espahí *Jean Peyral*, que será el nuevo protagonista. Transposición del oficial de espahís Brémont, a quien Loti conoció realmente y que como *Jean Peyral* dejó su vida en África, transposición del marinero Pierre Le Cor, amigo del escritor o representación de ambos, *Jean Peyral* es ante todo un personaje diegético donde verter la gran desolación que África dejó en el corazón de nuestro escritor. No olvidemos que, aunque la novela no sigue en absoluto el guión de su gran y secreta pasión de Senegal, nace bajo la influencia de aquellos desesperados días y su sombra planea por todo el relato:

C'est plus pénible et plus long que je ne croyais, de faire l'histoire de mon spahi. Cela me fatigue de remuer tous ces souvenirs de soleil et de sable, et puis, par la même occasion, il me faut remuer des souvenirs d'aventures personnelles qui m'ont fait souffrir. (...) Les pages du Spahi sont composées dans une sorte d'état nerveux très fatigant, où il y a de la vision et du sommeil²⁹⁵.

Como siempre, las anotaciones de su *Journal* recorren las páginas de esta novela narrada en pasado. Todo está en ella: la impresión que África y sus gentes le causaron; la infinitud del desierto, *ese gran mar sin agua*; la historia del trío amoroso entre los dos espahís²⁹⁶ —uno de ellos Loti— y la mulata Cora (Coumba Félicia en la realidad); la muy probable nostalgia de la patria y del hogar familiar que nuestro joven alférez experimentó en aquella tierra desolada y árida. Todo, todo está presente en la diégesis, salvo su verdadera historia de amor. Pasión clandestina que, como él mismo confiesa en su

²⁹⁵ P. LOTI, *Journal intime, 1878-1881, op. cit.*, pp. 161, 188.

²⁹⁶ P. LOTI, *Un jeune officier pauvre, op. cit.*, pp. 88 y 99. En fragmentos de su *Journal* recogidos en esta obra se refiere a un espahí llamado J. Peyral, protegido de Brémont, que intenta encontrar una recomendación para regresar a Francia.

Journal, turbó su corazón llenándolo de remordimientos y de contradicciones: *Ce dernier mois passé à Dakar restera une des périodes les plus troublées de ma vie*²⁹⁷. Historia de amor triste y amarga de la que quedó un hijo natural al que, como sabemos, nunca se le permitió ni reconocer ni ver²⁹⁸.

De todas formas, cuando Loti decide dar forma a este relato han sucedido otros episodios fundamentales en su vida que sí han sido recogidos en la ficción y que han dado lugar a sus dos primeras novelas. Aunque, su escritura y su publicación no han seguido el orden de los acontecimientos.

Julien Viaud viaja primero a Tahití en 1872 y de esa estancia surge su segunda novela *Le Mariage de Loti*, publicada en 1880; luego a Dakar, en 1873, viaje que se convierte en fundamento y motor de esta tercera obra que nos ocupa *Le Roman d'un spahi*, y después a Estambul en 1876, origen y fuente de la primera, *Aziyadé*, que sale a la luz, como se sabe, en 1879.

Por lo tanto, desde un punto de vista literario, esta estancia en África se sitúa en un terreno intermedio entre la recuperación simbólica de los sueños de la infancia, representados en el mito de la isla en *Le Mariage de Loti*, y el descubrimiento de la voluptuosidad oriental con su llegada al puerto de Constantinopla —puerta del Oriente mítico— y su encuentro con el mundo del harén y Hakidjé, narrados en su obra *Aziyadé*.

Aunque ahora, cuando el escritor compone su tercera novela y decide firmarla por primera vez, es ya un creador famoso y aclamado por todos, gracias al éxito obtenido con *su idilio polinesio* y con el inocente y exótico personaje de *Rarahu*, la pequeña nativa de Bora-Bora. Esta notoriedad le obliga, con toda probabilidad, a cuidar su escritura que se vuelve más ordenada, menos impulsiva y seguramente más controlada, menos espontánea.

Su estancia en Senegal, país en el que se desarrolla la novela y en el que tuvo lugar su tórrida pasión con la misteriosa europea de Ginebra, se produjo entre septiembre de 1873, fecha en la que se in-

²⁹⁷ *Ibidem*, pp. 81, 100, 101. Hay algunas alusiones a esta pasión en este tercer libro autobiográfico, aunque se sabe que el autor destruyó la mayoría de las páginas relacionadas con esta historia.

²⁹⁸ Cfr. el capítulo III «Vida y fábula», relativo a su biografía.

corporó como alférez de navío al *Pétrel* con base en Dakar, y julio de 1874, mes en el que, amonestado por sus superiores y a bordo de *L'Espadon*, abandonó la ciudad de Saint-Louis rumbo a Rochefort.

Esta experiencia marcó profundamente las páginas de su novela oriental pero hasta el momento no había dado lugar a ninguna ficción. Ahora, un joven oficial de la Marina Francesa llamado Julien Viaud, que se había escabullido entre las páginas de sus dos novelas anteriores camuflado bajo los ropajes de un oficial británico llamado *Harry Grant* —apodado *Loti*—, se ha decidido por fin a contar sus peripecias africanas. Pero esta vez no lo hará en primera persona, como decimos, ni se dará a sí mismo el nombre de su personaje. En esta ocasión cambiará sus estrategias narrativas, dejará de confesarse y restituirá a la imaginación sus credenciales, llamando a su obra *Roman* porque, entre otras cosas, ha resuelto no contar su verdadera historia ni lo que realmente sucedió en África.

De este modo, el escritor inaugura una nueva forma de narrar. Ya no volverá a utilizar la fórmula de la novela-memoria, ni pretenderá hacer creer al lector que se halla ante la transcripción de un diario íntimo. El *yo-narrador-héroe* de las dos primeras obras deja paso, a partir de ahora, a la utilización de héroes narrados en tercera persona *Yves, Yann, Ramuntcho*. Estos nuevos personajes van a permitir a nuestro autor realizar un cierto intercambio de sombras y de transparencias entre los recuerdos retenidos en las páginas de su *Journal intime* y sus sentimientos y emociones presentes. Entre la realidad y la fantasía, en definitiva, abriendo si cabe un mayor horizonte para la imaginación.

No obstante, a pesar de estas nuevas estrategias narrativas, la presencia del autor en *Le Roman d'un spahi* sigue siendo apabullante. Unas veces haciendo coincidir sus sentimientos y rasgos biográficos con los del protagonista, para quien, como en el caso de Loti, la anciana y venerada madre, la casa familiar y la infancia, son terrenos privilegiados del recuerdo y de la nostalgia. Otras, por medio de metalepsis, en el sentido *genettiano* del término, provocadas por la intrusión del autor-persona que interrumpe a sus personajes y recupera para sí lo narrado. Contraviniendo de esta manera, como en otras ocasiones, las reglas generalmente admitidas desde Flaubert para la novela: *Pauvre Jean, dors bien longtemps sur ton tara léger, que ce repos du jour, ce sommeil lourd et sans rêve se prolonge encore, car l'instant du réveil est sombre!* (p. 295).

Sin embargo, y aun cuando comparta estos y otros rasgos con novelas anteriores, el escritor ha dado un salto cualitativo con esta obra y hemos pasado de la autobiografía por la ficción a la ficción autobiográfica.

LA INFLUENCIA BÍBLICA

La obra se presenta dividida en tres partes, precedidas por una introducción anacrónica *in medias res*²⁹⁹, seguida de una primera parte de vuelta atrás explicativa. De manera que la introducción, desde el punto de vista de la intriga, enlaza directamente con la segunda parte.

El libro se presenta de nuevo subdividido en múltiples capítulos, la mayoría sin título³⁰⁰. Capítulos cortos e incluso muy cortos, de tan sólo algunas líneas a veces, como es ya habitual en Loti. Según Alain Buisine esta presentación permite vislumbrar una cierta mimesis con la escritura bíblica. Los capítulos y párrafos así estructurados presentarían una apariencia parecida a la de la Sagrada Escritura y proporcionarían un ritmo parecido al de las estrofas y versículos de la Biblia:

Une écriture d'ailleurs découpée en de nombreux chapitres eux-mêmes divisés, scandés en de multiples paragraphes, plutôt des strophes. Autant de versets: ce rythme incontestablement biblique de sa prose³⁰¹.

Aunque la interpretación de este especialista en Pierre Loti nos resulte un poco arriesgada, nos permite pensar, no obstante, que nuestros análisis no van demasiado descaminados, pues todos ellos dejan traslucir la importancia que tiene la religión revelada en su escritura.

Influencia normal si consideramos la formación calvinista de nuestro escritor y la importancia que tiene la Biblia para los cristianos protestantes que, por encima de las importantes divergencias

²⁹⁹ Este inicio *in medias res* es un recurso tradicional de la narración literaria. Se relaciona con la tradición homérica y virgiliana. Recordemos que la *Eneida* empieza con la tempestad que arroja al protagonista a las costas de Libia y de su narración posterior conoceremos los antecedentes.

³⁰⁰ Sólo cinco capítulos, dos de ellos cartas, poseen título, pp. 281, 301, 302, 306, 367.

³⁰¹ A. BUISINE, *Pierre Loti, l'écrivain et son double*, París, Tallandier, 1998, p. 31.

doctrinales y rituales que separan a sus diferentes ramas, establecen la autoridad de la Biblia y la fe individual como fundamento de sus creencias.

Pero aunque pueda parecer normal no deja de ser por ello sorprendente, pues nuestro autor, al igual que muchos de sus coetáneos, se declara agnóstico en diversas ocasiones. Como muchos de ellos vivía un desgarramiento constante entre la formación religiosa recibida en su infancia, en su caso a través de su madre y de su hermana Marie esencialmente, y las realidades que provenían de un mundo moderno en el que Dios había muerto y la fe no tenía cabida. Son muchas las notas de su *Journal* en las que se muestra desencantado con la idea del Salvador, y angustiado al mismo tiempo ante la pérdida de la fe. Y sin embargo, como se puede comprobar, su narrativa acaba siempre dejando aflorar la enorme vigencia y vitalidad que las tradiciones cristianas poseen en su imaginario.

Junto al sustrato bíblico, las digresiones de tipo etnográfico del narrador omnisciente siguen siendo abundantes e interrumpen, sin mucho sentido como en otras ocasiones, la escasa intriga. Las cartas son de nuevo numerosas³⁰² —en este caso de la madre y de la novia del protagonista— y van jalonando el relato como en obras anteriores. Misivas que provenientes de Francia sirven para oponer costumbres morales antagónicas, al mismo tiempo que escriben la doble historia del espiador, ahogado por el recuerdo de su patria y de su amada y por las contradicciones que estos dos mundos tan distintos le generan.

UN DRAMA EN TRES ACTOS

Desde las primeras líneas de la novela el narrador traslada con fuerza al lector tres sentimientos complementarios: soledad, aislamiento y tristeza que, poco a poco, se van a convertir en los pilares del relato.

La introducción comienza con un sospechoso y ambiguo «on» que proyecta al lector en medio de la intriga pues, como decíamos,

³⁰² Bruno VERCIER en su edición crítica asegura que, estudiando uno de los manuscritos de la novela, puede constatarse que dos de estas cartas no han sido escritas por Loti: «Françoise Peyral à son fils» (p. 281) y «Jeanne Méry à son cousin Jean» (p. 340); P. LOTI, *Le Roman d'un spahi*, París, Gallimard, Coll. Folio, 1992, nota 93, p. 303.

por medio de una anticipación o prolepsis temporal, en términos de Genette³⁰³, el narrador nos sitúa en la segunda parte del relato. Han pasado tres años desde que el joven soldado francés *Jean Peyral* llegara a Senegal y todavía no lo sabemos. Los principales protagonistas del drama evolucionan ante nosotros en estas primeras páginas, pero nos resultan totalmente desconocidos.

Tras hacernos partícipes del gran aislamiento en el que se encuentra el continente africano, el narrador nos describe a un apuesto soldado europeo de «pura raza blanca», aunque tostado ya por el implacable sol que, como cada noche, vuelve a su casa situada en una calle triste y solitaria de la ciudad de *Saint-Louis*. Una vez allí el joven saca una carta de la chaqueta del uniforme y, tras besar con devoción la firma que hay en ella, se dispone a leerla.

Se trata de una misiva de su madre *Françoise Peyral* y gracias a este recurso narrativo nos enteramos de la situación del españí. En ella, su progenitora le pone al corriente de la grave situación económica por la que atraviesa la familia y le da noticias de su novia, su prima *Jeanne Méry*, que espera impaciente su regreso a Francia para poder casarse con él, una vez cumplido su servicio militar. Siguiendo con la lectura intuimos que, aunque los jóvenes ansían casarse, la falta de recursos del soldado y de sus padres se levanta como una barrera infranqueable entre las dos familias. Los *Méry*, contrariamente a los *Peyral*, viven en una situación desahogada y tienen otros proyectos para su hija.

La carta provoca la nostalgia del españí que apoyándose en el alfeizar de la ventana deja volar su imaginación hasta los campos verdes y montañosos de las *Cévennes*³⁰⁴, su patria chica. El recuerdo le trae, a través de la distancia, la imagen de sus seres queridos, sus amados padres y su añorada novia. De repente, la puerta se abre y aparece un perro y una muchacha negra, la amante senegalesa del soldado.

Fatou-Gaye vuelve de la calle con unos bellos aros de oro colgados de sus orejas. Para comprarlos no ha dudado en robar al españí

³⁰³ Sobre este recurso temporal véase, G. GENETTE, *Figures III*, París, Seuil, 1972, pp-77-120.

³⁰⁴ Región montañosa del sur de Francia en el límite meridional del Macizo Central. Foco importante del protestantismo francés, la región conoció importantes conflictos y persecuciones religiosas en la Edad Media y en el siglo XVIII.

todos sus ahorros. Unos cuantos *khâliss* —monedas de plata— que el soldado había guardado celosamente para enviárselos a sus padres. El espahí, furioso, coge su látigo para pegar a la joven pero, ante sus arrumacos y caricias, renuncia al castigo y se deja querer indolentemente, olvidando por un momento su situación y la de su familia.

Esta introducción, que se ha desarrollado en nueve capítulos, constituidos algunos por un solo párrafo, se termina con una línea de puntos suspensivos. Procedimiento que Loti emplea en numerosas ocasiones en sus novelas, pues acostumbra a separar párrafos o empezar y terminar capítulos de esta manera, lo que produce sobre la diégesis un cierto grado de indeterminación.

Tras esta *mise en situation*, el relato se despliega ante nosotros como si se tratara de un tríptico o de una ópera en tres actos.

Primera parte

Con un retorno al pasado de tres años, el narrador nos pone en antecedentes de lo sucedido y se inicia la historia propiamente dicha. *Jean Peyral* es un joven campesino francés de las Cevenas que, como muchos otros jóvenes de su edad, ha sido reclutado para servir a su patria en las colonias. Dada su fuerza y su porte, ha sido destinado al cuerpo de caballería de los espahís en África, en Senegal³⁰⁵, y en esta situación militar debe permanecer obligatoriamente durante cinco años. Apuesto e ingenuo, todavía virgen, las costumbres licenciosas y depravadas de los espahís, que no tienen ningún reparo en acostarse con niñas africanas, le producen verdadera repulsión. Aunque, a pesar de sus prevenciones morales y recelos, pronto se convierte él mismo en presa fácil de la mulata *Cora*, que lo seduce

³⁰⁵ Los primeros intercambios comerciales con Europa tuvieron lugar con la llegada de los portugueses a Senegal y Cabo Verde en 1444. Hacia el año 1600 holandeses y franceses se hacen con el dominio de la zona y después de sucesivos conflictos franco-británicos, en el siglo XVIII, la influencia francesa se extiende por toda la región. Bajo el mando del gobernador Louis Faidherbe (1854) y de sus sucesores, Francia aseguró, no sin conflictos, su dominio sobre las poblaciones. En 1895, Senegal se convierte oficialmente en colonia francesa administrada desde San Luis. En 1958 Senegal obtiene el estatuto de república autónoma y la independencia en junio de 1960. Los franceses fundaron San Luis (Saint Louis) hacia 1638.

antes de engañarle cruelmente con otro soldado. Tras esta decepción amorosa, se deja querer y cuidar por la pequeña *Fatou-Gaye*, joven esclava de la anterior. Pero es una relación que, dadas sus convicciones morales y religiosas, le causa innumerables angustias y remordimientos, pues la vive desde la conciencia de la transgresión moral.

Segunda parte

Han pasado tres años. Estamos justo en el momento descrito en la introducción. La situación del soldado es precaria. Su concubinato con la joven africana pone en entredicho su moralidad y le crea problemas con sus superiores, lo que limita sus posibilidades de ascenso. Un día es destinado a Argel. Esto le permitiría volver de permiso a su país y visitar a su familia y a su novia *Jeanne*, así como acortar su tiempo de servicio en África, pero sorprendentemente, renuncia a ello. No sólo no hace ningún esfuerzo por volver a la metrópoli sino que intenta por todos los medios permanecer en África, junto a *Fatou*, aunque desesperado y angustiado por su propia decisión, pues se siente embrujado e incapaz de liberarse del sortilegio que el continente africano y la joven negra han echado sobre él.

Un día, la joven no resiste la tentación de adueñarse del reloj del padre de *Jean*, que éste guardaba como una reliquia sagrada, y este hecho precipita la determinación del espadán de separarse definitivamente de la muchacha.

Tercera parte

La separación de *Fatou* le produce un gran alivio moral y le ayuda a tomar la determinación de llevar a partir de ese momento una vida irreprochable. Una nueva existencia que le haga digno del amor de sus padres y del de su novia *Jeanne*. Está a punto de terminar su servicio en África y se enrola como voluntario en una peligrosa expedición contra los rebeldes. Esta vez lo hace pensando en volver a su patria con honores y con el dinero suficiente para acabar con los problemas de su familia y poder casarse con su prima.

Pero una carta de su madre le anuncia la fatal noticia: su prometida va a casarse con otro candidato de mayor fortuna. Desesperado,

decide quedarse en África y participar en una nueva expedición contra los indígenas insurrectos. *Fatou*, que teme por su vida, le ha seguido a la guerra y le muestra el hijo que han tenido. La emoción le embarga y este encuentro supone unos días de tranquila felicidad para el soldado, pero en la primera emboscada que tienden los rebeldes, el espadahí cae herido de muerte. *Fatou* desesperada, estrangula al bebé sobre su cadáver y tras sacar de una bolsita el veneno que tenía preparado, se suicida, muriendo junto a sus dos hombres amados.

LA FATALIDAD DE UN NOMBRE

A pesar de que *Jean* había visto a menudo a la pequeña esclava en casa de su amante *Cora*, apenas se había fijado en ella. Se puede decir que formaba parte del decorado en el que se desarrollaba su gran pasión por la infiel y pérfida mulata, por aquella que había enseñado todos los secretos del amor a su cuerpo joven e inexperto. *Cora*³⁰⁶, que posee todos los rasgos de la *femme fatale*, bella, sensual, perfumada, dominadora, cruel, lujuriosa y fría, le tenía permanentemente embrujado y hacía de él un juguete entre sus manos.

Durante el tiempo que duró su relación con esta mujer/demonio, *Fatou* simplemente no existía. Hasta el día en que loco de rabia y herido profundamente por el engaño de su amante habría muerto en la playa, bajo el implacable sol africano, si la pequeña esclava, enamorada en secreto del espadahí, no le hubiera seguido y le hubiera cuidado con diligencia.

Al parecer, *Fatou* es uno de los nombres femeninos más extendidos en Senegal. Sin embargo, su utilización en la novela quizá se deba a una feliz coincidencia: su similitud con una sonora y significativa etimología. *Fatum*, -i, en latín, expresa predicción, destino, fatalidad, y el griego *Gê*, *Gaia*, nombra la tierra. Por lo tanto, *Fatou-Gaye*, nombre y apellido, podría traducirse por *la fatalidad de la tierra*.

Loti juega con los nombres de sus heroínas, les otorga apelativos vulgares, corrientes —en la medida en que son comunes en sus países

³⁰⁶ En la mitología griega Perséfone, reina de los infiernos, se llama también *Coré*. ¿Es tan sólo una casualidad? Diosa de los Muertos y de la Fertilidad de la tierra al mismo tiempo, Perséfone representa la renovación de la naturaleza cada primavera.

de origen— pero sólo para poder hacerlas únicas. El verdadero nombre está debajo; el significante no coincide con el significado. En *Aziyadé* se escondían todos los colores de las aguas del Bósforo. En *Rarahu* se ocultaba la imagen ideal de una desconocida cuñada y ahora, bajo la rotunda sonoridad de las letras de este nombre, se esconde, sin duda, la fatalidad, el destino, la predestinación. Conceptos que deben pesar mucho en un hombre que no confía demasiado en el libre albedrío.

La revolución luterana se desarrolló en el campo de la teología y de la religión y no en formas puramente externas. Frente al concepto medieval de la religión que partía del hombre para llegar a Dios, Lutero parte de la primacía de Dios y hace hincapié en su relación con el hombre. Extrae del concepto judeocristiano de la omnipotencia de Dios la conclusión de que el hombre nada puede hacer, de que ha de rendirse a la omnipotencia divina. No existe el libre albedrío, que permite al hombre elegir el camino de las obras buenas, sino la predestinación. En consecuencia la salvación no es el resultado de la justicia de Dios, sino de la Misericordia y el amor de Dios, que concede su gracia a los hombres que nacen marcados con el sello del pecado por la caída de Adán. En este sentido es un acto de amor, del único amor puro que existe. Sólo salvan la fe y la gracia divina.

UN MANTO AZUL

Siguiendo nuestro esquema de análisis, que se basa sobre todo en la manera en la que se describen los personajes del héroe y de la heroína —¿Quién soy yo?/¿Quién es el otro?— y la forma en que se desarrolla su encuentro en la diégesis —¿Por qué y para qué?—, situamos el primer encuentro de los protagonistas en el instante en el que toman conciencia el uno del otro. Es decir, en el momento en el que *Jean Peyral* habría perecido en la playa bajo el ardiente sol, si la joven *Fatou* no le hubiera ayudado.

Al abrir los ojos, tras volver de un profundo y aletargado sueño, el españí distingue el manto azul de *Fatou* que la muchacha había colocado a modo de toldo sobre su cabeza y que le había protegido del inclemente astro.

El color azul del paño de *Fatou* es lo primero que perciben los ojos del españí. El azul, el más inmaterial de todos los colores, es

capaz de *desmaterializar* todos los objetos revestidos con su color. Es camino del infinito, donde lo real se transforma en imaginario. Es el color que da paso a la historia del españí y la joven africana.

Dominio de la irrealidad, paso del pensamiento consciente al inconsciente, el azul resuelve en sí mismo las contradicciones, las alternancias, las oposiciones. Como sostiene el *Diccionario de los Símbolos*³⁰⁷, entrar en el azul es como pasar al *otro lado del espejo* como hiciera Alicia, en *el país de las maravillas*. Entrar en el terreno de los sueños, del imaginario. Pasar al otro lado del espejo es entrar en la verdad de las cosas en el principio y en el origen, en el otro yo.

No en vano, este primer encuentro va precedido en la diégesis por un sueño en el que se sumerge el desesperado españí después de haber renunciado al suicidio. Este delirio está narrado en un capítulo muy corto, de apenas catorce líneas, compuesto por dos párrafos separados por una línea de puntos suspensivos. Línea divisoria que marca la antítesis Europa/África, eje del relato.

El españí sueña con su infancia, arquetipo de la felicidad simple, y con los bosques de su país. Entre imágenes oscuras y confusas se ve paseando de la mano de su madre, bajo la sombra de los robles seculares. El niño recoge flores del frondoso tapiz vegetal:

Il rêvait de son enfance et des bois des Cévennes. Il faisait sombre dans ces bois, sombres de la mystérieuse obscurité des rêves; les images étaient confuses comme les lointains souvenirs... Il était là, enfant, avec sa mère, à l'ombre des chênes séculaires; - sur le sol couvert de lichens et de graminées fines, il ramassait des campanules bleues et des bruyères. (p. 274)

Resulta imposible no percibir en estas líneas la transposición de la biografía de Loti y los sentimientos de éste hacia su tierra natal, su devota madre y los queridos antepasados de l'Ile D'Oléron, representados en el roble secular y bajo cuya influencia ha crecido toda la familia. Ahora bien, no perdamos de vista la narración, la forma que toma en la ficción esta transposición de la niñez.

La infancia aparece representada con dos elementos de importante valor simbólico: la madre y el bosque. El bosque es un santua-

³⁰⁷ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, «Bleu», *op. cit.*, pp. 129-132.

rio natural. Es un lugar sagrado. Símbolo maternal, aparece también como fuente de regeneración. En los sueños aparece a menudo traduciendo un deseo de seguridad y de renovación. El bosque encierra no obstante, como la madre, misteriosas ambivalencias que generan a la vez angustia y serenidad, simpatía y opresión. El bosque, menos oscuro que la gruta, pero cerrado, arraigado, silencioso, verdozo, sombrío y secreto, es para los analistas modernos una expresión fortísima de lo inconsciente.

El recuerdo de la niñez aparecería así a través del sueño como lugar de la felicidad, pero también de la angustia. Lugar sagrado de la memoria y cuna al mismo tiempo de sentimientos contradictorios. Felicidad, seguridad, tradición, religión, amor maternal, pureza, pero también angustia y opresión.

Al despertar del sueño —al salir de la infancia— el *espahí* se encuentra proyectado a la realidad presente. Una realidad muy diferente a la de ese territorio privilegiado de la evocación. Una realidad diegética sin Dios: *Jamais un fruit dans ce pays déshérité de Dieu* (p. 265). Un país en el que, bajo el ardiente sol, caminan negras mujeres de voces extrañas rodeadas por buitres y saltamontes de alto contenido simbólico:

Les sables étincelaient sous le soleil torride; des femmes noires, ornées de colliers et d'amulettes, cheminaient sous le soleil brûlant, en chantant des airs étranges; de grands vautours passaient et repassaient silencieusement dans l'air immobile, les sauterelles faisaient grand bruit... (*Ibidem*)

Resulta evidente que la imagen, aunque en vigilia, carece de verosimilitud. Las mujeres senegalesas pasarían seguramente, pero la escena que describe el narrador sólo puede ser producto del inconsciente. Proyección de los propios fantasmas que atribuye a las pobres pasantes aires de sacerdotisas de la muerte.

El buitre, animal asociado a la muerte, porta en él también la regeneración de las fuerzas vitales contenidas en la descomposición orgánica y en los desperdicios de cualquier clase, de los que se alimenta, asegurando así el ciclo de la renovación, transmutando la muerte en nueva vida. Para Freud³⁰⁸, que analiza un recuerdo de la

³⁰⁸ S. FREUD, «Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci», en *Obras Completas*, Vol. II, *op. cit.*

infancia de Leonardo da Vinci en el que este animal ocupa un papel preponderante, el buitre constituye una metamorfosis de la madre y en las tradiciones grecolatinas posee además un carácter adivinatorio, pues su vuelo contiene descifrables presagios.

El saltamontes por su parte simboliza la plaga, el pulular devastador, y bajo este aspecto aparece en la Biblia³⁰⁹, donde representa los tormentos de origen demoníaco. En el Nuevo Testamento aparece además simbolizando el suplicio moral y espiritual, puesto que en los días del fin del mundo los hombres buscarán la muerte sin encontrarla, desearán morir y la muerte huirá de ellos³¹⁰.

En cierta manera este sueño contiene todas las claves del libro, desvelando el juego de oposiciones que se establece en la diégesis entre las aspiraciones trascendentes del hombre y el peligro, siempre presente, de su *caída*. Europa/África, infancia/edad adulta, María/Eva, pureza/pecado, Dios/diablo, representan los impulsos duales que atezan al protagonista.

El héroe está situado en un eje contradictorio de emociones que traducen el abandono del territorio de la infancia, pero no el de la madre, que se halla presente también con fuerza en la edad adulta. Se establece una confusión entre la figura de la Mujer y la figura de la Madre, que convergen en una oposición final entre la Mujer demonio y muerte y la Madre ángel y vida o, dicho de otro modo, aparece una tensión entre el instinto y la espiritualidad. Se trata de nuevo de un alma que se siente atrapada entre lo Alto y lo Bajo, entre las exigencias del cielo y las de la tierra. Y esta tensión se resolverá mediante la *prueba*, pues el desierto³¹¹ es lugar mítico de pruebas y tentaciones.

Por lo tanto, éste es el entorno emocional en el que se debate el héroe cuando aparece la heroína y resumirá finalmente la historia de los amantes, envuelta en miles de angustias y culpabilidades. En difícil equilibrio siempre entre los equidistantes conceptos del Bien y del Mal. Desgarro espiritual que se erige como emoción principal de la novela y motor de la historia y que traduce, a nuestro entender,

³⁰⁹ Ex 10 14; Ap 9 3.

³¹⁰ Ap 9 1-6.

³¹¹ En este sentido, resulta curioso comprobar que mientras Senegal es una región relativamente húmeda para Loti, en su novela, es siempre desierto árido y tórrido.

los difíciles momentos pasados por nuestro escritor en Senegal en 1874 pero, sobre todo, la tensión constante que rige su existencia. Presión neurótica provocada por la constante y dolorosa oposición entre conceptos tales como madre y amante o infancia y edad adulta.

La madre, la mujer, el amor maternal, el amor carnal como impulso vital y necesario, la conciencia del pecado como transgresión de la norma, la angustia, la muerte. Todos estos temas literarios nos resultan profundamente conocidos. Todos ellos se encuentran desarrollados en *Le Roman d'un spahi* y en las anteriores novelas. Todos sin excepción, como si de imágenes obsesivas se tratara, forman parte de la compleja personalidad del oficial de marina Julien Viaud, de la biografía del escritor Pierre Loti.

Como en otras novelas también, un sueño, ese estado de semi-conciencia que permite escuchar la voz de Dios, ha permitido al narrador contextualizar el relato, imbricarlo en esas raíces profundas del alma en las que se sumergen las imágenes inconscientes. Productos del imaginario tan sutiles y tan evanescentes como los recuerdos, pero que provocan en todo lector de Pierre Loti, la sensación de percibir un «no sé qué», difuso y lejano, que se aloja más allá de las palabras.

Quizá sea ese uno de los secretos del *insaisissable* escritor, el de realizar una literatura que por la profundidad de sus connotaciones, por la riqueza de su *energía imaginante*, en términos de Bachelard, se resiste al análisis. Se desborda en un haz imprevisible de interpretaciones.

Bajo el disfraz de pretendidos idilios exóticos se esconde sobre todo un alma angustiada, tiranizada incluso a veces, por las normas y valores aprendidos en la infancia. Una infancia presidida por la figura de una madre adorada y que hoy, imagen omnipresente en su espíritu, traba y pone obstáculos continuos a su paso a la edad adulta, a su libre determinación.

Sentimientos contradictorios, emociones contrapuestas, dualismos insuperables, angustias no asumidas ni confesadas, y siempre disimuladas, que se proyectan como una sombra permanente sobre las páginas de sus libros y que definen a nuestro autor.

Son tantos los caminos del laberinto que tenemos la permanente sensación de no atrapar nunca el sentido en sus últimas consecuen-

cias. Cada vez que abrimos una puerta aparecen otras en un juego interminable de correspondencias. Aunque al final del pasillo nos encontremos siempre, de una forma u otra, con los mismos temores: miedo a la mujer —figura antitética de la madre—, a la muerte, a perder la fe —pérdida que se asocia con la pérdida de la infancia y de la inocencia, con la exclusión del cuerpo materno—, temor de Dios.

Una escritura autobiográfica como ésta, compuesta, desde nuestro punto de vista, desde las emociones más íntimas y quizá más desconocidas para el propio autor, es sin duda una escritura difícil y compleja aunque se presente, desde el punto de vista del estilo y de la estructura literaria, como sencilla en su composición.

UNA HEROÍNA CONDENADA A SEDUCIR. INOCENCIA Y PERVERSIÓN

La descripción de la heroína se hace en dos tiempos. Se puede decir que pasa por dos estadios, unidos por una clara progresión cualitativa.

Desde la infancia hasta la pubertad, donde el espadahín *Jean Peyral* experimenta verdaderos sentimientos de repulsa moral ante la posibilidad de tener comercio carnal con ella, a diferencia de los otros espadahines que no tienen ningún reparo en seducir, violar casi, a las adolescentes negras. Estableciendo, como en el caso de *Le Mariage de Loti*, la singularidad moral del protagonista frente a sus compañeros. ¿Frente a la sociedad de entonces?

Desde la pubertad hasta el concubinato con la joven, periodo en el que el narrador nos da cuenta, de forma cada vez más intensa, del embrujo fatal que la muchacha ejerce sobre el joven soldado. *Fatou* se vuelve símbolo de mujer endemoniada, mujer serpiente, mujer fatal en definitiva, revistiéndose así con los atributos de *Cora*, la antigua amante del espadahín y haciéndolos extensivos por lo tanto a toda figura de mujer africana.

La pequeña *Fatou* fue capturada por los moros *Douaïch* en el país de los *Khassonkés* cuando era niña y fue vendida en *Saint-Louis* como esclava. De carácter independiente y de gran malicia, anda generalmente desnuda al no haber alcanzado todavía la pubertad. Ninguna ropa cubre su cuerpo que, sin embargo, aparece adornado

con múltiples abalorios de cristal y de coral en el cuello, las caderas y la cabeza:

Sa tête était rasée avec le plus grand soin, sauf cinq toutes petites mèches, cordées et gommées, cinq petites queues raides, plantées à intervalles réguliers depuis le front jusqu'au bas de la nuque. Chacune de ces mèches se terminait par une perle de corail, à part celle du milieu, qui supportait un objet plus précieux: c'était un sequin d'or fort ancien qui avait dû jadis arriver d'Algérie par caravane et dont les pérégrinations à travers le Soudan avaient été sans doute très longues et très compliquées. (p. 271)

Adornos que, como habitualmente hace el escritor a la hora de describir a sus heroínas, mimetizan la realidad. Es muy probable que una joven senegalesa se adornara de esta manera en aquel entonces. Pero más allá de su significado etnológico, estos adornos en el cuerpo adolescente y desnudo provocan en el imaginario europeo connotaciones de tipo libidinoso. Despiertan en el imaginario colectivo impulsos *imaginantes* que lo acercan a la situación exótica y ex-céntrica provocada por el creador. Una imaginación social muy formada, como sabemos, en todos los iconos y prejuicios que rodean a la figura de la mujer fatal, representada hasta la saciedad en ese fin de siglo por la figura de *Salomé*. Y precisamente, las joyas, las piedras preciosas, los adornos corporales, son atributos consustanciales e ineludibles de esta figura.

Por lo tanto, con esta descripción, el escritor introduce ya connotaciones de mujer fatal en lo que por ahora es tan sólo el retrato de una niña inocente. Determinando claramente su futuro.

Como en el caso de *Rarahu*, el narrador adopta una visión de antropólogo al describir a *Fatou* y realiza una descripción minuciosa de su figura que se corresponde en primer término con la de las mujeres de su raza. Pero esta visión que se pretende sería y objetiva, se ve complementada enseguida con una valoración subjetiva —y muy poco científica— sobre el aprecio que tiene la pequeña por los objetos preciosos, pues lleva una moneda de oro como adorno en una de sus pequeñas trenzas³¹².

³¹² La moneda que adorna la cabeza de *Fatou*, un sequin d'or, del árabe *sikki*, (*cequí* en español), era una antigua moneda de oro acuñada en varios estados de Europa, especialmente en Venecia y que, admitida en el comercio de África, recibió de los árabes este nombre.

Aun con todo, y al igual que hiciera en *Le Mariage de Loti* con la joven tahitiana, idealiza la figura de la niña, haciéndola perfecta en su belleza. Insiste en la regularidad de los trazos de su rostro y la compara con una figura de ébano griega:

Sans cette coiffure saugrenue, on eût été frappé de la régularité des traits de Fatou-Gaye. Le type khassonké dans toute sa pureté: une fine petite figure grecque, avec une peau lisse et noire comme de l'onyx poli, des dents d'une blancheur éclatante, une extrême mobilité dans les yeux, deux larges prunelles de jais sans cesse en mouvement, roulant de droite et de gauche sur un fond d'une blancheur bleuâtre, entre deux paupières noires. (p. 271)

La descripción omite la descripción de su cuerpo centrándose en el rostro y en la extrema movilidad de sus pupilas, negras como el azabache. No obstante la alusión a la figura griega nos permite concebir a la joven bajo las depuradas formas de una estatua helénica.

Como se ha podido comprobar la analogía con la estatua es recurrente en Loti a la hora de representar a sus heroínas, a sus figuras de mujer. Loti apela continuamente a esta comparación, tanto en sus anotaciones íntimas en el *Journal* como en su narrativa. Todas ellas poseen la perfección clásica, introduciendo con ello, como ya se ha señalado en capítulos anteriores, dos connotaciones aparentemente contradictorias pero que resumen la percepción dual de la mujer que posee el escritor.

Por un lado, esta analogía traduce una cierta sacralización de la figura de la mujer, una idealización si se prefiere, al recurrir a la *Belleza eterna*, simbolizada por las formas gráciles de las Venus clásicas, para representarla. Pero por otro, la propia esencia de la estatua hecha de granito, mármol o bronce, duro, frío e *impenetrable*, introduce connotaciones de miedo al cuerpo femenino y de muerte, a través del frío material que las representa y a sus cualidades de impenetrabilidad.

Han pasado tres meses y *Fatou* se ha convertido en una agradable y atractiva joven. El narrador describe los profundos cambios de la pequeña que ya no anda desnuda, no mendiga monedas y huele a perfume. Su cabello ha empezado a crecer y pronto llevará vistosos peinados. Se ha vuelto encantadora, *mezcla de niña, de joven y de diablillo*:

Un boubou de mousseline blanche couvrait maintenant sa poitrine arrondie, comme cela est d'usage pour les petites filles qui deviennent nubiles. Elle sentait très bien le musc et le soumaré. (...)

Mélange de jeune fille, d'enfant et de diabolín noir, très bizarre petite personne! (p. 287)

Jean Peyral no había prestado demasiada atención a estos cambios hasta el momento en que, coincidiendo con las fuerzas incontenibles del renuevo de la naturaleza africana, su deseo surge como un torrente imposible de detener.

La descripción da un vuelco igualmente brusco y la gentil y graciosa figura de ébano se viste con imágenes de tentación. Se presenta llena de venenosos néctares y malsanas voluptuosidades. Su *carne de mármol* acentúa todas las connotaciones de frío, de dureza y de muerte de la estatua:

Ainsi était cette petite créature, avec sa tête ébouriffée de mouton noir, le modelé de marbre de sa chair, - et ses yeux d'émail qui savaient déjà ce qu'ils demandaient de Jean, et qui pourtant s'abaissaient devant lui par un jeu enfantin de timidité et de pudeur. - Fruit savoureux du Soudan, mûri hâtivement par le printemps tropical, gonflé de suc toxiques, rempli de voluptés malsaines, enfiévrées, inconnues. (p. 291)

Aunque la analogía con la estatua es metáfora habitual en los escritores y poetas de todos los tiempos, en la segunda mitad del siglo XIX francés se vuelve obsesiva recurrencia, siendo precisamente el *mármol* el material elegido de preferencia para formularla. Y es que esta semejanza respondía de forma eficaz a las inquietudes que embargaban al hombre de este periodo histórico, cada vez más preocupado ante una imagen femenina que comenzaba a no corresponderse con la heredada a través del imaginario colectivo. Una figura de mujer cambiante, en un siglo cambiante. Una mujer que comienza a rechazar la valoración de los románticos, que la consideraban como una obra de arte, y que no busca ya, como única respuesta a sus preguntas, el espacio del hogar y el deseo masculino. Una mujer que comienza a abandonar la infancia obligada y eterna a la que se la tiene sometida y que empieza a dar pasos de adulta.

Revolución en el imaginario social que, como ya hemos apuntado en otras ocasiones, se traduce en el arte, en la literatura y en la pintura sobre todo, en dos rostros de mujer. En dos representaciones

de lo femenino: la medieval, cándida y espiritualizada dama de los prerrafaelitas y la seductora y mortífera *Salomé*³¹³. Ambas figuras depositarias de la atracción femenina. Las dos, espejos embrujadores del hombre. Unas, espiritualizadas, pálidas, pero dotadas de espesos cabellos pelirrojos que caen hasta sus caderas y de frescas y dibujadas bocas de labios entreabiertos. Miradas sumisas y húmedas. Otras, sensuales, perversas, atrevidas y osadas, presumen desde el cuadro, de su ascendencia sobre el hombre. De su capacidad de seducción y de su voluntad sensualmente letal.

Y así nuestro posromántico y decadente escritor, tan alejado aparentemente por su profesión y sus largos viajes de los quebrantos sociales y culturales de su país, no puede sustraerse a esta obsesión y pinta a su heroína, mujer-primavera, mujer-naturaleza, mujer-animal, con los colores de la tentadora bailarina. Y lo hace por medio de sugestivas metáforas, *fruto sabroso lleno de poderosos venenos, cordero negro*, que traducen una visión llena de miedos y de ansiedad. Miedo, ansiedad —e igualdad de respuestas ante lo femenino— que como ya hemos dicho nuestro escritor comparte con sus coetáneos.

Sirva como ejemplo de esta paridad de criterios, el retrato que realiza Théodore de Banville en 1882 de otra mujer de color:

C'était une fille de couleur, d'une très haute taille, qui portait bien sa brune tête ingénue et superbe, couronnée d'une chevelure violemment crespelée, et dont la démarche de reine, pleine d'une grâce farouche, avait quelque chose à la fois de divin et de bestial³¹⁴.

³¹³ Sobre la importancia de este mito en el arte finisecular se pueden consultar entre otras las siguientes obras, G. DURAND, «Hérode et le mythe décadent» en *Beaux-arts et archétypes*, París, PUF, 1989; M. DOTTIN-ORSINI, *Cette femme qu'ils disent fatale*, París, Grasset, 1993 y *Salomé. Figures mythiques*, París, Autrement, 1996; H. HINTERHÄUSER, *Fin de siglo. Figuras y mitos* (Versión castellana de M. Teresa Martínez), Madrid, Taurus, 1980; L. Antonio de VILLENA, *Máscaras y formas del «fin de siglo»*, Madrid, Ediciones del Dragón, 1988; R. de DIEGO, L. VÁZQUEZ, «También perversas» en *Taedium feminae*, *op. cit.*; G. LAURENS, «Salomé et l'agonie romantique» en *Recherches en sciences des textes*, Grenoble, PUG, 1973; M. Decaudin, «Un mythe fin-de-siècle, Salomé» en *Comparative literature Studies*, IV, 1967; P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, «Salomé», *op. cit.*, pp. 1232-1243; VV.AA., *Salomé. Un mito contemporáneo*, Catálogo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.

³¹⁴ Th. de BANVILLE, *Petites Etudes-Mes souvenirs*, París, Carpentier, 1882, p. 74-76, citado en, Ch. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, París, Pocket, Coll., Lire et voir les classiques, 1989, p. 321.

Esta vez se trata de una mulata que vive en Europa, Jeanne Duval, la musa y amante de Baudelaire. No tiene nada que ver con la novela africana de nuestro autor y, sin embargo, no ha podido sustraerse tampoco a esta doble percepción y queda descrita al mismo tiempo como *divina y bestial*, como ángel y demonio.

Erika Bornay cree que el origen de esta misoginia habría que buscarlo en el profundo pesimismo social existente en Francia tras la derrota de 1870, en la aportación de médicos y filósofos que ven a la mujer como un ser inferior de una manera *científicamente demostrable* y en la profundidad de los cambios sociales que se estaban produciendo. Y al mismo tiempo y, paradójicamente, en el nuevo papel que la mujer comenzaba a representar en la sociedad y que muchos hombres de la época, consciente o inconscientemente veían con temor³¹⁵. Para las autoras de *Taedium Feminae* quizá habría que buscar también las razones de la emergencia de este mito y su importancia, en la amplia subversión de los valores éticos y eróticos que se produce en este final de siglo, en el que desviaciones de la norma como fetichismo, lesbianismo, masoquismo y pederastia toman el relevo del Eros romántico y culminan en una exaltación de la muerte agónica y masoquista. La figura de la fatal bailarina se convertiría así en metáfora de un fin de siglo que vivía fascinado por la sensación de final y por la idea de la muerte³¹⁶.

En todo caso se trata tan sólo de la emergencia temporal e histórica de una de las partes de las que se compone la universal y constante percepción dual de la mujer. Dualidad que se pierde en la noche de los tiempos pretéritos y que traduce, a nuestro entender, la ancestral contradicción que se origina entre la atracción física que produce el cuerpo de la mujer, su carácter sagrado —pues de ella surge la inexplicable vida— y, al mismo tiempo, el miedo a ese misterioso ser que sangra cíclicamente —sin morir por ello, como muere cuando sangra el cazador o el guerrero herido— y que parece comprender y seguir el lenguaje de la naturaleza.

De hecho, en la ficción que nos ocupa, cuanto más crece el deseo sexual del héroe, es decir su atracción por el cuerpo femenino, más se acumulan las connotaciones negativas con las que se re-viste

³¹⁵ E. BORNAY, *Las hijas de Lilith*, *op. cit.* passim.

³¹⁶ R. de DIEGO, L. VÁZQUEZ, *Taedium Feminae*, *op. cit.*, p. 84.

a la heroína. Cuanto más se acerca la Mujer más se aleja la Madre-infancia:

C'était bien pour se battre qu'il s'était fait spahi, - et non pour aller languir, atone, dans une petite maison blanche, sous les sortilèges d'une fille Khassonkée! (p. 310)

Elle était dissimulée et menteuse, la petite Fatou, avec une dose incroyable de malice et perversité. (p. 312)

El miedo a este desconocido y misterioso cuerpo de mujer, unido a su inevitable concurso para re-crear la vida han generado sin duda a través de los siglos, poderosas nociones antitéticas que encuentran fácil acomodo en conceptos tales como bueno y malo, puro e impuro.

Y así, la culpa de que el hombre se aparte del Bien, de que renuncie al ideal —representado en esta novela por la pura y casta novia, *Jean Méry*—la tiene la Mujer. No la mujer idealizada, es decir *domesticada*, convertida en «única» y hecha a la medida de las necesidades masculinas, sino la Mujer con mayúsculas, la Mujer como género. Esa Mujer-naturaleza tan temida, Eva tentadora, enviada del infierno.

La pobre *Fatou* que, enamorada, intenta retener al espahí arrojándose a sus pies, no puede evitar que sus brazos sean descritos como culebras, como los brazos llenos de pulseras, seductores y peligrosos de la mítica y funesta bailarina:

Faisant briller les anneaux d'argent sur les bras souples de Fatou, qui se tordaient comme des couleuvres aux genoux de Jean. (p. 319)

Et puis, tout près de lui, une forme gracieuse de femme, deux bras cerclés d'argent qui s'arrondissaient vers lui comme pour l'élaner. (p. 325)

La imagen de la serpiente, como nos recuerda Gaston Bachelard³¹⁷, ha sido usada por poetas de todos los tiempos y lugares, como metáfora recurrente de la seducción, de la «encantación». Arquetipo fundamental del alma humana, imagen compleja, el imaginario la asocia rápidamente con la acción de *enlazar* y *escurrirse*. Y los brazos de *Fatou-Salomé*, reelaborando el inquietante mito y respondiendo a los ancestrales miedos, retoman el movimiento diná-

³¹⁷ G. BACHELARD: *La terre et les rêveries du repos*, París, Librairie José Cortí, 1948, pp. 262-289.

mico de la culebra y enlazan al espahí: *qui s'arrondissaient vers lui comme pour l'élancer.*

Sin olvidar además el lugar primordial que ocupa este animal en el pensamiento bíblico, donde aparece siempre como eterno adversario de Dios y de los hombres: *Y fue arrojado el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojado a la tierra y sus ángeles fueron arrojados con él*³¹⁸.

Como señala Erika Bornay³¹⁹, la serpiente, símbolo por excelencia de la mujer, toma a través de los siglos diferentes aspectos y formas. Unas veces es cómplice transgresora de Eva, otras, se fusiona con ella en un solo ser y en el siglo XIX la relación que se establece entre las dos es, en la mayoría de los casos, indefectiblemente sexual. *Salambó, Eva, Lilith, Salomé...* están ahí para certificarlo.

Esta asimilación de la mujer con la bestia halla expresión acabada en un momento del relato. Estamos en la casa del espahí, es una fría tarde de diciembre, el viento gélido levanta la arena, cuando de repente la puerta se abre dejando entrar al mismo tiempo a dos personajes: un perro con pinta de chacal, un *laobé*, y una joven negra, *Fatou*. Los dos aparecen al mismo tiempo, con iguales gestos, con similares actitudes:

La porte s'ouvrit, et un chien fauve, aux oreilles droites, à la mine de chacal, un chien indigène de la race laobé, entra bruyamment et vint sauter autour de son maître.

En même temps, une jeune fille noire parut, gaie et rieuse, à la porte du logis; elle fit un petit salut à ressort, révérence de négresse, brusque et comique, et dit: Kéou! (Bonjour!) (p. 262)

Esta ecuación mujer-naturaleza, mujer-animal, entra de lleno en el imaginario de la mujer perversa, aquella que no puede controlar sus instintos animales y primarios, la que antepone la satisfacción de la carne a la del espíritu. Es un tipo de heroína a la que el escritor no nos tiene acostumbrados. ¿Odia a la mujer que lo abandonó en Senegal? ¿Odia la incertidumbre en la que se debaten sus propios impulsos sensuales? No podemos saberlo, pero en una escritura tan personal como ésta, la ficción sólo puede proceder y buscar sus fuentes, en el *yo* de su creador. Por lo tanto, creemos que, haciendo *crecer* a

³¹⁸ Ap 12 9.

³¹⁹ E. BORNAY, *Las Hijas de Lilith*, op. cit., pp. 298-306.

su heroína en la diégesis, dotándola de armas de mujer, está construyendo su propia prueba, su propia *tentación* en el desierto.

Cuando la segunda parte del libro retoma la escena del perro, que viene de la introducción *in media res*, el perro y la joven vuelven a protagonizar un parecido paralelismo servil, porque además esta pequeña *Salomé* es masoquista. Ambos se encuentran cerca de la cama, el perro acostado al lado de su amo, la joven a sus pies:

... Jean dormait, étendu sur son tara, dans son logis blanc de la maison de Samba-Hamet; - son laobé jaune était couché près de lui, (...) Et Fatou-Gaye était aux pieds de Jean, par terre. (p. 292)

Una primera lectura de la situación planteada deja entrever una visión misógina, racista y prepotente de un narrador que edifica el relato sobre bases cuestionables y que devuelve al imaginario social de la época, imaginario colonial, la idea de un África salvaje, tórrida y sensual. Una tierra llena de lúbricas esclavas negras que, como ya ha quedado dicho, se adecuaba con cierta facilidad, a pesar de su crudeza, a un imaginario colectivo fascinado por todas las formas de exotismo y de perversión.

Pero existe además, pensamos, una segunda lectura más profunda. El perro es un animal de gran complejidad dentro de la simbología universal. Ambivalente, como todo símbolo, en su aspecto nocturno se asocia con el mundo de abajo, los infiernos, la muerte. Símbolo de vileza y avidez en sus connotaciones más negativas, la familiaridad de este animal con la muerte y las fuerzas de la noche puede añadirle connotaciones de adivinación y de brujería.

Este perro-chacal-psicopompo (guía del hombre en la noche de la muerte), que acompaña y precede a la joven *Fatou*, simboliza la sensualidad, la perversidad, el deseo, la crueldad y es, sobre todo, presagio de muerte ya desde la introducción.

Pero en su aspecto diurno también es héroe pirógeno, señor del fuego, perro-fuego-sexualidad. Ancestro mítico y héroe civilizador. Símbolo de potencia sexual, luego de perennidad. Seductor, incontinente, desbordante de vitalidad como la naturaleza en su renovación cíclica.

Fatou-perro. Sexualidad y caída. Sexualidad y muerte. No hacemos nosotros la unión, sino el propio narrador cuando nos relata

como el espahí no hacía apenas diferencia entre su *laobé* y la joven heroína: *Il la considérait, du reste, comme un être inférieur, l'égal à peu près de son laobé jaune*, (p. 312) o cuando él mismo nos la describe como a un perro, extasiada ante sus dos *amos*, el padre y el hijo:

Fatou-Gaye était assise à leurs pieds; elle les contemplait l'un et l'autre avec adoration, par terre devant eux, comme un chien couché aux pieds de ses maîtres; elle était comme en extase devant la beauté de Jean, qui avait commencé à lui sourire. (p. 356)

La relación es compleja y sádica. El narrador describe a una joven hábil y seductora capaz de hacerse perdonar sus engaños. Cual *Salomé* tentadora rinde al espahí a sus encantos de hechicera y le aparta del recto camino:

Fatou-Gaye savait quelles caresses de chatte faire à son amant; elle savait comment l'enlacer de ses bras noirs cerclés d'argent, beaux comme des bras de statue; comment appuyer sa gorge nue sur le drap rouge de sa veste, pour exciter bientôt les désirs fiévreux qui amèneraient le pardon de sa faute. (p. 262)

La relación de los amantes se ha vuelto malsana. Nada que ver con el amor ideal de otras novelas. Los episodios de cólera del espahí, en los que pega a la joven muchacha, se suceden. Cuando la joven *Fatou* roba el reloj del padre de *Jean* para venderlo, éste siente el acto como sacrílego y su desesperación y rechazo alcanzan la máxima intensidad:

C'était cette Fatou qui depuis quatre ans lui prenait son argent, sa dignité, sa vie! ... Pour la garder il avait perdu son avancement, tout son avenir de soldat; - pour elle il était resté en Afrique, pour cette petite créature méchante et perverse, noire de figure et d'âme, entourée d'amulettes et de sortilèges! (p. 335)

En la situación sado-masquista en la que se desenvuelven los protagonistas, el narrador describe a una *Fatou-Gaye* aberrantemente sumisa. Una heroína que comprende al hombre que la maltrata. Una heroína que ha entrado en las trampas de la perversión y que acepta su papel de ser inferior y que acepta el castigo que se la inflige:

Elle savait bien qu'elle était méchante. - Elle était fâchée d'avoir fait tant de peine à Jean; cela lui était égal d'être tuée, - mais elle au-

rait voulu l'embrasser. (...) Quand il la battait, elle aimait presque cela maintenant, parce qu'il n'y avait guère que dans ces moments-là qu'il la touchait, et qu'elle pouvait le toucher, elle, en se serrant contre lui pour demander grâce. (p. 336)

Entretejidos en el relato, básicamente descriptivo e impresionista, encontramos párrafos de distinto signo con los que a modo de pinceladas, más o menos intensas, vamos conociendo mejor a la heroína. Sumisa hasta el paroxismo, limpia, perezosa, ama al espahí profunda y sinceramente, como todas las heroínas anteriores.

Descripciones que van desde el relato socio-geográfico de sus orígenes (p. 295) hasta la explicación detallada de su peinado (p. 296), pasando por la exculpación de su sexualidad desbordante, debida a su cultura y a la poderosa y desbordante naturaleza africana (p. 302). Y como en *Aziyadé*, a pesar de las diferencias y barreras que les separan, el protagonista comienza a amar casi, de amor puro se entiende, a la joven *Fatou*: *Et puis, en ce moment, Fatou-Gaye lui paraît fort mignonne, et il l'aime presque* (p. 304).

Aunque el narrador no pueda separar de su figura de mujer el miedo a la sexualidad, el miedo al cuerpo femenino, representado esta vez en el rechazo que las manos de *Fatou* provocaban en el soldado, que no podía dejar de compararlas con las de los monos:

Ces mains étaient pourtant petites, délicates - et reliées au bras rond par un poignet très fin. - Mais cette décoloration intérieure, ces doigts teintés mi-partie, avaient quelque chose de pas humain qui était effrayant.

Cela, et certaines intonations d'un fausset étrange qui lui échappaient quelquefois quand elle était très animée; cela et certaines poses, certains gestes inquiétants; cela rappelait de mystérieuses ressemblances qui troublaient l'imagination. (p. 307)

Aparte de la analogía con el mono en la que no vamos a entrar, pues nos resulta especialmente detestable, sí nos parece imprescindible destacar lo que una vez más se esconde detrás de las palabras.

El miedo del que habla el narrador, el pavor a ese *no humano*, no es más que el miedo y el terror al diablo, representado no en unas manos, ni en un color, sino en una mujer.

Mujer tentadora, felina, bella, poderosa, una diosa de antigua perfección, ante la que el hombre se encuentra indefenso. Terrible y mortal mezcla de Venus y Salomé:

Sous cette haute coiffure d'ambre, sa figure fine et régulière prenait par instants quelque chose de la beauté mystérieuse d'une idole en ébène poli; ses grands yeux d'émail bleu qui se fermaient à demi, son sourire noir, découvrant lentement ses dents blanches, tout cela avait une grâce de nègre, un charme sensuel, une puissance de séduction matérielle, quelque chose d'indéfinissable, qui semblait tenir à la fois du singe, de la jeune vierge et de la tigresse, - et faisait passer dans les veines du spahi des ivresses inconnues. (p. 312)

Mujer dual, divina y animal. Capaz de provocar en el hombre los mayores efluvios místicos y a la vez las mayores iniquidades. Mujerniña, inocente y pura que se transforma, como por arte de magia, en una felina tentadora, en un mono con rabo de diablo, en el momento en que apura nuestros instintos animales. En la medida en la que provoca inquietud. Imagen pervertida de la verdadera mujer, imagen decadente y finisecular, que tan sólo retrata la percepción deformada de su creador.

UN HÉROE DEPOSITARIO DE LAS CONTRADICCIONES DEL YO

El espahí *Jean Peyral* es un hombre alto y apuesto. Mezcla de fuerza viril y gallardía que reproduce, ante todo, el ideal masculino de belleza que siempre persiguió Pierre Loti, atormentado como estaba por su baja estatura y escasa compleción física:

Ce spahi était extrêmement beau, d'une beauté mâle et grave, avec de grands yeux clairs, allongés comme des yeux d'Arabe; son fez, rejeté en arrière, laissait échapper une mèche de cheveux bruns qui retombaient au hasard sur son large front pur. (p. 259)

Mezcla también de hombre reflexivo y sensual, su bello cuerpo, realzado por el viril uniforme, deja entrever igualmente aspectos de sensualidad animal. Su cuerpo es una combinación de flexibilidad y de fuerza y recuerda a ciertos felinos como el tigre o el león.

Joven y puro, inocente y bueno, pasa por diversas fases morales hasta llegar a convertirse en el amante de *Fatou-Gaye*, la joven negra del país de *Galam*.

Salió un día lejano de su pueblo natal y de su hogar familiar para incorporarse al ejercito y servir a su patria en las colonias de África, sin saber que estaba iniciando un camino de sufrimientos y de envilecimiento moral que lo llevaría a la muerte.

Esta marcha, comparable con una salida de la infancia, se ve guiada por el diablo, que le introduce primeramente en el ambiente libidinoso y perverso de los soldados desplazados a ese continente. Ante esta prueba inicial, esta primera tentación del *desierto* africano, nuestro héroe no sucumbe. Pero después vendrá la pérfida *Cora*, en la que el demonio reviste directamente la forma de mujer, y el *español* desfallece, *cae* en la tentación. El Mal ha ganado la partida y ahora *Jean Peyral* está preparado para sucumbir a todas las tentaciones, caer en todas las abyecciones.

Fatou-Gaye es la única respuesta posible a su alma corrompida. Atrás quedan la castidad y pureza de la joven novia. Europa, la madre, están muy lejos. Todo es oprobio en la vida del soldado. Las grandes culpables de su *caída* han sido: la naturaleza, la mujer, la primavera y su parte animal:

Il avait passé par plusieurs phases morales; les milieux, le climat, la nature avaient exercé peu à peu sur sa tête jeune toutes les influences énervantes; - lentement, il s'était senti glisser sur des pentes incon nues; - et, aujourd'hui, il était l'amant de Fatou-Gaye, jeune fille noire de race khassonkée, qui avait jeté sur lui je ne sais quelle séduction sensuelle et impure, je ne sais quel charme d'amulette. (p. 263)

Pero, aunque hoy se había convertido en un hombre pecador, había sido un niño noble y bueno que había crecido rodeado de aire puro y del cariño de sus padres en el hogar amado:

Les premières images gravées dans sa tête d'enfant avaient été saines et simples: son père et sa mère, deux figures chéries; - et puis le foyer, une petite maison à la mode de l'ancien temps, sous des châtaigniers. (*Ibidem*)

Es imposible no percibir la fusión del autor-narrador con su héroe, por lo que a pesar de servirse de un personaje intermediario, sigue escribiéndose la historia emocional de un escritor llamado Pierre Loti. Los ejemplos serían innumerables. Veamos algunos.

En las líneas que siguen se puede establecer un claro paralelismo entre los paseos del pequeño *Jean* por los bosques de su infancia y

los del pequeño Julien por los campos de la Limoise y de la Roche-Courbon:

Dans ces bois où il allait vagabonder tout le jour, il avait des rêveries de petit solitaire, des contemplations de petit berger, - et puis tout à coup des envies folles de courir, de grimper, de casser des branches d'arbre, d'attraper des oiseaux. (*Ibidem*)

Hasta su aversión por el colegio y el recuerdo de la tristeza infantil que sentía entre sus muros grises, se hacen presentes en el relato de la infancia del *spahi*/Loti:

Un mauvais souvenir, c'était l'école du village: un lieu noir où il fallait rester tranquille entre des murs. On avait renoncé à l'y envoyer: il s'échappait toujours. (*Ibidem*)

Más adelante el narrador nos cuenta como el pequeño *Peyral*, que había conservado el candor de su infancia campesina de las Cevenas (léase Rochefort) hasta bien entrada la juventud, se enfrenta con estupor, repulsa, y sin embargo con una cierta atracción, a la realidad de la vida en la ciudad. Recordándonos que un día también el adolescente Julien Viaud dejó su tranquila ciudad y se trasladó a París para preparar su examen de ingreso en la Escuela Naval:

Il avait suivi ses nouveaux camarades dans des lieux de débauche, où il avait appris à connaître l'amour au milieu de tout ce que la prostitution des grandes villes peut offrir de plus abject et de plus révoltant. La surprise, le dégoût, - et aussi l'attrait dévorant de cette nouveauté qui venait de lui être révélée, avaient beaucoup bouleversé sa jeune tête. (p. 264)

Lleno de sentimientos de culpa, preso de tremendas contradicciones entre sus valores europeos y la realidad de las tierras africanas, el *español* vive atormentado entre dos imágenes: la de la joven negra que ha logrado seducirle y la de la joven europea, su prometida *Jeanne Méry*, cuyo recuerdo aparece siempre sacralizado junto al de sus padres.

Estas dos imágenes de mujer están siempre presentes, cada una con sus propias exigencias, en el imaginario de nuestro escritor. Una, sería la personificación simbólica de *María-Méry* —¿su hermana Marie Viaud?— La otra, representaría a todas aquellas mujeres que despertaban su apetito sensual, llenándole de angustia y de remordimientos. Unas veces aparece simbolizada por la Eva de la

falta que, a pesar de su inocencia inicial, es la causa de la caída del hombre, otras, de forma más radical, como en este caso, por la perversa *Salomé/Lilith*.

La bella gitana y la «figura del rosal», en definitiva, continuamente repetidas y re-elaboradas.

Y por encima de todo ello, la figura materna que ocupa un terreno privilegiado en el corazón de Loti como le ocurre al espaquí: *Mais peut-être la place la plus tendre dans son cœur était-elle encore pour sa mère* (p. 313).

Y por si quedaran dudas al respecto, en un momento del relato el narrador se dirige directamente al lector para glorificar la figura de la madre. No hay un hombre, sostiene el narrador, marineros, soldados, en las condiciones más rudas de existencia que uno pueda imaginar; los más despreocupados, los más alborotadores, los peores, que no tengan elevado un altar en su corazón dedicado a la figura sagrada de su madre:

Cherchez dans leur cœur, dans le recoin le plus sacré et le plus profond: souvent dans ce sanctuaire vous trouverez une vieille mère assise, - une vieille paysanne de n'importe où, - une Basque en capulet de laine, - ou une brave bonne femme de Bretonne en coiffe blanche. (p. 313)

No es necesario recordar la importancia suprema que posee la figura de la madre en la vida de Pierre Loti y que funde al creador con su personaje.

Por lo tanto el escritor refleja en su héroe, una vez más, sus propias contradicciones y anhelos. Le proporciona un origen, las Cevenas, pero más allá de esta realidad diegética le da un lugar en el espacio geográfico del recuerdo. Sitúa al *spahí* en su propia infancia, limpia y pura, en un tiempo de inocencia que no conoce la abyección y el pecado, en un sitio de felicidad ingenua del que sin embargo hay que salir para descubrir sin remedio la verdad: el Bien y el Mal se propondrán continuamente al hombre recordándole el peso de su culpa.

Y en este viaje fuera de la inocencia y fuera de la madre, en el que hay que elegir entre el amor sensual y el amor platónico y espiritual, que se presentan como insuperable dicotomía, el mal aparece

representado por las costumbres africanas, impías y salvajes. El mal está presente también en la degeneración de los hombres europeos que olvidan sus principios y valores y ceden ante el demonio de la carne y de la concupiscencia. Y el mal está causado, no lo olvidemos, por la mujer. La mujer tentadora y demoníaca, opuesta al arquetipo de la madre.

Más todo ello no se resuelve sin sufrimiento, pues el hombre adulto siente el desgarró de tener que optar por una de las dos vías.

De hecho, pensamos que Loti padecía de forma más o menos consciente una relación conflictiva, no tanto con su madre real, amada y venerada hasta el éxtasis, sino con la *figura* de la madre, capaz de generar la calidez del refugio siempre encontrado, pero también la asfixia y la opresión.

Mujer-Madre es una ecuación sin resolver por nuestro autor y que fluye entre los pliegues del traje de su personaje.

UN BAOBAB SOLITARIO

El encuentro de los amantes va precedido de una introducción exculpatoria. Se produce la *caída* del héroe pero la naturaleza es la culpable. La naturaleza y sus exigencias de re-creación, de re-generación, que barren las prevenciones morales.

La primavera africana, sensual, enfebrecida, el *Anamalis fobil*, cuya traducción no osa dar el narrador, irrumpen con fuerza en los cuerpos y las almas africanas, y también en la del espahí:

Et Jean sentait que ce printemps nègre lui brûlait le sang, qu'il courait comme un poison dévorant dans ses veines. (...) Chez lui aussi, la sève montait, la sève de ses vingt-deux ans, mais d'une manière fiévreuse qui en fatiguait la source, - et à la longue, il se serait senti mourir de ce renouveau terrible. (p. 290)

La primera cita precedida, como decíamos, de cortos capítulos preparatorios, ocupa todo el capítulo XXVI, y comienza con la frase *Anamalis fobil!*, frase que inicia también los otros capítulos y que según cuenta el narrador corresponde: *a las primeras palabras, la*

*dominante y el estribillo de un canto endiabrado, ebrio de ardor y de licencia, el canto de primavera de las bamboulas*³²⁰.

Deseo desenfrenado, savia negra, histeria tórrida. Himno de seducción de la naturaleza misma:

Anamalis fobil! hurlement de désir effréné, - de sève noire surchauffée au soleil et d'hystérie torride... alléluia d'amour nègre, hymne de séduction chanté aussi par la nature, par l'air, par la terre, par les plantes, par les parfums! (*Ibidem*)

Jean, temblando todavía por la decisión tomada, se dirige a la cita con *Fatou*. Su espíritu se desgarrar entre la conciencia del bien y del mal y la fuerza brutal del deseo. Siente como si fuera a *franquear el umbral fatal, firmar una especie de pacto funesto con esta raza negra* que le alejará aún más de la virtud representada por su madre y por su prometida:

Il lui semblait qu'il allait franchir un seuil fatal, signer avec cette race noire une sorte de pacte funeste; - que des voiles plus sombres allaient descendre entre lui et sa mère et sa fiancée, et tout ce qu'il avait laissé là-bas de regretté et de chéri. (p. 291)

El encuentro carnal tiene lugar al anochecer³²¹, cerca de un río, bajo la sombra de un baobab³²² solitario, en la sabana desierta, en plena naturaleza. La bóveda celeste, ahora amarilla, se junta con la savia de la tierra en una especie de movimiento cósmico de tórridos colores que permite la unión de los contrarios, simbolizada por el cielo y la tierra, por la transparencia y la oscuridad. El lugar se convierte en una especie de receptáculo de energía telúrica:

Il faudrait, pour peindre cette couche nuptiale, prendre des couleurs si chaudes, qu'aucune palette n'en pourrait fournir de semblables, - prendre des mots africains, - prendre des sons, des bruisse-

³²⁰ Danza de origen africano, de ritmo sincopado y con acompañamiento de instrumentos de percusión.

³²¹ Para Loti la hora de los sueños es casi siempre crepuscular y el crepúsculo triste.

³²² De la familia de las bombáceas el *Adansonia digitata*, o baobab, es un árbol tropical de Asia y África. Grande y grueso, de crecimiento muy lento, puede alcanzar 10 metros de altura y su tronco más de 20 metros de circunferencia. Sus ramas, a menudo tan gruesas como troncos, pueden conformar una masa de 45 metros de diámetro, lo que hace de él un árbol imponente que destaca en solitario sobre la sabana. Entre los numerosos dibujos que Viaud hizo en Senegal durante su estancia, figura el de un baobab de los alrededores de Dakar, fechado en 1873. Véase Anexos, p. 406.

ments et surtout du silence, - prendre toutes les senteurs du Sénégal, - prendre de l'orage et du feu sombre, - de la transparence et de l'obscurité. (p. 292)

El baobab solitario bajo el que se realiza esta unión de resonancias cósmicas, donde la simiente del árbol se junta con las fértiles humedades de la tierra, posee un enorme contenido simbólico. Y es que el árbol es uno de los símbolos más ricos y extendidos universalmente, cuya bibliografía, como recuerda el *Diccionario de los Símbolos*³²³, formaría por sí sola un amplio volumen.

Mircea Eliade³²⁴ distingue hasta siete interpretaciones principales que se articulan todas ellas en torno a la idea de Cosmos vivo, en perpetua regeneración. Unión de los contrarios, el árbol evoca todo el simbolismo de la verticalidad, de la ascensión hacia el cielo. Pero participa también de lo subterráneo, de las profundidades de la tierra con sus raíces, y de su superficie con su tronco y sus primeras ramas.

Pone así en comunicación los tres niveles del Cosmos. Reúne todos los elementos: el agua circula con su savia, la tierra se integra en su cuerpo a través de sus raíces, el aire nutre las hojas, hojas que por sí solas representan el ciclo de la muerte y de la vida, la regeneración y renovación cíclica. Símbolo de la regeneración perpetua, es también padre del fuego pues el fuego surge de su frotamiento. El árbol contiene todos los elementos, es una representación cósmica.

Como sus raíces se hunden en la tierra y sus ramas se elevan hasta el cielo, es universalmente considerado como símbolo de las relaciones que se establecen entre la tierra y el cielo. El árbol cósmico es representado a menudo bajo la forma de una especie especialmente majestuosa.

Curiosamente el baobab por su forma se asemeja a un árbol invertido, cuyas ramas parecen las raíces y su cima se hundiría en la tierra. El árbol invertido aparece en muchas tradiciones y reproduce la idea de que la vida viene de la luz, del sol, de lo alto y se esfuerza por penetrar en la tierra.

³²³ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, «Arbre», *op. cit.*, pp. 62-68.

³²⁴ M. ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, París, Payot, 1949, (nueva ed. 1964), pp. 230-231.

En la Biblia el árbol representa sobre todo una vida espiritual. En el Antiguo Testamento, en el Génesis³²⁵, el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, será el culpable de la caída de Adán. Como el Árbol de la Vida, símbolo de la inmortalidad, será el de su redención, con la crucifixión de Jesús. En la tradición cristiana, el Árbol de la Vida puede convertirse en Árbol de la Muerte —pensemos en el relato bíblico de Daniel, sobre el rey Nabucodonosor y su soberbia³²⁶— según sea el comportamiento de los hombres. Toda vida creada puede pervertirse y corromperse si se aparta de la voluntad divina.

Símbolo también de fertilidad³²⁷, pues la analogía se establece fácilmente entre los frutos del árbol y la mujer fecunda. Sexualmente, el simbolismo del árbol es ambivalente: el tronco erecto sería una representación fálica, mientras que la cavidad del tronco representaría una matriz.

Dependiendo de su forma y porte representa la imagen arquetípica del padre o de la madre. Así, el baobab, cuyas ramas espesas y redondeadas se cubren periódicamente de frutos y en las que anidan a menudo los pájaros, evoca la imagen arquetípica lunar de la madre fértil.

Para el análisis moderno, el árbol se asimila a la madre y de ella recoge todos sus contradictorios sentidos y poderosa ambivalencia: fuerza creadora y nutricia pero también energía devorante.

Símbolo de la verticalidad para Gaston Bachelard³²⁸, el árbol aislado representa además el único destino vertical posible para la llanura o la meseta.

Nos encontramos de nuevo como en novelas anteriores, ante el encuentro sexual vivido y narrado como un proceso de Iniciación-Re-generación. En esta ocasión el baobab africano y sus prolíficas connotaciones bastan por sí solas para enmarcar el proceso, como un día en la biografía de nuestro autor fue suficiente la gruta del bosque de la Roche-Courbon. El encuentro carnal, el momento físico tan deseado como temido, se sitúa de nuevo como aquél día en el terreno

³²⁵ Gn 2 9, 17; 3 22.

³²⁶ Dn 4 2, 7, 8, 11, 17, 22.

³²⁷ G. DURAND: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, (2.^a ed.), París, PUF, 1963, p. 371.

³²⁸ G. BACHELARD: *L'Air et les Songes*, *op. cit.*, p. 276.

del regreso a los orígenes y al huevo indiferenciado, el *regressus ad uterum* definido por Mircea Eliade.

Pero es un encuentro físico, sin amor, al menos por parte de *Peyral*. Sin ese sentimiento del alma que pudiera ennoblecer el acto físicamente puro. Ese amor trascendente que logra alejarse de lo material y consigue contrarrestar el miedo a la caída. Por ello, esta unión no eclipsa el miedo, el horror de *Jean Peyral* a algo que él siente como indigno, por lo tanto parece como si estrechara entre sus brazos al mismo diablo:

Et Jean dans son délire d'ivresse, éprouvait encore une sorte d'intime horreur, en voyant sur ce fond d'obscurité crépusculaire trancher le noir plus intense de l'épousée, - en voyant là, tout près de ses yeux à lui, briller l'émail mouvant des yeux de Fatou. (p. 292)

Para subrayar el carácter inquietantemente demoníaco de la escena, el narrador relata cómo grandes murciélagos revoloteaban encima de sus cuerpos, terminando el capítulo con dos líneas de puntos suspensivos que enmarcan misteriosas e impúdicas frases:

De grandes chauves-souris passaient au-dessus d'eux sans bruit; leur vol soyeux semblait un papillonnement rapide d'étoffe noire. - Elles les approchaient jusqu'à les effleurer; - leur curiosité de chauve-souris était très excitée, - parce que Fatou avait un pagne blanc qui tranchait sur l'herbe rousse...

.....
Anamalis fobil!... Faramata hi! (*Ibidem*)

El murciélago, pájaro nocturno, aparte de sus connotaciones erótico-libidinosas —es el único mamífero con mamas que vuela— es sobre todo un animal impuro. Símbolo de la oscuridad, de las fuerzas subterráneas y de la muerte. Sus alas serían las de los habitantes del infierno.

Para Gaston Bachelard³²⁹ el imaginario retiene de los pájaros sobre todo el vuelo y no tanto los colores. Generalmente son azules y representan la luz, el alma feliz, la pureza, el ser que se eleva; o negros, y entonces representan las fuerzas más destructoras del ser, aquellas que convergen hacia la Nada. Los pájaros en el imaginario suben o bajan³³⁰,

³²⁹ *Ibidem*, p. 85.

³³⁰ *Ibidem*, p. 87.

ascienden hacia la luz o caen hacia la oscuridad. En cuanto al murciélago sostiene que *es la realización de un mal vuelo, de un vuelo mudo, de un vuelo negro, de un vuelo bajo* y nos recuerda cómo para Víctor Hugo el murciélago era un ser maldito que personificaba el ateísmo³³¹.

Como vemos, el trasfondo emocional del escritor, su propia ambivalencia simbólica, aún en la descripción de este encuentro carnal, materializado en la figura del baobab solitario, todos los elementos de la angustia: la figura de la madre unida a la de la infancia, la percepción ambivalente de la figura femenina producida por la arraigada conciencia del Bien y del Mal cristiano, la sexualidad vivida como necesaria, imperiosa, inevitable y que conduce sin embargo, y sin remedio, a la baja moral.

Existe un cierto desgarramiento entre las exigencias de las dos madres. La madre real como representante y símbolo de una fe religiosa que conduce a la trascendencia y a la posibilidad de vida eterna, y la madre naturaleza con todas sus exigencias vitales. La madre de la que no se quiere cortar el cordón umbilical y la madre que asfixia con su existencia. Las dos necesidades se viven como opuestas y son la fuente de una gran tensión. Y es un desequilibrio emocional que se complementa con el vivido hace ahora siete años por Julien Viaud cuando, sentado bajo la espesa sombra de un baobab solitario, vio pasar al navío que conducía hacia Europa a su amada, a su gran amor también prohibido³³².

CASTIGO. RETORNO A LA INOCENCIA. REDENCIÓN

La separación se produce, como en novelas anteriores, de forma dramática. La muerte aparece de nuevo. La muerte de la heroína, del protagonista, del hijo de ambos. La muerte total y rotunda como única posibilidad ante la indeterminación del personaje y de su autor.

Este desenlace tremendo se anuncia ya en el capítulo XXI de la tercera y última parte mediante un sueño premonitorio, como tantas

³³¹ *Ibidem*, p. 96.

³³² En *Un jeune officier pauvre*, el autor habla largamente de este baobab espeso y sombrío. P. LOTI, *Un jeune officier pauvre*, *op. cit.*

otras veces en la narrativa de Loti, en el que un corro formado por fantasmas como en *Le Mariage de Loti*, incita al espahí a entrar en el círculo, a ingresar *en la eternidad*, poco antes del combate que acabará con su vida. Los muertos que esperan la resurrección eterna le esperan:

«Tjean! entre dans la ronde!...» (p. 358)

La muerte en combate del espahí en el desierto de *Diambour* es descrita lenta y profusamente en varios capítulos como una larga agonía. El capítulo XXVI se dedica en su totalidad a describir la muerte del soldado, cuyo pensamiento vuela en los últimos instantes hacia su lejana patria y hacia su madre, a quien entrevé tomándole suavemente de la mano, como cuando era un niño:

C'étaient surtout des paysages ombreux qu'il voyait là, beaucoup d'ombre, de mousses, de fraîcheurs et d'eaux vives, - et sa chère vieille mère qui le prenait doucement, pour le ramener par la main, comme dans son enfance. (p. 363)

En el delirio producido por la fiebre, las manos envejecidas y amadas de su madre alivian sus últimos sufrimientos, y su venerado recuerdo es causa del mayor de los desgarros:

Oh!... une caresse de sa mère!... oh! sa mère, là, caressant son front dans ses pauvres vieilles mains tremblantes, et mettant de l'eau fraîche sur sa tête qui brûlait!

Eh! quoi, plus jamais une caresse de sa mère, plus jamais entendre sa voix!... Jamais, jamais plus!... C'était la fin de toutes choses?...

Seul, tout seul, mourir là, au soleil, dans ce désert! Et il se soulevait à demi, ne voulant pas mourir. (*Ibidem*)

Pensamiento sagrado que le acerca con total naturalidad a las religiosas creencias de su madre y de su infancia. Entre lágrimas, reza las oraciones antiguas que le llevan a la fe y, en un último esfuerzo, besa con profundo amor la medalla de la Virgen que un día su madre puso en su cuello y muere en gracia de Dios, *Jean mourut assez doucement dans un éblouissement de soleil*:

Alors, des larmes coulèrent sur ses joues bronzées; ses prières d'autrefois lui revinrent à la mémoire, et lui, le pauvre soldat, se mit à prier avec une ferveur d'enfant; il prit dans ses mains la médaille de la Vierge, attachée à son cou para sa mère; il eut la force de la porter à ses lèvres, et l'embrassa avec un immense amour. (...)

Et puis la mâchoire inférieure tomba tout à fait, la bouche s'ouvrit toute grande pour la dernière fois, et Jean mourut assez doucement dans un éblouissement de soleil. (p. 364)

Fatou-Gaye se entera de la terrible noticia y después de un pasaje terrible en el que como un animal herido defiende con uñas y dientes el cadáver de su amado de la rapiña de unas mujeres, decide dar muerte a su pequeño hijo estrangulándolo sobre el pecho de su padre. Después, llorando *lágrimas de sangre* y envuelta en desgarradores gemidos de dolor que se oyen por toda la sabana, se suicida envenenándose, lo que le producirá una agonía lenta y cruel, muriendo finalmente junto a los cadáveres de su hijo y de su amante:

Fatou-Gaye pleura alors des larmes de sang, - et ses gémissiments retentirent, déchirants, sur les champs de Dialakar... Et puis elle prit le sac de cuir du marabout, elle avala une pâte amère qui y était contenue, - et son agonie commença, - une agonie longue et cruelle. (p. 366)

La mujer-animal ha muerto. El drama ha concluido. La noche ha llegado. En ese mismo momento en otras latitudes, en Europa —en el extremo de la oposición— el cortejo nupcial de *Jeanne Méry* pasa delante de la vieja casa de los *Peyral*. Estamos en el capítulo XXX, pequeño capítulo, casi párrafo, que precede al último titulado: APOTHÉOSE.

Fatou ha muerto, la mujer-chacal, la mujer-serpiente, la mujer-demonio ha muerto y la naturaleza entona en su honor un lúgubre lamento. Todas las figuras de la noche, chacales, hienas, gatos tigres, unen sus lamentos en esta *oscuridad transparente*:

C'est d'abord comme un gémissement lointain, parti de l'extrême horizon du désert; puis le concert lugubre se rapproche dans l'obscurité transparente: glapissements tristes de chacals, miaulements aigus d'hyènes et de chats-tigres.

..... (p. 367)

Este último capítulo produce una simbiosis entre la madre del español y la madre en la que se ha convertido *Fatou*, muy reveladora. Las dos figuras parecen unirse en una sola: *pauvre mère, pauvre vieille femme!* Unidas por el dolor, en medio del desierto y de las alimañas carroñeras, *Fatou* ha dejado de ser *La mujer*, para transformarse en *La madre*:

Pauvre mère, pauvre vieille femme!... Cette forme humaine qu'on voit vaguement dans l'ombre, - qui est là étendue, au milieu de cette solitude, la bouche ouverte sous le ciel tout semé d'étoiles, - qui dort là à l'heure où s'éveillent les bêtes fauves, - et qui ne se relèvera plus, - pauvre mère, pauvre vieille femme!... ce cadavre abandonné, - c'est votre fils! (p. 367)

El hijo, gracias a la imagen cruzada de estas dos mujeres, se ha vuelto uno. El espadán *Jean Peyral* y su pequeño hijo, que yace sobre su pecho de soldado, son simplemente el hijo. Todo se ha concentrado en las figuras de la madre y del hijo. María y Cristo. La única respuesta posible al demonio.

Todo vuelve a la tierra de donde vino. La muerte está hecha de vida y la vida conduce inexorablemente a la muerte. Los hijos de la noche, los animales del infierno han venido a por los despojos mortales. ¡*Jean!*, ¡entra en el corro de la eternidad!:

«Jean! entre dans la ronde!...»

La bande affamée arrive doucement dans la nuit, (...) et commence le repas voulu par l'aveugle nature; - tout ce qui vit se repaît, sous une forme ou sous une autre, de ce qui est mort. (*Ibidem*)

Hasta el día glorioso de la Resurrección para aquellos que tuvieron fe en Dios, representada en el viento, «soplo de Dios», poder divino, y esperaran el día del Juicio Final, representado por las langostas:

El sol y el aire se oscurecieron. Del humo salieron langostas sobre la tierra; y les fue dada potestad como la potestad que tienen los escorpiones de la tierra. Y se les recomendó respetar las praderas, toda hierba y todo árbol, y dañar únicamente a los hombres que no llevasen sobre la frente el sello de Dios³³³.

Y así concluye la novela:

Demain, de grands vautours chauves continueront l'œuvre de destruction, - et leurs os traîneront sur le sable, éparpillés par toutes les bêtes du désert, - et leurs crânes blanchiront au soleil, fouillés par le vent et les sauterelles.

.....

³³³ Ap 9 1-6.

Vieux parents au coin du feu, (...) - vieille mère qui priez le soir pour l'absent, - vieux parents, - attendez votre fils, - attendez le spahi!... (p. 368)

CONCLUSIÓN

Esta novela dramática y dura se desarrolla en África, en el desierto, lugar de la *prueba* y de las tentaciones. El símbolo del desierto es uno de los más fértiles de la Biblia. Tierra árida, desolada, sin habitantes, el desierto significa para el hombre «el mundo alejado de Dios», la guarida de los demonios³³⁴. El lugar del castigo de Israel³³⁵ y el de la tentación de Jesús³³⁶. El desierto, en el pensamiento bíblico, es el lugar de todas las tentaciones, el lugar de la infidelidad del pueblo, pero también el de la misericordia divina³³⁷. Y una vez más, pensamos, se transparentan en la novela las estructuras de pensamiento bíblicas que conforman en buena medida el imaginario de nuestro autor.

Hay una yuxtaposición de planos entre la historia real de su amor de Senegal —pasión por otra parte que sin duda causó en Loti contradictorias percepciones entre el amor de mujer y de madre— y la percepción negativa y culpable de la falta cometida. Los paralelismos son evidentes, aunque se conozcan pocas cosas de esta misteriosa historia. De su relación indigna, porque adúltera, con la amada europea de Senegal, nace un hijo. Hijo al que no le permitieron reconocer ni ver y al que tuvo que renunciar en 1882. Y en la novela en la que todo se juega entre dos imágenes de mujer, la madre y la amante, aparece también un hijo.

Drama del desgarramiento emocional, de la tensión entre opuestos, deja entrever entre sus páginas la incapacidad del niño hoy adulto para dejar de serlo. África como intento de autodeterminación ha fracasado. Las colonias no dejan de ser, a pesar de todo, una prolongación de la madre patria. Madre omnipresente en la diégesis que se erige en verdadera oposición a la Mujer. María/Salomé. Y en la *apo-*

³³⁴ Mt 12 43; LC 8 29.

³³⁵ Dt 29 5.

³³⁶ Mc 1 12 ss.

³³⁷ Os 3 16-19.

teosis final, en la resolución del drama, la muerte de los amantes aparece como necesario sacrificio para el triunfo del Bien y de la Fe. La madre ha vencido. El hijo tendrá que esperar a otra novela para intentar la *edipiana* revuelta.

Y una vez más la escritura como catarsis. La escritura para exorcizar los viejos demonios. La escritura para aliviar la angustia que a menudo le causa vivir a Pierre Loti.

Es fácil comprender, por tanto, el papel de esta heroína, creada una vez más para poder decir lo increíble. Para servir de espejo a un *yo* atormentado siempre por los mismos fantasmas del deseo y de la disociación. De nuevo la heroína como intermediario del *yo*, necesario para que se produzca una historia en el sentido más mítico.

Fatou-Gaye está creada para representar *la tentación*, para acumular las pruebas exculpatorias, para que todos comprendamos las causas de la *caída* del espadahín. Para que entendamos que cuando el demonio se disfraza de mujer y aleja al hombre puro y honrado de su madre, de la fe, poco puede él. Pero es una heroína que difícilmente podría habitar un cuerpo real pues sigue siendo una heroína demasiado mediatizada y condicionada por las necesidades del autor-narrador. Una vez más y como siempre, es única en la medida tan sólo en que soporta un papel en la diégesis y recibe un nombre, pues en realidad es igual a todas las heroínas precedentes. Su verdadera y única función consiste en permitir al autor contar su propia, personal y obsesiva historia.

Es una heroína creada para el imaginario y desde el imaginario. Recoge todas las características de seducción mortal de la mujer fatal finisecular, la relación de los amantes reúne todas las perversiones decadentes, no hay ni un ápice de piedad para una figura en la que se proyectan todas las pasiones de la concupiscencia. Sí, otra vez estamos al otro lado del espejo, porque *Fatou* no es un simple reflejo de Loti. *Fatou* es el reflejo del diablo en su alma, el peso de la culpa y una vez más, la necesidad de la reafirmación en la fe, en la misericordia divina.

Recordemos de nuevo, en este punto, los pilares fundamentales del credo protestante al que pertenece nuestro autor. La importancia de la Biblia en todo lo relacionado con la moral y la fe y la plena confianza en la misericordia de Dios, que concede su gracia a los pecadores indignos por medio de la acción salvadora de Cristo.

Mucho se ha escrito sobre la fe o no de Loti. Para algunos Loti era profundamente cristiano, para otros era un escéptico finisecular y ambos encontrarían argumentos para sus tesis. Por nuestra parte pensamos que angustiado por las dudas de la fe que afectaron a todos sus coetáneos guarda no obstante en lo más profundo de su ser el mensaje cristiano, y su obra, bajo el análisis simbólico, revela esos trazos gruesos de su alma. Alma religiosa y escéptica a la vez, en la que a menudo se confunden también madre y religión. Amor materno y fe.

VII

PASQUALA IVANOVITCH

Tout ce qui est nécessaire n'est jamais hasardeux.

(Paul de GONDI, Cardinal de Retz, *Mémoires*)

LA FUERZA DE UN MODELO

En esta ocasión nos vamos a ocupar de otra representación femenina, *Pasquala Ivanovitch*, que apenas sostiene la figura de heroína. De hecho no forma parte de una novela, en el sentido estricto del término, ya que nos encontramos ante un relato corto, una *nouvelle*, donde se narra la breve estancia de un oficial británico en las costas de Montenegro y el idilio que allí mantiene con una joven pastora de Herzegovina³³⁸. La historia, escrita en primera persona y en presente mayoritariamente, se desarrolla en 17 capítulos cortos, cronológicamente ordenados —desde el 4 de octubre hasta el 28 de noviembre de 1880— que remedan de nuevo las páginas de un diario íntimo. Esta historia sentimental, junto a otros relatos que describen el ambiente y las costumbres de Montenegro en aquella época y situación histórica, componen lo que se han dado en llamar las páginas montenegrinas del escritor.

Un escritor misterioso, *el autor de Aziyadé*, que acaba de obtener un éxito fulgurante en su país con su segunda novela *Le Mariage de Loti*, publicada el 15 de marzo de 1880, y que acaba de terminar la cegadora historia de *Le Roman d'un spahi*. Un autor que como oficial francés y no británico, por supuesto, se desplaza realmente

³³⁸ R. LAINOVIC señala en su prefacio a la obra que probablemente la muchacha procedería de Konavlja, región situada al sur de Dubrovnik y no de Herzegovina como pretende el escritor, P. Loti, *Pasquala Ivanovith et autres pages monténégrines*, *op. cit.*, p. 10.

hacia la zona a mediados de septiembre de 1880, a bordo del acorazado *Friedland*, y permanece allí durante dos meses, desde el 4 de octubre al 18 de noviembre, como recoge fielmente esta vez el relato.

El *Friedland* formaba parte de la escuadra internacional enviada por las potencias europeas, por iniciativa de Gran Bretaña, para intervenir en el conflicto que oponía a Montenegro —entonces bajo dominio austriaco— y a Turquía. Este país se negaba a devolver el territorio de Ulcinj, que le había sido otorgado en el Congreso de Berlín, en julio de 1878. Esta cesión no había sido del agrado de los montenegrinos lo que había obligado a los países europeos a revocar su decisión en 1880, en la Conferencia de Constantinopla. Ahora envían sus barcos a la región para ejercer presión sobre Turquía para que acepte la nueva resolución.

El barco hace escala en Dubrovnik y en las Bocas de Kotor y permanece en la zona hasta finales de noviembre, mes en el que se soluciona el conflicto. Durante esta estancia el escritor envía sus artículos como corresponsal al periódico *Le Monde illustré* y anota en su *Journal* observaciones y descripciones de paisajes y gentes que le servirán más tarde, como siempre, para dar forma a nuevos relatos. *Pasquala Ivanovitch* aparecerá por entregas de forma anónima en *Le Temps* un año después, del 7 al 14 de octubre de 1881, antes de hacerlo en forma de libro en 1882.

Este anonimato que se produce después de la primera publicación por entregas de *Le Roman d'un spahi* en la *Nouvelle Revue* (marzo, abril y mayo de 1881) y de su publicación en librería el 13 de septiembre de 1881, donde figura ya el autor bajo el seudónimo de Pierre Loti, parece indicar ciertos titubeos, al menos al principio, en cuanto al uso del seudónimo por parte del escritor. Más tarde, el 15 de noviembre de 1882, como hemos dicho, Loti integra esta novela sin variación alguna junto a otros escritos, en lo que será su cuarto libro, *Fleurs d'ennui*, que edita como de costumbre Calmann-Lévy. En él figuran cuatro relatos: «Fleurs d'ennui» el primero, «Pasquala Ivanovitch» el segundo, «Voyage de quatre officiers de l'escadre internationale» el tercero y «Suleïma» el cuarto.

El libro nunca obtuvo gran eco a pesar del título que resultaba especialmente atractivo ya que, aparte de sugerir alguna especie de connivencia con *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, portaba la palabra

clave de ese periodo en Francia, *ennui*. Nunca una palabra se convirtió, de manera tan certera, en un concepto con el que definir a toda una sociedad y una época.

Aunque la melancolía, el tedio y el hastío son sentimientos con sustanciales al ser humano y como tal se han manifestado en todas las épocas, en el final del siglo XIX francés, en el llamado periodo decadente (lat., *cadere*, caer), se presenta como enfermedad colectiva, como epidemia social, pues afecta, de una manera u otra, a toda la sociedad. Se han perdido los ideales que el Romanticismo había puesto en pie, de fe en el individuo y en su energía creadora y transformadora. La religión parece incapaz de responder a las preguntas que formula la ciencia. Los diferentes realismos en el arte muestran una sociedad pervertida y llena de mediocres ambiciones. Sociedad decadente que vive este final de siglo como una pérdida irreparable y *sans lendemain*, pero que, sin embargo, se encuentra satisfecha en sus apetitos materiales. El aburrimiento, el esplín, *l'ennui*³³⁹ finisecular, surge precisamente de esta paradoja social. Los individuos viven en una confortable abundancia material y al mismo tiempo en una gran indigencia moral. El nuevo siglo se presenta lleno de transformaciones y no se ha hallado todavía alternativa a los viejos valores que han quedado obsoletos. El *ennui* se propaga como una moda por todas las capas de la sociedad, *el hombre moderno es un animal que se aburre*³⁴⁰, dice Paul Bourget. En el arte, esta situación termina produciendo respuestas subversivas y arrolladoras que transforman la percepción de la realidad y anticipan la ruptura con la tradición de los diferentes lenguajes artísticos en el siglo XX.

En lo que respecta a nuestro autor es fácil comprobar que, a pesar del sugerente título de su obra y de su personalidad, en muchos aspectos decadente, sus respuestas creativas no van en el sentido de una ruptura con el pasado, sino más bien en el de una reescritura algo retrasada de los valores fundamentales del Romanticismo. De la misma forma, sus desgarros religiosos encuentran salida en una especie de misticismo particular, muy al gusto de los primeros años

³³⁹ Sobre este tema véase entre otros, R. de DIEGO, L. VÁZQUEZ (eds.), *Humores negros. Del tedio, la melancolía; el esplín y otros aburrimientos*, op. cit.; E. Weber, *Fin de siècle*, París, Fayard, 1986.

³⁴⁰ P. BOURGET, *Physiologie de l'amour moderne*, París, Lemerre, 1891, p. 168.

del siglo, más que en un laicismo agresivo, militante y moderno. Reacciones personales ante los problemas de una época preñada de contradicciones que inundan su imaginario y terminan cristalizando en sus figuras de ficción femeninas.

Según confesión del propio autor, la joven pastora existió realmente y se llamaba Mattéa Ivanovitch y su idilio tuvo lugar durante su estancia en aguas montenegrinas, como recoge la ficción.

En 1934, los habitantes de Baosici, bella localidad de las Bocas de Kotor (*Baozich* en la ficción), decidieron recordar este corto y romántico idilio del famoso escritor francés con una de las muchachas de la región, colocando una placa conmemorativa en el muro de una de las casas de la localidad³⁴¹, ayudando a crear, de esta manera, un verdadero circuito internacional de *huellas lotianas* comenzado en su amada Estambul. Lugares del recuerdo, paisajes geográficos del mundo, relacionados siempre con la figura de una de sus habitantes, de una de sus heroínas de papel.

Una vez más, no vamos a entrar en la ardua polémica de la verosimilitud de las manifestaciones del escritor, en cuanto a la existencia real de la muchacha. Nos basta para nuestro estudio, como hemos dicho en otras ocasiones, la realidad escrita, el retrato de la heroína puesto de manifiesto por la ficción.

A pesar de la inexistencia casi de historia, pues el idilio del oficial británico y de la joven pastora apenas se describe, nos interesa particularmente esta *casi-novela*, ya que en ella se haya resumida, condensada, en cierta manera, la esencia de nuestra investigación.

Asistimos como lectores a la liviana narración de sus efímeros encuentros, a la descripción del ambiente que los rodea y a su inevitable y esperada separación. No hay nada más, pero recordemos que éste era precisamente el esquema de análisis que proponíamos en la introducción de este trabajo.

Es como si esta pequeña narración ilustrara lo esencial de una historia de amor en la ficción. Como si el narrador no necesitara de mayores redundancias. ¿Quién es *ella*? ¿Qué hago con *ella*? ¿Cómo me separo de *ella*?

³⁴¹ Véase, A. QUELLA-VILLÉGER, *P. Loti, le pèlerin de la planète, op. cit.*, p. 88.

UN NUEVO PAÍS PARA LA IMAGINACIÓN

¿Qué ocurre esta vez? Algo muy parecido a lo que sucedía en sus novelas anteriores. Un oficial británico, como en *Aziyadé* y en *Le Mariage de Loti*, llega al golfo de *Cattaro* a bordo del *Téméraire*, el 4 de octubre de 1880. Su barco forma parte de una escuadra internacional desplazada por las potencias europeas hasta el Adriático, ante los conflictos que se desarrollan en la zona. Marineros y oficiales bajan a tierra en el pequeño pueblo de *Baozich* y allí el oficial inglés conoce a una joven pastora de cabras con la que vive un idilio durante el tiempo que dura su estancia en Montenegro, apenas dos meses.

Lo mismo que ocurría en sus relatos precedentes: un militar colonial llega a un país exótico, vive una historia de amor con una joven indígena y se va. En definitiva, el tópico tantas veces aplicado a los marinos de «un amor en cada puerto», llevado a la literatura. Aunque, como hemos visto, esta sencilla y hasta estereotipada estructura narrativa esconde en su interior, dada la compleja personalidad del escritor, importantes mensajes simbólicos.

Sus encuentros tendrán lugar en la montaña, de noche, bajo un gran olivo cercano a la casa de la muchacha. A finales de noviembre, el oficial recibe la orden de zarpar y debe despedirse de la joven. Aunque intenta decirle adiós por última vez, no la encuentra y tendrá que embarcar. Pero ella, conducida por la barca de su hermano, irá al encuentro del *Téméraire* para poder despedirse del oficial. Una cierta melancolía, un tenue sentimiento de culpabilidad embargan al oficial, mientras ve alejarse la barca de la joven y las altas montañas de *Baozich*.

UN OLIVO NO ES UN BAOBAB

A diferencia de otras veces no hay primer encuentro. Es como si el escritor quisiera significar con ello la poca importancia acordada a este idilio. No hay un primer momento en el que sus miradas se encuentran a través de una ventana, como en *Aziyadé*, ni la naturaleza le ofrece uno de sus frutos envuelto en el dulce murmullo de las aguas cristalinas de una edénica cascada, como *Rarahu*, ni la heroína le salva de una muerte inminente y salvaje, sin Dios, para luego llevarle a la deshonra y a la desdicha como *Fatou*.

El lector supone, por lo que se le cuenta, que se han conocido en algún camino, en el campo, durante una de las excursiones solitarias a tierra del oficial. Se sabe que los amantes se reúnen al anochecer, al abrigo de las miradas indiscretas —la noche es el tiempo de la ignorancia y del pecado—, en un olivar al que hay que subir por un empinado camino de esta montañosa región.

Esta subida, forzada por la realidad orográfica del lugar, pues Montenegro es una región muy montañosa, se transforma también en movimientos ascensionales continuos que van a tratar de dignificar moralmente los culpables encuentros, al mismo tiempo que se sublima el objeto de deseo otorgándole de nuevo, como en *Aziyadé*, como en *Rarahu*, el papel de la inocente y cándida *Margarita*. Adornándola, como a *Rarahu*, con la inocencia de la primera *Eva* antes del pecado, con la inocencia primitiva de la *Edad de Oro*, pues para Loti, ya ha quedado dicho, lo natural, lo primitivo, es esencialmente bueno:³⁴²

La nuit est venue et je descends à terre. Je passe devant le hameau de Baozich, devant l'auberge noire où soupent les bateliers. Par un sentier déjà connu, déjà familier, je m'en vais dans la montagne. Je monte, je monte, dans l'obscurité épaisse des arbres, et m'arrête près d'une cabane isolée, dans un enclos d'oliviers.

Là m'attend une petite fille qui porte le costume des femmes de l'Herzégovine, pauvre petite gardeuse de chèvres et de moutons qui vient s'asseoir auprès de moi, en toute innocence, je crois bien, en toute candeur de petite sauvage. (p. 27)

Como todas sus heroínas, *Pasquala* posee un pasado y un origen. Forma parte de una raza o de una civilización que está a punto de perder sus señas de identidad por culpa de la uniformidad colonizadora o a causa del progreso que él tanto aborrece, porque iguala y corrompe las costumbres ancestrales de los pueblos.

También, como en el caso de las demás heroínas, su orfandad es símbolo de su fragilidad:

Elle est née de l'autre côté des montagnes, là-bas, dans la sombre Herzégovine; elle n'a plus de père ni de mère, et les vieux payans chez qui elle habite sont ses maîtres. (p. 29)

³⁴² Recuérdese que en el caso de esta novela el número de página entre paréntesis se refiere a la obra, P. LOTI, *Pasquala Ivanovith et autres pages monténégrines*, op. cit., y no a la que nos sirve de base para el resto de novelas. Es decir, P. LOTI, *Romans*, Coll. Omnibus, op. cit., como ya señalamos en su momento en la Introducción.

Sus figuras femeninas no necesitan ser arrojadas actancialmente por unos progenitores porque, en definitiva, y más allá de la verdad, el escritor construye un espacio diegético en el que sólo caben ellas y su propia percepción de las cosas. El autor, ya lo hemos dicho en otras ocasiones, las hace únicas y las convierte primero en símbolos y representantes genuinas de una raza o cultura, generalmente exótica, para después transformarlas, por la propia fuerza del discurso narrativo, en símbolos de su personal y obsesiva aproximación a lo femenino. Representantes ocultas de sus propios conflictos ante la sexualidad, depositarias inocentes de sus contradicciones ante las nociones cristianas del Bien y del Mal. Siempre divididas entre dos posibilidades: tentadora Salomé o Virgen prerrafaelita, Lilith o Eva. Su madre o las demás. Sus heroínas son una: la Mujer. Aunque en cada novela aparezca con distintos ropajes, como lo hace ahora *Pasquala*, disfrazada de pastora de cabras de Herzegovina.

El escritor nos ofrece de nuevo un retrato de carácter antropológico, que más parece la foto fija de un europeo observador de las costumbres de los países visitados, que la descripción dinámica de un hombre enamorado. Con todo sabemos que sus ojos grises y su cabello rubio destacan sobre el dorado de su piel:

Les yeux gris de cette petite Pasquala ont ce je ne sais quoi de vague, de brumeux, de septentrional, qui est particulier à sa race et qui fait le charme de certains yeux russes. Mais ses joues sont dorées au soleil comme des pêches mûres, et ses cheveux très blonds se détachent en plus clair sur la couleur brunie de ses tempes.

Son costume se compose d'un corsage à paillettes de cuivre, ouvert sur une chemise à plis, et d'un jupon que tient une grossière ceinture de cuir agrafée par des plaques de métal. Elle se coiffe d'un béret rouge auquel est attaché par derrière un long voile blanc. (p. 29)

Como en otras ocasiones, el narrador y héroe posee el don de lenguas. Los amantes se hablan en italiano, en eslavo, lo que traduce, a nuestro entender, el obsesivo impulso de fusión que tiene el autor con todos los pueblos del mundo, con todos sus lenguajes, hábitos y costumbres y que traslada a la ficción por medio de sus figuras femeninas. Esto refuerza nuestra hipótesis en el sentido de que existe una única mujer en su imaginario que las representa a todas. Una mujer que, como su madre, se revela garante de la continuidad de la vida y de las tradiciones ancestrales. Como si esas enseñanzas antiguas estuvieran prendidas en las enaguas de sus coloridos trajes

y en el sonido de sus diferentes lenguas. Así en esta novela apenas han pasado dos meses y ya se siente —y le sienten— montenegrino. Como en Turquía, como en la Polinesia, como en África, donde, a pesar de todas las vicisitudes, decide permanecer el héroe *Jean Peyral*, gracias a una figura de mujer:

Je lui parle tout doucement en italien, et elle me répond en slave, par mots entrecoupés, comme quelqu'un de mal éveillé. (p. 30)

Ils sont nouveaux pour moi, ces mots slaves qu'elle me dit, et je ne sais pas encore les comprendre. (p. 31)

Je suis tellement du pays maintenant, que je m'y trouvais convié, obligé de faire cortège. (p. 60)

La heroína es joven, *Pasquala* tiene diecinueve años y, a pesar de que su voz y su carácter resultan infantiles —mujer eterna infanta—, su cuerpo aparece descrito, al igual que en otras ocasiones, como *ardiente y frío*, y como siempre —e invariablemente—, metaforizado en la figura de la estatua clásica de líneas depuradas. Con las consecuencias en el ámbito simbólico que ya hemos explicitado en anteriores ocasiones y que se resumen en una percepción dual y contradictoria de lo femenino. Miedo y atracción. Necesidad y repulsa. Deseo sensual y sublimación:

Elle a dû avoir plus d'une aventure avec les bergers de Baozich, et certes elle a livré déjà son corps qui brûle.

Elle a des naïvetés et des effronteries de petit enfant. Elle est bien belle, et sa taille est pure comme celle d'une statue. (p. 31)

El lugar donde se producen los encuentros de los amantes está situado de nuevo en un medio natural, en la montaña, al aire libre. En *Aziyadé* se trataba del mar. Un mar complejo, nocturno, culpable y sensual. En *Le Mariage de Loti* por el contrario, el primer encuentro antes de la falta, de la caída, se produce en un pequeño lago producido por cascadas cantarinas y transparentes. La negra *Fatou-Gaye* seduce al héroe bajo la sombra de un baobab solitario, en medio de la sabana, un demoníaco atardecer. Todas las heroínas se encuentran con el héroe en iguales circunstancias. No hay salones suntuosos ni míseras cabañas. Siempre la naturaleza asociada a su figura de mujer. Siempre la mujer al otro lado de sus instintos *naturales*. La naturaleza y la mujer indisolublemente unidas.

La naturaleza acompaña con su canto, como en otras ocasiones, el carnal abrazo. Se mezclan de nuevo la poderosa llamada del im-

pulso vital, el deseo amoroso vivido como una llamada de la naturaleza, que asegura así el ciclo vital, y la sublimación necesaria para hacerlo soportable. De nuevo la necesidad de elevación, de pureza, y los sentimientos duales. Alto y bajo. Cielo y tierra. Puro e impuro:

On est bien dans ce bois d'oliviers. Par terre, il y a de la mousse sèche, du lichen, des feuilles mortes. Il y fait nuit noire; pourtant on sent qu'on est dans un lieu très élevé, qu'on domine de haut la mer. (p. 31)

La idealización que conlleva la analogía con la estatua griega queda bien ejemplificada en las líneas siguientes, en las que desde postulados neoplatónicos, el narrador presupone que la Belleza sólo puede ser una, que un cuerpo bello sólo puede esconder un alma bella y en ese sentido sólo puede estar cerca de Dios:

Dans les marbres de Paros, dans les marbres pentéliques, les Grecs taillaient des jeunes filles qui étaient faites comme Pasquala Ivanovitch. Il ne se peut pas que tout cela ne soit que de la matière admirablement moulée; - dans le cœur, il doit y avoir aussi quelque chose de sain et de pur. (p. 35)

Lo que explica uno de los componentes de la analogía, pues inmediatamente aparece el otro, la carne dura, fría, la impenetrable carne mortal, representada por la luna, principio universal femenino por excelencia, reina de la noche, mujer, madre, que se convierte para la ocasión en un *gran ojo helado y muerto*:

Je me réveillai ayant très froid; la rosée tombait sur mes vêtements. La lune était sortie de la fine dentelle noire des feuillages d'oliviers, et me regardait en plein, comme un grand œil glacé et mort. (p. 39)

Siempre Eros y Tánatos. El amor y la muerte permanentemente asociados. El terror a la muerte, a la desaparición y el impulso de vida para contrarrestarlo. Unas flores en el camarote del oficial, que dan un aire de capilla al conjunto, y el cansancio de una dura jornada, son suficientes para provocar en el narrador un sueño de amor y de muerte que lo retrotrae a la infancia. Una ensoñación, como en todos sus relatos, que se convierte en la clave sobre la que se escribe su verdadera historia.

Se encuentra en el cementerio donde reposan los restos de sus abuelos, el lugar que tantas tristezas y terrores provocó en su infan-

cia. El crepúsculo de una noche de junio le sorprende solo, sentado sobre su propia tumba. Está muerto y se ha convertido en su propio fantasma. Y esta conciencia de saberse apenas una visión, algo impalpable, que pronto desaparecerá para siempre en la Nada, le hace desear con más fuerza si cabe la vida y luchar con mayor energía contra el angustioso final:

J'étais dans l'angoisse de l'irréparable de mon corps humain qui n'existait plus, - de ma chair, de la matière de ma vie qui m'avait échappé... Et je rêvais de jeunesse et de force, et d'amour, et de corps de jeunes filles, et d'ivresse des sens, et d'ivresse de vivre... Et je voulais encore tout cela, qui était fini à jamais... Fantôme, - je sentais que j'allais disparaître... (p. 41)

Y la terrible angustia se calma al sentir el olor y contemplar el color de las guirnaldas de flores que adornan las tumbas y que le recuerdan que el amor existe. Y el recuerdo de la vida despierta en él, que está muerto, el deseo y la pasión. Como si el anhelo carnal hubiera convocado la vida, aparece *Pasquala*, que encierra entre sus brazos nuevas promesas de vida y de resurrección pagana:

Tout à coup je vis Pasquala Ivanovith qui passait dans une allée, avec des chèvres blanches. Elle ne devait pas savoir que j'étais mort, Pasquala, puisque cela venait de m'arriver tout de suite; -et je m'avançai vers elle, pour voir... Elle me regarda en souriant, et m'ouvrit ses bras, -et je la serrai contre moi, et je vis que je pouvais éprouver encore toutes les ivresses. (p. 42)

Pocas veces un sueño puede representar mejor las líneas que marcan con trazo grueso el alma de un escritor. Y es que Loti no trata de ocultarse. Su falta de prevención ante la escritura le lleva a *chanter son mal* sin apenas disimulo.

Y junto a esta obsesiva e invariable percepción de la mujer como necesidad acuciante de sus sentidos, como la única fuerza capaz de disolver la angustia ante el paso del tiempo, la vejez y la muerte. Junto a ella, decimos, la apreciación siempre negativa también del impulso erótico. La visión siempre pecaminosa del deseo. La dualidad entre la inocencia y la culpabilidad, situados en el eje día /noche. El día como espacio de Dios, de luz y de inocencia. La noche, reino de la mujer, de la naturaleza, del fuego devorador:

Ils sont très innocents toujours, nos rendez-vous de la journée.

Mais, le soir, il semble qu'il y ait quelque chose de troublant dans l'air et les senteurs de ces bois, et qu'une fièvre descende sur nous en même temps que la nuit (p. 50)

Como resultado de esta percepción ambivalente aparece la culpabilidad, concentrada en la narración, aparentemente inocente, de una tormenta que lleva naturalmente a la visión escatológica de fin del mundo con la que suele resolver las contradictorias angustias nuestro escritor.

Pero, a pesar del posible castigo final, la fuerza de la naturaleza se impone. El bosque, genital y materno asilo, lugar privilegiado para el cálido refugio y al mismo tiempo símbolo de opresión, se convierte en el lugar de nuevo de una iniciación.

El amor físico se transforma en el relato, como de costumbre, en un doloroso e iniciático viaje por el túnel lúgubre y oscuro que recorre el ser en su nacimiento expulsado del seno materno, y de retorno al mismo, como única vía posible para el re-nacimiento. Y en ese regresivo trayecto nuestro héroe se encuentra con el incestuoso drama y la culpabilidad provocada por su percepción ambivalente:

Et puis, quand les nuages se déchiraient, et que les terribles masses de pierre apparaissaient tout à coup au milieu du ciel, c'étaient des aspects d'épouvante et de fin de monde...

J'allais tout de même, le soir, dans l'enclos d'oliviers, retrouver Pasquala. - La mer était grosse, très mauvaise pour mon canot, et c'était lugubre d'arriver, au milieu de cette nuit profonde, dans ces bois remplis de craquements, de bruits tristes comme des plaintes. - Il me semblait que je poursuivais là quelque œuvre maudite, et que toute cette nature me jetait une menace de mort. (p. 61)

No obstante, como venimos sosteniendo en capítulos anteriores, esta aproximación dual al cuerpo de la mujer es tan antigua como los tiempos del hombre, aunque en el caso de nuestro autor se vea potenciada y actualizada, pensamos, por una figura materna sin resolver. En las pinturas de grutas y refugios primitivos se encuentran signos de esta doble percepción contradictoria y en todas las religiones primitivas el sexo de la mujer se ve representado como espacio de espanto y de peligro y, al mismo tiempo, como espacio de deleite y de felicidad³⁴³. Este temor ancestral al sexo de la mujer ha hecho

³⁴³ Véase a este respecto, J. BRIL, *Petite fantasmagorie du corps*, op. cit., p. 208.

de ella un ser todopoderoso y maléfico, espantoso y sagrado al mismo tiempo.

El fantasma devorador en el que se convierten los genitales femeninos, causado seguramente por el misterio primitivo de su menstruación, ha proyectado en el imaginario universal imágenes de castetración, que se expresan a través de los tiempos en el fantasma individual, en la tradición cultural o en el mito poético. Pero al mismo tiempo, el útero femenino será para el imaginario universal continente perfecto, urna primordial, modelo arquetípico de todo receptáculo capaz de engendrar nueva vida: *Et même lorsqu'il se fait prison, il n'en demeure pas moins porteur d'une espérance de liberté*³⁴⁴.

Esta bi-polaridad del cuerpo femenino es recogida, asimismo, por todas las religiones y pensamientos filosóficos, que abundan en una u otra parte de la dualidad. También la historia del arte recoge distintas manifestaciones de lo femenino a través de los siglos, incidiendo en su papel de diosa o de demonio. Mientras que la Mujer, que no es ni una cosa ni la otra —obviamente— asiste pasiva a su propia definición.

Se ha escrito la misma historia. Las novelas son diferentes en cuanto a su localización geográfica o el atuendo y lengua de sus heroínas —ninguna habla francés, por cierto, ni inglés— pero el esquema simbólico, casi nos atreveríamos a decir mítico, es el mismo. Por lo tanto, como en anteriores relatos, se impone la separación. No ha habido salto cualitativo de una ficción a otra. Todas han servido de catarsis para resolver una momentánea angustia, pero ninguna ha logrado todavía ofrecer una solución definitiva.

Es verdad que la separación diegética de los amantes reproduce la separación real pero, cuantas veces nos hemos preguntado durante la realización de este estudio, en qué medida la profesión de marino de nuestro escritor, su constante necesidad de alejamiento del hogar materno y su imperiosa necesidad de volver, no traducían ya, mejor que ninguna de sus obras de ficción, ese permanente desgarramiento del alma de nuestro escritor. En cualquier caso, ahora nos encontramos en el terreno de la ficción y hay que preparar el final del personaje.

³⁴⁴ *Ibidem*, pp. 213 y sig.

Como no tendría demasiado sentido acabar con la muerte de la heroína en tan breve espacio de tiempo, ni sería muy coherente desde el punto de vista del discurso diegético, se resuelve en el tiempo, y se anticipa la muerte, algún día segura, de la protagonista. Renunciar a la muerte de la amante significaría en definitiva, aunque pueda parecer osado, renunciar a la madre:

Et, quand beaucoup de nuits semblables, - avec des saisons et des années, - auront passé sur ces montagnes éternelles, Pasquala dormira pour toujours, sous la chapelle, dans l'ossuaire. (p. 59)

Hemos querido traer aquí este pequeño relato de apenas setenta páginas porque creemos que en cierto modo confirma nuestra teoría según la cual la imagen diegética de la figura de heroína se superpone a la de la posible persona real que la sugirió, y que pertenece en primer lugar al propio imaginario individual del autor, que se sirve de forma repetitiva y obsesiva siempre de las mismas claves para construirla, y que encuentra origen también, como no podía ser de otro modo, en ese imaginario social y ancestral al que pertenece el autor y al que pertenecemos todos.

El imaginario colectivo funciona como un inmenso almacén espiritual accesible a todos los pertenecientes a una civilización dada y, en cierta medida, a todo ser humano. De ese gran depósito sacamos involuntariamente los sueños, los delirios, los mitos, las imágenes literarias y los símbolos de los que se nutre toda religión, así como toda literatura.

Quizá Mattéa tuviera los ojos grises y el cabello rubio, seguramente la edad es la misma, pero por lo demás, se convierte, como todas sus heroínas, en intermediaria necesaria del *yo* del narrador, mediadora necesaria de la confesión pública de sus propios miedos y anhelos.

Poco importa el lugar, Estambul o Tahití, África o Europa, una novela larga o un relato corto, siempre emerge de sus figuras femeninas el mismo fantasma compuesto de amor y de muerte en perpetua tensión, de miedo al cuerpo femenino, de contradicciones tremendas entre los diferentes amores y las distintas exigencias.

VIII

GAUD MÉVEL

O mer, toi que je sens frémir
A travers la nuit creuse,
Comme le sein d'une amoureuse
Qui ne peut pas dormir.

(Paul-Jean TOULET, *Les Contrerimes*)

EN ALTA MAR

Loti iba a titular esta novela, *Au large*, pero al final, aconsejado por Madame Adam, que iba a publicarla por entregas en la *Nouvelle Revue*, se decidió por el título de *Pêcheur d'Islande*, y bajo este nombre apareció primero en la revista y posteriormente en volumen, en junio de 1886, dedicado a su protectora y amiga en *hommage d'affection filiale*.

El éxito fue inmediato y arrollador. La crítica especializada se deshizo en elogios al escritor y *Pêcheur d'Islande* fue considerada, desde el primer momento y de forma unánime, como una obra maestra. De hecho, actualmente, Pierre Loti es conocido en Francia como el autor de *Aziyadé* y de *Pescador de Islandia*.

Y sin embargo, a juzgar por las notas de su *Journal*, fue una novela de difícil y complicada gestación. Comienza su redacción en 1884 en su ciudad natal de Rochefort y aunque al año siguiente, el 15 de febrero de 1885, el autor expresa su intención de finalizar los últimos capítulos antes de dejar Francia, pues tiene que partir hacia China³⁴⁵,

³⁴⁵ El 20 de marzo de 1885 sale del puerto de Toulon, rumbo a Saigón, a bordo del *Mytho*. El 5 de mayo se integra en la escuadra francesa que participa en la campaña de China y, a bordo de otro navío, la *Triomphante*, recorre toda la zona (Makung, islas

escribirá la mayor parte de su relato durante esta intervención militar, lo que no hará más que comprometer y atrasar su redacción. A su vuelta a Francia, un año más tarde, sigue trabajando en ella, primero en Toulon y luego en Rochefort, y la termina cuando ya ha entregado los primeros capítulos a Juliette Adam para su publicación en la revista.

Pêcheur d'Islande es la novela del mar, la novela de los pescadores bretones del pequeño pueblo de Paimpol, que faenan en los bancos de bacalao de Islandia, durante seis meses —desde el final del invierno hasta principios del otoño—, mientras sus madres y esposas esperan anhelantes su retorno con el corazón encogido por el secreto temor de que algún día, como ya ha pasado tantas veces, el mar no les devuelva a sus hombres.

Las tres localidades en las que se desarrolla la ficción, Paimpol, Ploubazlanec y Pors-Even, se dedicaban desde tiempos remotos a la pesca del bacalao en las aguas del norte. Documentos del siglo xv hacen referencia ya a las numerosas goletas que partían desde el puerto de Paimpol rumbo a los caladeros de Terranova. Esta actividad conoció su apogeo en el siglo xix, sobre todo a partir de 1852, año en el que los armadores de Paimpol abandonaron temporalmente las aguas de Terranova y dirigieron sus barcos a los bancos de Islandia. A los marinos que se dedicaban a este tipo de pesca se les conocía en la comarca como *Islandeses*. Pero, hasta su declive en 1935, esta actividad económica se acompaña de un saldo humano dramático. François Chappé³⁴⁶ calcula que, durante el periodo comprendido entre 1852 y 1935, la comarca de Paimpol habría perdido a tres mil de sus hijos en las aguas de Islandia.

Uno de los méritos de esta obra consistió, precisamente, en haber acercado la realidad de la dureza de este oficio —aunque bajo tintes románticos— a unos lectores que desconocían por completo la cuestión, que no sabían nada de los dramas humanos que, con tozuda y siniestra regularidad, asolaban estas costas de Francia desde que los primeros armadores se lanzaron a la conquista de esos fríos caladeros.

Pescadores). Una escala en Nagasaki (Japón), desde el 8 de julio hasta el 12 de agosto, le servirá para componer su novela *Madame Chrysanthème*.

³⁴⁶ «Réalité sociale et humaine de Paimpol à travers *Pêcheur d'Islande*. Mythe, charme, réalité. Cent ans d'exégèse envoutée» en *Revue Pierre Loti*, n.º 27, julio y septiembre de 1986, p. 59.

El pequeño cementerio de Ploubazlanec guarda el emotivo recuerdo de los barcos y pescadores desaparecidos, en un monumento llamado *Mur des Disparus*, donde se puede observar que en este periodo desaparecieron no menos de cien goletas y que sólo en los años comprendidos entre 1864 y 1866, desaparecieron siete barcos, pereciendo una centena de marineros de la pequeña localidad, dejando como siempre multitud de viudas y de huérfanos.

Loti, que conoce bien la región, intenta dotar a su relato de un marco realista y la descripción de los lugares de la ficción, paisajes, casas y puertos, reproduce fielmente la realidad y son fácilmente identificables, como revela el estudio de Jean Kérléveo³⁴⁷.

Las numerosas alusiones a los valores culturales, profundamente católicos, de Bretaña, a su folclore y tradiciones, la referencia continua a los *Islandeses* como grupo social, hacen un retrato de una realidad humana y social perfectamente reconocible. El escritor se sirve asimismo de sus profundos conocimientos navales y tanto la Marina nacional como la Marina mercante, que se entrecruzan constantemente en la novela, aparecen descritas con gran profusión de detalles. A todo ello hay que sumar la utilización diegética de la guerra colonial que Francia mantenía con China³⁴⁸, en la que uno de los personajes, el joven *Sylvestre*, perderá la vida y que no sólo sirve de referencia histórico-temporal al relato sino que, como todos los elementos antes citados, contribuye también a su verosimilitud y credibilidad.

³⁴⁷ J. KÉRLÉVEO (Mgr), *Paimpol et son terroir. Reflets et souvenirs*, Rennes, Imprimerie Simon, 1971, pp. 241-468. Sobre el aspecto económico y social de la aventura islandesa, véase también del mismo autor, *Paimpol au temps d'Islande*, Lyon, Éd. Chronique sociale de France, 1944. (Reedición, París, Ginebra, Slatkine, 1980).

³⁴⁸ Con el pretexto de acabar con unos conflictos en los que estaban involucrados los comerciantes franceses de Tonkín (región de Vietnam, que limita al norte con China), Francia actúa militarmente en la zona en 1873, pero con esta intervención sólo consigue que Hanoi y Haiphong se abran al comercio. En 1882, el gobierno francés, que no desiste en su empeño de colonizar el delta del río Rojo, envía una nueva expedición a la región, esta vez con el pretexto de acabar con los «Pabellones negros» y los «Pabellones amarillos», bandas de malhechores chinos y vietnamitas que asolaban el delta. Francia ocupa rápidamente Hanoi y, al año siguiente, fuerza a Annam a aceptar el protectorado francés. Pero como consecuencia de su acción militar, Francia se ve abocada a una guerra con China, que dura varios años y en la que se suceden los encuentros armados. Tras ásperos combates, en 1885 se impone la supremacía francesa, y China reconoce la nueva situación (segundo tratado de Tientsin, junio de 1885).

Pero a pesar de estos precedentes y aunque más ortodoxa desde el punto de vista formal que las anteriores, no estamos ante una novela realista a la manera de Balzac o Flaubert. Tampoco hay elementos que permitan situarla en la corriente naturalista capitaneada por Zola.

Salvo los personajes de *Yann* y de *Sylvestre*, que están dibujados en su individualidad, el resto de marineros se pierden en una nebulosa de grupo que sirve de decorado más que otra cosa a la acción principal.

No hay caracteres definidos ni personajes secundarios con capacidad actancial como en *La Comédie humaine*, ni existe una verdadera voluntad de retratar la realidad con todas sus consecuencias, con lo bueno y con lo malo, con lo bello y con lo feo como en *L'Assommoir*.

Como señala François Chappé³⁴⁹, no aparece nada en ella sobre la posible responsabilidad de los armadores en la terrible mortandad de este oficio, pues enrolaban a marineros que no estaban suficientemente preparados para ejercerlo y mantenían en servicio barcos que, por su lamentable estado y vetustez, tenían que haber ido hacía tiempo al desguace.

Loti idealiza la figura de sus pescadores —todos bellos y atléticos— pasando, como de puntillas, por una realidad a menudo más cruda: la pobreza y miseria que los empujaba a arriesgar su vida en esas frías y lejanas aguas —tenían hasta diez días de travesía antes de llegar— y la decrepitud física precoz producida por la dureza del oficio y por el alcoholismo, que entonces hacía estragos entre ellos.

Sólo al final de la novela, en la última salida de los pescadores hacia Islandia, el escritor deja entrever algo de ese lado oscuro de la pesca en alta mar y cuenta como algunos marineros firmaban su enrolamiento en las campañas de pesca sin darse cuenta, cegados y aturridos por el alcohol. La policía y sus propias mujeres les obligaban, a veces, a empujones o embriagándoles, si eran muy fuertes, a cumplir sus compromisos. No obstante prevalece la representación épica y se insiste en la bondad y en la nobleza de los buenos marineros:

³⁴⁹ F. CHAPPÉ, *op. cit.*, p. 56.

D'autres enfin, dont on redoutait la résistance à cause de leur grande force, avaient été enivrés par précaution. (...)

Pourtant il y avait aussi des marins qui souriaient; qui sans doute aimaient comme Yann la vie au large et la grande pêche. C'étaient les bons, ceux-là; ils avaient la mine noble et belle. (p. 634)

Y no es que Loti no fuera sensible al drama humano que se desarrollaba ante él, sino que se sentía impotente ante la realidad y seguramente ni siquiera pensó que su novela pudiera servir de denuncia, o pudiera cambiar tal situación.

Existía en la sociedad una especie de fatalismo ante ciertos oficios duros y peligrosos, algo ante lo que no podemos extrañarnos pues hoy todavía, más de cien años después, acogemos con sobreabundante naturalidad los dramas humanos que producen otros oficios como el de la mina, por ejemplo, como si el dolor y el sacrificio estuvieran ligados a la propia actividad³⁵⁰.

Poco después de la publicación de la novela dos navíos de Paimpol, la *Petite-Jeanne* y la *Catherine*, desaparecieron en las aguas de Islandia, dejando treinta viudas y ochenta huérfanos. Loti, profundamente conmovido, aprovechó el impacto causado por su *Pêcheur d'Islande* para organizar una suscripción que permitiera socorrer a las familias de los desaparecidos.

En poco tiempo se consiguieron unos treinta mil francos que fueron distribuidos entre las familias afectadas. El texto, «*Veuves de pêcheurs*», incluido en *Le Livre de la Pitié et de la Mort* (1891), da cuenta de la impotencia y el fatalismo al que nos referíamos:

Il m'a été pénible de ne pouvoir rien pour ces misères plus anciennes; j'ai souffert surtout de pressentir ma complète impuissance à soulager les misères futures, imminentes, celles qui vont infailliblement résulter des prochaines saisons de pêche - (car je n'oserai plus maintenant adresser un nouvel appel à mes amis inconnus)³⁵¹.

Loti no era un escritor realista ni naturalista, estaba en las antipodas. Formaba parte de ese grupo de personas que miraban al pasado con melancolía, hombres de poderosas certidumbres religiosas

³⁵⁰ Quizá exista una razón de origen mitológico para dicho fatalismo, pues en los dos casos, la pesca y la mina, se trata de extraer, de «robar», sus productos al mar y a la tierra.

³⁵¹ P. LOTI, *Le Livre de la Pitié et de la Mort*, op. cit., p. 112.

—aun en la duda permanente producida por un periodo marcado por la crisis de la religión y de la fe— que desconfiaban terriblemente de los progresos materiales del siglo y para quienes escribir significaba ante todo, dar respuesta a los interrogantes más íntimos del hombre y trascenderlo. Herederos directos del periodo romántico que les precedía, se resistían a abandonar sus antiguos ideales estéticos.

No obstante, y como decíamos al principio, a pesar de la gran subjetividad del «realismo» de Loti, de los substratos inconscientes que conforman su novela, Bretaña, Paimpol y el rudo oficio de la pesca en alta mar, salieron del anonimato.

Gracias a *Pêcheur d'Islande* sus conciudadanos, en un momento en el que Francia extendía de forma arrolladora su presencia colonial por el mundo, pudieron conocer mejor, por no decir descubrir, esa exótica realidad que se escondía dentro de sus fronteras.

La repercusión de la obra fue tan grande que pocos años después, en 1891, el pueblo de Paimpol decide dedicar uno de sus muelles al insigne escritor que tanto había contribuido a sacar del olvido a la localidad marinera.

LAS EDADES DEL TIEMPO

Pêcheur d'Islande es un libro que el tiempo transforma. Narrado en tercera persona y en pasado, se divide en cinco partes —que al principio iban a ser tres³⁵²— que a su vez se dividen en múltiples capítulos, cortos en general, pero sin llegar al capítulo-párrafo de sus novelas precedentes. Las cartas, aunque menos numerosas que en otras ocasiones, siguen siendo un recurso narrativo de gran importancia diegética.

El narrador, donde se deja entrever el oficial Viaud, es un narrador omnisciente que, sin embargo, finge no saber qué sentimientos embargan al pescador *Yann* y que disimula las pistas cuando, ante el largo discurso interior de *Gaud* en la primera parte de la novela, el lector no consigue discernir la voz narrativa. No se distingue bien la frontera entre narrador y personaje.

³⁵² Se piensa que J. Adam aconsejó a Loti dividirla en cinco partes, que se corresponderían con las cinco entregas previstas por la revista, y más tarde pasó dividida de esta manera también al libro.

Gaud, el nombre de la heroína, que Loti llegó a pensar en escribir *Gaude* para que se pronunciase correctamente la *d*, es la traducción en bretón del nombre de *Margarita*, lo que es significativo en nuestro estudio, pues sabemos ya la afición que tiene Loti por el personaje de *Fausto* y la tendencia que tiene a asimilar a sus heroínas con la figura de la inocente y desgraciada *Margarita*.

Un narrador-*autor* que irrumpe, como en otras ocasiones, en la diégesis: *Regarde-le bien, pauvre vieille femme, ce petit Sylvestre; jusqu'à la dernière minute, suis bien sa silhouette fuyante, qui s'efface là-bas pour jamais...* (p. 572). Un narrador (*autor*) que como un *voyeur* desnuda a *Gaud* delante de los lectores, introduciéndose en la alcoba de la muchacha. (p. 551)

El tiempo está utilizado de manera más realista que en otras ocasiones y múltiples indicios temporales en los capítulos, del tipo «finales de invierno», «primavera», o los más concretos, «15 de Junio», «Agosto», carta de la abuela, con fecha «marzo de 1884», o más sutiles, «fiesta de la Asunción de la Virgen» (se sabe que se realiza el 15 de agosto), así como la inclusión de la guerra colonial de China, como ya hemos dicho, permiten situar el relato entre 1883 y 1885. Son tres años los que se suceden y, aunque existen saltos en el tiempo, se intuyen claramente tres campañas de pesca en Islandia.

Los *Islandeses* zarpan cada primavera a finales del invierno y vuelven a finales de septiembre, en otoño. Y así sucesivamente. Un esquema cíclico de inevitable retorno simbolizado por las sucesivas campañas de pesca y las correspondientes estaciones del año se cierne como una sombra sobre la diégesis. Todo, la vida de los protagonistas, su pasado, su futuro, así como la del resto de los personajes, se ve completamente condicionada por este ciclo. La novela nace con esta impronta.

Tres campañas de pesca que coinciden con las edades del tiempo: pasado, presente, futuro. Que transcriben las edades del Hombre, el nacimiento, la procreación, la muerte. Tres, número de trascendencia simbólica universal que Loti usa de forma obsesiva en sus novelas y que deja una estela de fe en la Trinidad, en el Dios padre, Hijo y Espíritu Santo, que al final resumen el Uno. Recordemos que inicialmente, la novela constaba también de tres partes antes de que Madame Adam aconsejara publicarla dividida en cinco.

Primera parte

La novela se inicia de nuevo *in media res* como en *Le Roman d'un spahi*, con un primer capítulo que nos introduce en un barco de pesca que se encuentra faenando en alta mar. Nos hallamos en el angosto camarote de la tripulación, a medianoche, donde un grupo de marineros bebe y fuma relajadamente pues están celebrando el día de su patrona, la Virgen de la Asunción. Charlan animadamente de sus cosas, del pueblo, de las mujeres.

Desde el segundo capítulo una muchacha asomada a la ventana, *Gaud*, que permanece ensimismada en sus recuerdos, nos permite volver atrás en el relato y, a través de ellos, conocer a todos los personajes y su situación. Los *Islandeses* son una raza de rudos marineros bretones consagrados a la pesca en esos confines del Atlántico, tarea que se transmite de padres a hijos. Cerca de *Paimpol*, en *Ploubazlanec*, viven *Sylvestre Moan* y su abuela *Ivonne*, viuda de un pescador de la localidad, y en *Pors-Even*, pequeño puerto cercano, vive con sus padres, familia de pescadores también, *Yann Gaos*.

Yann se ha fijado en *Gaud*, hija de un antiguo *Islandés*, ahora viudo, al que un golpe de fortuna había apartado del mar. Ella también se ha fijado en él y le ama en silencio.

Aunque todos estarían de acuerdo con la boda —la joven lo desea ardientemente y el padre no se opondría, a pesar de la diferencia de fortunas— el muchacho no se acaba de decidir. Es más, ante la insistencia de todos para que se haga novio de la muchacha, bromea a menudo diciendo que sí, que se casará algún día, pero que no lo hará con ninguna de las jóvenes de *Paimpol*, sino con *la mar*, y que todos están invitados a los esponsales.

Segunda parte

Esta parte está en gran medida dedicada al joven *Sylvestre*, que debe incorporarse al ejército que lo destina a China, donde Francia está en guerra. Conocemos también la razón del obstinado silencio de *Yann*. Piensa que no debe casarse con *Gaud* pues ella es rica y él un pobre pescador y así se lo hace saber a la muchacha.

Tercera parte

El joven *Sylvestre* cae herido en combate y es repatriado en un barco-hospital, donde fallece dada la gravedad de sus heridas. El narrador relatará cómo él mismo se ocupó de darle cristiana sepultura en un bonito cementerio de Singapur³⁵³.

Gaud y la abuela de *Sylvestre* viven ahora juntas. Las dos se han quedado solas y sin recursos, pues la joven ha perdido también a su padre, que ha muerto y no le ha dejado más que deudas. *Yann* decide casarse con *Gaud*, ahora pobre como él.

Cuarta parte

Asistimos al noviazgo y a la boda de los jóvenes. La ceremonia tiene lugar seis días antes de la nueva campaña de Islandia, en medio de una terrible tormenta que se convierte en un terrible presagio. Serán marido y mujer durante seis días.

Quinta parte

Yann debe marcharse. Su nuevo barco, la *Léopoldine*, lo espera. Será la última noche de los jóvenes esposos. A finales de julio *Gaud* recibe una carta del esposo pescador en la que le cuenta que todo va bien y que la pesca es abundante. En septiembre, al final del periodo de pesca, los otros *Islandeses* regresan, pero la *Léopoldine*, el barco de *Yann*, no regresará jamás. *Yann* ha celebrado sus anunciadas nupcias con *la mar*, dejando una nueva joven viuda en el pequeño pueblo de *Ploubazlanec*.

³⁵³ El capítulo III que narra esta ceremonia no se diferencia apenas de las páginas del *Journal* que aluden al entierro de un marinero bretón de veintiún años, del pueblo de Binic, muerto de insolación en la campaña de China en 1883. Pero si repasamos los capítulos concernientes a la muerte de *Sylvestre*, en el barco que lo repatría gravemente herido, observaremos muchos puntos en común con la muerte de su hermano *Gustave*. Salvo que *Sylvestre* no será arrojado al mar como *Gustave*, sino enterrado en un bonito cementerio, rodeado de flores, en una isla, *en tierra*, donde parece que se pierde un poco menos a los muertos, pues podemos visitarlos. Su *Journal* recoge, por esas mismas fechas, la emoción provocada por el recuerdo de su hermano al pasar por el Golfo de Bengala, muy cerca de donde se realizó, hace diecinueve años, la dolorosa inmersión. Véase, P. LOTI, *Cette éternelle nostalgie*, *op. cit.*, p. 95.

CUATRO FIGURAS Y UN PERSONAJE PRINCIPAL

El relato gravita sobre cuatro personajes que sobresalen de la diégesis, como si nos encontráramos ante una representación de ópera, en la que las otras figuras, como ya hemos señalado, no tendrían más valor que la de servir de coro y de ambientación a la escena.

Yann Gaos: el mayor de catorce hermanos. Pertenece a una prolífica saga de *Islandeses*, los *Gaos*, que ha dado tantos hijos vivos al pueblo como marineros al cementerio. Vive con sus padres en Pors-Even, pequeño puerto próximo a Paimpol. Alto y fuerte, de corazón noble, no parece tener mucha prisa por casarse.

Gaud Mével: bella joven que siendo niña perdió a su madre y vive en Paimpol con su padre, antiguo *Islandés*, a quien un golpe de fortuna arrancó del mar. Ayer pequeña hija de pescadores, hoy gentil señorita de maneras gráciles, *Mademoiselle Marguerite*, que después de haber vivido en Saint-Brieuc y en París, se ha instalado definitivamente en la pequeña localidad costera.

Yvonne Moan: apacible anciana, viuda de un *Islandés*, que vive con su nieto *Sylvestre Moan*, en Ploubazlanec, cerca también de Paimpol.

Sylvestre Moan: joven *Islandés*, de apenas diecisiete años, noble e ingenuo, primo lejano de *Gaud*. Piensa casarse pronto con la hermana de *Yann* y sueña con que algún día *Yann*, su compañero y amigo, se case también con *Gaud*.

Parece ser que todos estos personajes tienen como génesis personas reales que Loti conoció durante sus estancias en Bretaña, primero en 1867 y luego entre 1882 y 1883. Así, *Yann* sería la transposición de Gillaume Floury, de Pors-Even, que Loti conoció en 1882 y del que existen hasta cinco retratos realizados por el escritor; *Sylvestre* estaría creado a partir de la suma de rasgos de varios marineros Sylvestre Floury, de Ploubazlanec, primo del anterior, Pierre Le Scoarnec y Pierre le Cor. Y la joven heroína, *Gaud*, tendría como origen el recuerdo de la «hija del pescador»³⁵⁴, cuya identidad se desconoce a pesar de los esfuerzos desplegados por los diferentes biógrafos de Loti. Amor bretón en el que, aparentemente, Julien

³⁵⁴ Cfr. la parte de este trabajo consagrada a la vida del escritor.

Viaud confiaba para apaciguar su alma, para estabilizar sus sentimientos y dar un sentido a su vida. Un amor simple y sencillo, honesto que, sin embargo, le fue negado.

Decimos aparentemente, porque nos cuesta mucho decidir sobre la sinceridad de los sentimientos vertidos en el *Journal*. Estamos acostumbrados a los raptos de pasión de Loti, a una cierta auto-ficción íntima o por lo menos a una gran subjetividad en todo lo que se refiere a sus lances amorosos. Su amor convierte siempre a la elegida en la más bella, en única, y en cada nuevo amor, nuestro querido escritor sufre lo indecible porque... *nunca antes había amado así*. No sabemos qué parte de realidad se esconde tras las sentidas páginas de su *Journal*. Qué parte de verdad contiene su emoción.

Pero en cualquier caso, el personaje no se parece a la realidad, pues el propio autor sostiene, en una carta enviada en septiembre de 1885 a Juliette Adam, que ha introducido muchos cambios para que no se reconociera a la muchacha:

J'y ai fait un retripotage énorme. (...) J'ai beaucoup changé la jeune femme, qui était, vous le savez, un portrait. J'ai supprimé du même coup, des scènes qui m'avaient fait mal à écrire où j'étais en cause. Cela me semble mieux ainsi, avec plus d'unité. Et puis à cause d'Elle je me sens la conscience tranquille³⁵⁵.

La abuela *Moan*, aunque seguramente sugerida por venerables abuelas bretonas que conoció nuestro autor, es un canto a la madre anciana, muy próxima a la imagen que tenía el escritor de su propia madre, abnegada, piadosa y todavía bella en su vejez. Una madre que, como la abuela *Moan*, tuvo que pasar por el doloroso trance de la pérdida de un ser querido en tierras lejanas.

A estos personajes hay que añadir otro que tiene una gran capacidad actancial y que los comprende a todos: el Mar. Un mar que condiciona sus vidas y forma parte de su muerte. Una mar —porque es femenina— que se va a convertir en el doble sobrenatural de *Gaud*, en uno de los polos de la ambivalencia en la que se mueve Loti en lo que respecta a sus heroínas. La mujer buena frente a la mujer mala. *María* y *Melusina*.

³⁵⁵ Véase, P. LOTI, *Pêcheur d'Islande*, (éd. J. Dupont), París, Gallimard, Coll. Folio Classique, p. 26.

UNA IMAGEN DUAL

Es ésta una novela marcada por la ausencia. La ausencia provocada por las largas campañas de pesca. La ausencia motivada por el orgullo o el pudor. La ausencia inducida por la realidad, pero definitivamente la ausencia. El amor como emoción de la ausencia. Así no es de extrañar que el primer encuentro de los jóvenes se describa desde el recuerdo y la añoranza.

Gaud se encuentra asomada a la ventana de su casa, sola, envuelta en un tibio y largo crepúsculo de mayo, y rememora su primer encuentro con *Yann*. Acababan de regresar de París, pues su padre había decidido instalarse definitivamente en Paimpol. El pueblo estaba de fiesta, era un 8 de diciembre, festividad de la Inmaculada Concepción. Se celebraba *el perdón de los Islandeses*³⁵⁶:

La première fois qu'elle l'avait aperçu, lui, ce Yann, c'était le lendemain de son arrivée, au pardon des Islandais, qui est le 8 décembre, jour de la Notre-Dame de Bonne-Nouvelle, patronne des pêcheurs - un peu après la procession, les rues sombres encore tendues de draps blancs sur lesquels étaient piqués du lierre et du houx, des feuillages et des fleurs d'hiver. (p. 543)

Diciembre es un mes con gran fuerza evocadora para el escritor. Fueron unos días de diciembre de 1884 cuando Loti llegó desde París —ahora es *Gaud*— para intentar ver a su amada bretona, a «la hija del pescador», en Saint-Brieuc, y la cita supondría la separación de los amantes y la desesperación del escritor. Fueron también unos días de diciembre de 1882, los que acogieron su petición formal de matrimonio, petición que la muchacha rechazó³⁵⁷.

En muchos aspectos *Gaud* parece un negativo de la foto de aquellos días. El personaje de *Gaud* parece nutrirse de las emocio-

³⁵⁶ La vida religiosa en Bretaña, como en otras regiones de Francia estaba marcada por las grandes fiestas: las Rogativas, la Asunción... La fiesta patronal y la bendición de los *Islandeses* eran la ocasión de espectaculares procesiones donde se encontraban parroquias rivales. El culto a los difuntos y la sacralización de la muerte ocupan un lugar importante. «El perdón de los islandeses» era la principal fiesta dedicada a los pescadores. En origen el «perdón» se desarrollaba justo antes de la salida de los barcos para Terranova, a finales de febrero. Más tarde empezó a celebrarse el primer domingo de diciembre. Los marineros llevaban en procesión a la Virgen pasando delante de todos los barcos preparados para zarpar.

³⁵⁷ Cfr. la parte de este estudio relativa a su vida.

nes del propio Loti enamorado. Cómo no quedarse atónito ante las palabras que *Gaud* dirige a *Yann* en la novela y que parecen reproducir, una por una, las que seguramente dijera entonces Pierre Loti a «la hija del pescador», a su amada bretona, que también era hija y hermana de *Islandeses*. Ahora es la heroína la que es rica, la que viene de la ciudad, la que ofrece su amor puro y sencillo al pescador, «al hijo del pescador *Gaos*»:

«Vous m'avez cherchée quand je ne vous demandais rien; à présent, je suis à vous de toute mon âme si vous me voulez; voyez, je ne redoute pas de devenir la femme d'un pêcheur, (...) je suis un peu riche, je sais que je suis jolie; bien que j'aie habité dans les villes, je vous jure que je suis une fille sage, n'ayant jamais rien fait de mal; alors, puisque je vous aime tant, pourquoi ne me prendriez-vous pas?» (p. 578)

Se podría establecer un cierto paralelismo entre el esquema de su experiencia bretona y el esquema de la historia narrada, sólo que a la inversa: *Gaud* ocuparía ahora el lugar de Loti.

En la realidad, Loti pretende a la hija del pescador, que se resiste a sus intentos de seducción y rechaza su oferta de matrimonio, pues está prometida a un *Islandés*. Una vez casada con el pescador mantiene relaciones con el escritor, amor culpable del que pronto se arrepiente, provocando la definitiva separación.

En la novela, *Gaud* pretende a *Yann*, que primero se resiste y que finalmente acepta, y la boda, que al final acontece, no es más que la antesala de la muerte, de la también definitiva separación.

No obstante no hay que dejarse tentar por esta única vía de explicación del personaje. En esta novela compleja, Loti se transparenta terriblemente como siempre. Sólo que ahora ha creado más personajes y se refleja, en cierta manera, en todos ellos. De tal modo que también parece infundir su alma al pescador *Yann*, cuando el narrador nos refiere los sentimientos que le embargan en relación con su amada.

Gracias al narrador sabemos que *Yann* está tremendamente enamorado, que *nunca antes había amado así*, ¡Cómo nos recuerda los enamoramientos siempre «únicos» del propio Loti! También sabemos que para el joven marinero, *Gaud* es casi «sagrada», que la pureza de sus ojos no hace sino traducir la de su alma. Conocemos ya

la importancia que revisten estos sentimientos amorosos en el propio escritor, pues las páginas de su *Journal* han recogido en innumerables ocasiones este tipo de estremecimientos. Pero además sabemos que en el proceso de idealización de sus figuras de heroína aparece siempre el modelo clásico y la sacralización neoplatónica que se realiza a través de la mirada como camino hacia el alma. Mirada limpia y pura que se presenta como vía de trascendencia y camino hacia Dios:

Il adorait le je ne sais quoi invisible qui était en elle, qui était son âme, qui se manifestait en lui dans le son pur et tranquille de sa voix, dans l'expression de son sourire, dans son beau regard limpide. (p. 619)

Pero también es una mujer de carne y hueso a la que se puede amar físicamente, con la que se puede sentir *el escalofrío mortal*. La sola representación mental de ese momento tan esperado, el día de su boda con *Gaud*, es suficiente para desencadenar el violento deseo en el héroe. Pura y casta y al mismo tiempo más deseable que ninguna. Perfecta esposa. «*Dulce sacrilegio*». Imagen ideal/dual:

Et dire qu'elle était en même temps une femme de chair, plus belle et plus désirable qu'aucune autre; qu'elle lui appartiendrait bientôt d'une manière aussi complète que ses maîtresses d'avant, sans cesser pour cela d'être elle-même!... Cette idée le faisait frissonner jusqu'aux moelles profondes. (p. 620)

Sólo Loti puede estar detrás de semejantes argumentos. Y en el fondo, una vez más, a pesar del proceso de idealización, se vuelve a dibujar la misma oposición mujer virgen/mujer fatal, mujer diosa/mujer demonio, protagonista de su principal ensoñación y de su disociada percepción de lo femenino. Imagen divergente y sin embargo complementaria. *La belle Gitane* y *la figura del rosal*, dos representaciones opuestas y sin embargo convergentes en una figura dual, que se acaba imponiendo como ideal en su imaginario.

Como en novelas precedentes, el encuentro tiene lugar en un marco verosímil, la plaza de un pueblo en fiestas, donde los grupos de muchachos y muchachas inician sus primeros coqueteos. Paimpol, la localidad marinera, está descrita con detalle, así como el ambiente de la romería y la alegría de la celebración. Pero a pesar del carácter realista de la escena, enseguida se desprenden del texto tres temas fuertemente entrelazados: la sexualidad, la religión y la muerte.

El narrador describe la gran sensualidad de estos encuentros, tras largos meses de espera y abstinencia. Aunque los hombres hacen más explícitos sus deseos, con gestos y miradas, la sensualidad anida también en los cuerpos jóvenes de las muchachas y su pecho y sus ojos revelan el anhelo contenido. La descripción del impulso sensual en las jóvenes se hace a través de la unión entre contrarios, pues el narrador fusiona la imagen de los tocados tradicionales bretones que llevan en la cabeza las muchachas, con las cofias de las monjas —realmente muy parecidos— logrando una imagen muy sugerente de perfecta coincidencia-oposición:

Groupes de marins se donnant le bras, zigzaguant dans les rues, par habitude de rouler et par commencement d'ivresse, jetant aux femmes des regards plus vifs après les longues continences du large. Groupes de filles en coiffes blanches de nonnain, aux belles poitrines serrées et frémissantes, aux beaux yeux remplis des désirs de tout un été. (*Ibidem*)

Y es que la fuerza de los instintos, la necesidad del otro, se ve atemperada por la creencia religiosa, por el respeto a la tradición, por las normas aprendidas, por el símbolo protector que representa la Virgen María, blanca e inmaculada en su virtud:

Et un sentiment religieux, une impression de passé, planant sur tout cela, avec un respect du culte antique, des symboles qui protègent, de la Vierge blanche et immaculée. (*Ibidem*)

LA RIVAL DE GAUD, LA MAR ENAMORADA. LA ONDINA

Pero existe otra invitada a la fiesta de la vida. Esta vida, limitada y condicionada por la religión: Tánatos. La muerte, representada por la mar enamorada, que arrebata a las mujeres del pueblo, sus amantes y esposos. La mar que se adueña de los pescadores. La gran nutricia, pero también la gran devoradora, que separa sin piedad a los novios:

Et là tout près, la mer toujours, la grande nourrice et la grande dévorante de ces générations vigoureuses, s'agitant elle aussi, faisant son bruit, prenant sa part de la fête. (*Ibidem*)

La imagen antropomorfa surge sin dificultad de las palabras del narrador. Esa mar femenina, esa madre-mar que alimenta a sus hijos y al mismo tiempo los devora. Desde la representación de la madre llega-

mos de forma natural también al origen, al principio indiferenciado antes de la gran separación, antes de que la luz surgiera de las tinieblas y el mar se convirtiera en principio de la vida y en origen del hombre:

La lumière matinale, la lumière vraie, avait fini par venir; comme au temps de la Genèse, elle s'était séparée d'avec les ténèbres qui semblaient s'être tassé sur l'horizon, et restaient là en masses très lourdes; en y voyant si clair, on s'apercevait bien à présent qu'on sortait de la nuit - que cette lueur d'avant avait été vague et étrange comme celle des rêves. (p. 534)

El mar es representación pura de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve al mar. Por ello es, al mismo tiempo, imagen de la vida y de la muerte. Diosa poderosa, en las tradiciones celtas el mar goza de la propiedad divina de dar y de quitar la vida³⁵⁸.

La mar, sin ambigüedad de géneros en francés³⁵⁹, pues siempre es femenina y fácilmente asimilable a la palabra *mère*, es para el narrador una mar femenina, majestuosa, de humor cambiante, impredecible, misteriosa y terrible que se traga a los hombres. Imagen de mujer devoradora, peligrosa y atrayente, que se confunde con la eternidad de las cosas.

Una mar que ruge, que se enfada, que recuerda al hombre su fragilidad y que, unida a los elementos, al viento, al agua, la tempestad, recuerda a los hombres que al final del camino se encuentra Dios. La oscuridad apocalíptica, antes de la nueva luz: *Une clameur géante sortait des choses comme un prélude d'apocalypse, jetant l'effroi des fins du monde.* (p. 560)

³⁵⁸ Véase, J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, «Mer», *op. cit.*, pp. 623-624.

³⁵⁹ De género neutro en latín *mare*, la palabra *mer* siempre es femenina en francés. En español admite ambos géneros, siendo el femenino el género más usado entre los marinos y gente relacionada con el mar y aparece en locuciones y compuestos de esta procedencia, «hacerse a la mar», «pleamar». Palabra común a todos los romances, en rumano y en francés es femenino, en italiano y sardo masculino, y en los demás romances coexisten, o han coexistido, los dos géneros, aunque en portugués ha acabado por generalizarse el masculino y en lengua de Oc el femenino. En catalán, persiste, más o menos, el mismo estado de cosas que en castellano. J. Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Vol. III, Madrid, Gredos, pp. 837-838. Algunos autores señalan, además, la excepcional carga poética del femenino por analogía con la palabra *tierra*, véase S. FERNÁNDEZ RAMÍREZ, *Gramática Española. 3.1. El nombre*, Vol. III.1, preparado por J. POLO, Edit. Arco-Libros, S. A., Madrid, 1986, pp. 110-111.

Una mar-mujer que, cuando no está molesta, se recuesta en la arena de la playa y parece dormir tranquila, indiferente, o incluso favorable, a los amores que nacen en la orilla:

Au-dessous d'eux, la mer très calme déferlait faiblement sur les galets de la grève, avec un petit bruissement intermittent, régulier comme une respiration de sommeil; elle semblait indifférente, ou même favorable, à cette cour qu'ils se faisaient là tout près d'elle. (619)

Una figura-mujer, la mar, a quién el bello pescador *Yann* prometió matrimonio públicamente y en varias ocasiones:

- Moi!... Un de ces jours, oui je ferai mes noces - et il souriait, ce Yann, toujours dédaigneux, roulant ses yeux vifs - mais avec aucune des filles du pays; non, moi, ce sera avec la mer, et je vous invite tous, ici tant que vous êtes, au bal que je donnerai... (p. 533)

Y sin embargo el pescador ha sido infiel, ha roto su promesa y se ha casado con otra mujer. La mar, prometida enamorada y abandonada, expresa su rabia por la traición del amado:

En arrière, son cortège restait échelonné sur les roches, en amphithéâtre, et lui, semblait être venu là pour présenter sa femme à la mer; mais celle-ci faisait mauvais visage à la mariée nouvelle. (p. 623)

-Non, c'est la mer qui n'est pas contente, répondit Yann, en souriant à Gaud - parce que je lui avais promis mariage. (p. 626)

Recreando con su enfado el mito de la *Ondina*³⁶⁰ que el fin de siglo recupera en numerosas obras de arte y que lleva aparejada la muerte del héroe.

Tras los pasos de *Melusina*, la figura de *Ondina* se hace presente como mito literario, durante todo el siglo XIX, sobre todo en la literatura y la música alemanas. La historia, que emerge por primera vez en el escrito de Paracelso (1493-1531) titulado *Liber de nymphis*, podría resumirse así: ocurre a veces que los espíritus elementales, desprovistos de alma, intentan adquirir una gracias a su matrimonio con un humano y así acceder a la inmortalidad cristiana. En princi-

³⁶⁰ (Lat. *unda*, ola). Ser imaginario que habita en las profundidades del agua. Las ondinas provenientes de las mitologías germánicas y escandinavas, se asimilan con las ninfas grecorromanas. Hadas de las aguas, generalmente malhechoras, se ofrecen a conducir a los viajeros a través de brumas, pantanos y bosques, pero los extravían y los ahogan.

pio, tales uniones son duraderas a condición de que el humano no ofenda a la *Ondina* cerca de las aguas, en cuyo caso desaparecería bruscamente. El marido debe permanecer fiel, puesto que no es viudo. Si intenta casarse de nuevo, la propia *Ondina* se encarga de matar al esposo infiel³⁶¹.

En el umbral del siglo XIX, tras sucesivas recreaciones del mito en los siglos precedentes, las relaciones entre humanos y espíritus de las aguas se han convertido ya en una tradición literaria, sin que se hayan impuesto con suficiente unidad los motivos del esquema clásico de contrato con prohibición, transgresión y muerte, ni los del personaje de Paracelso.

En 1811 Fouqué, en su relato *Undine*, combina los elementos procedentes del mito de *Melusina* con los motivos de Paracelso, de adquisición del alma por el ser sobrenatural y el conocimiento que tiene el humano de los orígenes de éste, y se fija definitivamente el mito bajo este nombre. Poco más tarde, de acuerdo con el escritor y compositor alemán E.T.A. Hoffmann (1776-1822), convierte en libreto su historia, creando la ópera *Undine*, estrenada en 1816, una de las mejores del compositor, donde por primera vez se intenta la confrontación musical entre realidad y potencias sobrenaturales.

En 1845 Lortzing (1801-1851) con su ópera *Undine* toma el relevo en el repertorio alemán de la de E.T.A. Hoffmann, a través de una historia más banal en la que se introducen alegría y fanfarronadas, con lo cual el mito pierde su sacralización y gravedad, para terminar transformándose en el siglo XX —tiempo de las descodificaciones mitológicas— en proyecciones del inconsciente y fantasmas latentes, que hacen de nuevo presente el húmedo mito en las obras de Jean Giraudoux, *Ondine* (1939) y de Ingeborg Bachmann, *Undine geht [Ondina se va]* (1961)³⁶².

Una mar —origen-madre-mujer-ondina-muerte— finalmente, que reclama lo que es suyo desde siempre, pues Loti y el mar es la historia de una intensa y precoz relación. Nuestro escritor dedica el capítulo IV de *Le Roman d'un enfant* a narrar su primer encuentro con el mar. Como él mismo asegura, fue un encuentro breve y lúgubre, que le marcaría para toda la vida

³⁶¹ P. BRUNEL, *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, «Ondine», *op. cit.*, pp. 1112-1122.

³⁶² *Ibidem*, p. 1118.

Sus padres habían alquilado una casa de pescadores para pasar el verano. Habían llegado al anochecer y el pequeño, después de cenar, impaciente por conocer ese mar del que tanto le habían hablado, se escapa solo hacia la playa. Allí, de repente, se encuentra ante una masa enorme de algo oscuro y en movimiento que parece envolverle por todas partes y que le produce un vértigo mortal. Esta masa informe de agua de un verde oscuro, casi negro, que parece querer engullir todo lo que la rodea, ejerce, a pesar del temor, una poderosa fascinación sobre el niño que intuye que, haga lo que haga, un día terminará por llevárselo:

Nous restâmes un moment l'un devant l'autre, moi fasciné par elle. De cette première entrevue sans doute, j'avais l'insaisissable pressentiment qu'elle finirait un jour par me prendre, malgré toutes mes hésitations, malgré toutes les volontés qui essaieraient de me retenir... Ce que j'éprouvais en sa présence était non seulement de la frayeur, mais surtout une tristesse sans nom, une impression de solitude désolée, d'abandon, d'exil³⁶³.

La mar inmensa y fría en la oscuridad se le aparece al niño como una fuerza sobrenatural imponente. En ese momento comprende por primera vez quizá, la fragilidad humana. La imposibilidad de huir del mortal destino. Esas olas verdes, aquella noche hablaban el lenguaje de la muerte. Y sin embargo, el pequeño confiesa su misteriosa atracción. Pierre Loti cuenta como, asustado por todas estas emociones, corrió a refugiarse entre los brazos de su madre.

Para Bachelard el amor filial es el primer principio activo de la proyección de imágenes y los sentimientos que se expresan ante la naturaleza son una proyección de la madre. El mar, el canto profundo del mar, que atrae al ser humano desde tiempos inmemoriales, no es otro que el canto de la madre, la voz de nuestra madre que impregna nuestros primeros recuerdos inconscientes de amor y de protección. Luego vendrán otros amores, dice, pero el primero, el amor a esa criatura protectora y nutricia, conservará un lugar privilegiado en el recuerdo y en la fuerza proyectante de la imaginación, de la creación de imágenes³⁶⁴. Para Bachelard, de los cuatro elementos,

³⁶³ P. LOTI, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 53.

³⁶⁴ G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, op. cit., pp. 132-134.

sólo el agua puede mecer. Es el elemento mecedor. Es un rasgo más de su carácter femenino: mece como una madre³⁶⁵.

De hecho, el escritor, tras el relato de este recuerdo, dedica el siguiente capítulo por entero a su madre, como si pretendiera unir en el mismo instante del pasado, el recuerdo *real* con el recuerdo profundo y onírico del que habla Bachelard. La madre particular y la madre universal como origen del sentimiento.

Y para el imaginario cristiano junto al mar, como consecuencia inevitable del divino aliento creador, la tierra. El mar y la tierra se conjugan y confunden en toda la novela; pasamos continuamente, de capítulo en capítulo, del mar a la tierra y viceversa. Desde la ventana, la casa, el pueblo o el puerto —desde lo más íntimo hasta lo más expuesto— hacia alta mar, hacia el barco —esa cuna reconquistada que representa el barco—, creándose un tenso enlace dialéctico, una gran tensión simbólica, que recorre todo el relato.

Gaston Bachelard³⁶⁶ ya apuntó la gran calidad visual de Loti, su gran capacidad *imaginante*. Basten unas líneas en las que el barco, convertido en cuna, se deja mecer por la canción de la madre-mar, para demostrarlo:

Le navire se balançait lentement sur place, en rendant toujours sa même plainte, monotone comme une chanson de Bretagne répétée en rêve par un homme endormi. (p. 533)

Tierra, lugar de los orígenes, ambivalente como el mar, pues da la vida y la retoma, vientre materno. *Tellus mater*, nutricia, símbolo de la fecundidad y de la re-generación cíclica. La mar y la tierra, ambas símbolos del cuerpo materno, pues las dos son receptáculo y matriz de la vida, se confunden, se complementan, y reproducen el sentimiento de la vida y de la muerte, del viaje imaginario, en cada salida y arribada a puerto. Por encima de las connotaciones maternas del mar, de refugio y alimento, prevalece la imagen del mar como Muerte:

Et pourtant, autour d'eux, c'étaient des aspects de non-vie, de monde fini ou pas encore créé; la lumière n'avait aucune chaleur; les choses se tenaient immobiles et comme refroidies à jamais, sous le regard de cette espèce de grand œil spectral qui était le soleil. (p. 552)

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 150.

³⁶⁶ G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., pp. 85, 111.

De hecho, no es la primera vez que Loti se refiere de esta manera al mar. Ya en *Le Mariage de Loti* describe su voz siniestra que le llena de angustia:

La nuit, mon cœur se serre un peu dans cet isolement de Robinson. Quand le vent siffle au-dehors, quand la mer fait entendre dans l'obscurité sa grande voix sinistre, alors j'éprouve comme une sorte d'angoisse de la solitude³⁶⁷.

Bien es cierto que ha visto morir a soldados y a marineros en el mar. Pero sobre todo la mar es ese panteón inmenso que un día lejano de 1865 acogió a su querido hermano Gustave y nunca jamás lo devolvió.

No obstante, y como relata en *Le Roman d'un enfant*, su percepción es ambivalente, mezcla de miedo y de atracción, pues también encontramos en su *Journal* anotaciones que hablan de la atracción que le produce ese inmenso mar y sus infinitos horizontes.

La mar es la muerte pero, desde una perspectiva cósmica, la muerte es necesaria para re-nacer, vientre materno re-engendrador, imagen de la muerte como viaje. Y para atravesar la muerte, para semejante viaje, hace falta un navío. El barco, *La Marie* y *La Léopoldine* (con el que perecerá el protagonista), se convierten en símbolos de la vida, del viaje, de la historia personal en el tiempo histórico, y también, de ese viaje final e inevitable que espera al ser humano y mortal, ya desde el umbral de su nacimiento.

Todo el capítulo X de la tercera parte está dedicado a la aparición entre la bruma de un «barco fantasma» la *Reine-Berthe*, patrón *Larvoër*, con base en Paimpol, que produce en los pescadores un gran desasosiego. Se trataba de un barco que había naufragado tres semanas antes con toda su tripulación.

Como nos recuerda Gaston Bachelard³⁶⁸, en las antiguas leyendas bretonas siempre aparecen barcos fantasmas, navíos-infierno como el del «*Holandés*», barcos de los naufragados que «vuelven», mostrando en que medida el barco hace cuerpo con el alma, y hasta que punto nuestro escritor se deja llevar por el poder simbólico de esa imagen, utilizada ya anteriormente en *Le Mariage de Loti*³⁶⁹.

³⁶⁷ P. LOTI, *Romans*, Coll. Omnibus, *op. cit.*, p. 166.

³⁶⁸ G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 92.

³⁶⁹ Cfr. NATUAEA (*Vision confuse de la nuit*), p. 253.

Para Bachelard³⁷⁰, todo novelista que usa el motivo del «barco fantasma» en la ficción, posee, más o menos escondido, un complejo de Caronte. Incluso cuando se trata simplemente de un barquero que pasa de una orilla a otra en un río.

La muerte es un viaje que no termina nunca, es una perspectiva infinita de peligros. La barca de Caronte va siempre al infierno. La barca de Caronte es un símbolo ligado a la indestructible desgracia de los hombres. El hombre atravesará con ella las edades del sufrimiento. Cuando un poeta retoma esta imagen piensa en la muerte como en un viaje. Revive los funerales más primitivos.

El mar, el barco y la tierra componen un marco simbólico de tal entidad en el relato que merecería un estudio por sí sólo. Pero para nuestra investigación baste señalar que el mar, ese mar, personaje principal de la diégesis, nos resume el verdadero motivo de la escritura de esta novela. El miedo a la muerte. El miedo al amor. El amor siempre enfrentado a su propia imposibilidad.

Es fácil situar estos ejes temáticos en la biografía de Loti y trasladarlos a la novela y comprender que ahora estamos en Francia, en Bretaña, donde cobran actualidad y rotundidad los valores que condicionan constantemente su vida y su obra.

Ya no estamos soñando con una posible *Edad de Oro* del hombre, ni Estambul se nos ofrece como posible alteridad. La auto-determinación ha fracasado en la colonia africana. Ahora nos encontramos ante la presencia inmutable de los valores religiosos aprendidos en la infancia.

En este contexto, la figura de la madre se confunde con la del mar, con la de la muerte. Figura dual, nutricia y engullidora, amante y *castradora* por su propia naturaleza³⁷¹.

La obra de ficción de nuestro autor presenta el amor acompañado siempre por una poderosa sensación de muerte. Vida y muerte. No existe la una sin la otra, bien es cierto, pero en el caso de nuestro escritor, más bien parece que la una atrae irremisiblemente a la otra. Se produce siempre una gran tensión dialéctica entre los distintos

³⁷⁰ G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 90 y sig.

³⁷¹ Sobre la naturaleza dual de la figura de la madre, véase J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, «Mère», op. cit., pp. 625-627.

polos de la oposición, mujer/madre, vida/muerte, que Loti vive siempre desde la contradicción y la angustia.

Además, como hemos dicho más arriba, en esta ocasión, a diferencia de otras veces, el encuentro diegético de los amantes se sitúa en un espacio muy condicionado cultural y socialmente. De manera que el creador se ve cercenado en su descripción y el mensaje se hace más subliminal. Estamos lejos de la sensual y misteriosa Turquía, de las edénicas cascadas de *Fataoua*, o del tórrido libertinaje de Senegal. Ahora, estamos aquí, en Europa, donde las costumbres sexuales son menos licenciosas, la moral, desde luego, más rígida. Donde el propio imaginario del lector limita con lo conocido, lo cercano, lo posible, censurando doblemente la obra. Lo exótico ahora son las costumbres y tradiciones locales y las dificultades para el amor.

De esta forma y, como era de esperar en la Francia de finales del siglo XIX, y sobre todo en la católica y tradicional Bretaña, el primer encuentro de los amantes se produce desde la inocencia, la timidez y el pudor:

Et puis, ses yeux s'étaient abaissés vite, par politesse, et il avait de nouveau paru très occupé des chanteurs, ne laissant plus voir de sa tête que les cheveux noirs, qui étaient assez longs et très bouclés derrière, sur le cou. (p. 544)

UNA FRÍA ESTATUA DE RUBIAS SERPIENTES

Y con la Muerte —con la madre— esa peculiar amada, compite sin saberlo la joven *Gaud*, que comparte rasgos con otras heroínas de Loti. Alta, de manos finas y blancas, de mirada clara y bella, *con ojos de gris de lino*, como en otras ocasiones, adora hasta el «éxtasis» al amado:

Toujours muette, elle lui disait son adoration rien qu'avec ses yeux, tout noyés, qui le regardaient avec une extrême profondeur, tandis qu'une grosse pluie de larmes commençait à descendre le long de ses joues. (615)

Es muy joven, tiene veinte años, es también «única», pues es rubia —muy rubia— como *Pasquala*, aunque pertenece a una raza, la bretona, esencialmente morena. Sus rasgos poseen como en el caso de

otras heroínas la perfección clásica. Cómo en otras ocasiones también, manifiesta un cierto carácter, aunque es dulce y sumisa. (p. 537)

En la literatura clásica rara vez se omite la descripción del color del cabello de los personajes. El cabello contiene una fuerte carga simbólica de apropiación y de identificación, necesaria, sin duda, para una buena percepción del personaje. Pero con ello asumimos y reproducimos indefinidamente potentes connotaciones míticas. Para los clásicos, dioses y héroes, sólo podían ser rubios, el color del sol, el color del día y de la divinidad. El cabello moreno, por el contrario, representa ante todo la fuerza de la tierra, la noche, la oscuridad, en perfecta oposición al sol.

La rubia y la morena. La buena y la mala. Estos estereotipos siguen vigentes entre nosotros. No hay más que fijarse en el cine o en los cómics y en la creación de sus personajes femeninos.

Loti insiste en el color *muy rubio* de los cabellos de su heroína, y no en vano. Con ello recoge todo un imaginario occidental que otorga al cabello rubio connotaciones de divinidad, de perfección. La Biblia confirma esta tradición, pues el rey David³⁷² es rubio-rojizo, como lo será el propio Cristo en numerosas obras de arte.

Loti está recreando un ideal. Está fabricando una mujer diosa, de tipo prerrafaelita, virginal. Como en otras novelas, está idealizando a su heroína, pero no nos olvidemos de las connotaciones opuestas y también presentes en la imagen de la estatua. Connotaciones de muerte, de miedo, de impenetrabilidad, a las que ya nos hemos referido en múltiples ocasiones.

Existe, como en anteriores novelas, una descripción antropológica, lo que no hace a nuestro entender sino confirmar, una y otra vez, el carácter de modelo de la heroína. Marca arquetípica que reproduce, ficción tras ficción, la sensación de que se trata siempre de la misma mujer, aunque vestida con atuendos variados, representando a diferentes culturas o a distintas razas que sirven sobre todo de excusa exótica al relato.

Esta vez, el tocado tradicional bretón será el polo de atracción. La descripción detallada del atuendo ancestral resultaba segura-

³⁷² 1 S, 16, 12.

mente para el lector de entonces tan exótica como la del velo turco de *Aziyadé*, o los tatuajes y abalorios de *Rarahu* o *Fatou*:

Sa coiffe était en forme de coquille, descendait bas sur le front, s'y appliquant presque comme un bandeau, puis se relevant beaucoup de deux côtés, laissant voir d'épaisses nattes de cheveux roulées en colimaçon au-dessus des oreilles - coiffure conservée des temps très anciens et qui donne encore un air d'autrefois aux femmes paimpolaises. (*Ibidem*)

La forma en que *Gaud* recoge sus cabellos se corresponde ciertamente con el recogido tradicional de las mujeres bretonas, pero sugiere también la no disponibilidad de la mujer, frente al cabello suelto de otras heroínas. Es una belleza inaccesible. Como lo fue, durante un tiempo, la hija del pescador. Y es sobre todo un modelo de belleza bretona para Loti, que en 1878 describía a su amigo Jous-selin las características de su nueva amante así:

Elle aussi, c'était une vraie Bretonne, blonde, rose, au regard sérieux et grave; elle sortait de l'ordinaire - des grisettes, ses pareilles - et quand elle passait dans la rue, la tête baissée sous les ailes de sa coiffe blanche, on se retournait pour la voir³⁷³.

Pero lo más sorprendente del retrato de *Gaud* es la descripción de su cuerpo, hecha por un narrador omnisciente que como un *voyeur* se introduce en su habitación. Son las once de la noche —tarde para un pequeño pueblo como Paimpol—, *Gaud* cierra la ventana y enciende la lámpara para acostarse y el narrador nos va describiendo con gran sensualidad a la joven que se desviste.

Es un narrador que se deleita en su *voyeurismo*, que sigue uno a uno los diferentes movimientos de la muchacha que ahora, sin la tiranía de sus ropajes, luce la belleza natural de un cuerpo libre. Un cuerpo virgen que recibe sin embargo, en su belleza, connotaciones de frialdad. Su cuerpo aparece ahora como *una estatua de mármol*, la materia más utilizada por los estetas de este fin de siglo para referirse a esta metáfora del cuerpo femenino, frente a otras materias posibles como la piedra o el bronce³⁷⁴. Imagen redundante, a través del tiempo, de representación de la mujer, que entraña connotaciones de atracción y de miedo al cuerpo femenino,

³⁷³ P. LOTI, *Un jeune officier pauvre*, op. cit., p. 237.

³⁷⁴ Véase, M. DOTTIN-ORSINI, *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 116.

como ya hemos señalado en diversas ocasiones. Divinización a través de la *Belleza eterna*, la belleza clásica, que la idealiza y la sublima, y frialdad, dureza y rigidez del material empleado, piedra, mármol o bronce, que la acercan a las nociones de muerte y de impenetrabilidad:

Alors sa taille, une fois libre, devint plus parfaite; n'étant plus comprimée, ni trop amincie par le bas, elle reprit ses lignes naturelles, qui étaient pleines et douces comme celles des statues en marbre; ses mouvements en changeaient les aspects, et chacune de ses poses était exquise à regarder. (p. 551)

También para Bachelard, filósofo de la materia, la piedra esculpida representa tanto al hombre inmovilizado por la muerte, como a la piedra que quiere nacer en una forma humana, por lo que la ensoñación en la contemplación de una estatua participa de esa misma ambivalencia de vida y de muerte³⁷⁵.

Inmerso en esta contradicción, el narrador va despojando a la heroína de su ropa como si la despojara de las normas y convenciones sociales que atenazan y reprimen sus apetitos sensuales. La libera de sus ataduras formales y la viste con sombras y luces que acentúan la sensualidad de su cuerpo. Y llega el turno al cabello, hasta ahora púdicamente recogido a ambos lados de la cabeza, y dos trenzas, *como dos serpientes*, se deslizan por su espalda:

Elle se mit à défaire les espèces de colimaçons en cheveux qui étaient enroulés au-dessus de ses oreilles et les deux nattes tombèrent sur son dos comme deux serpents très lourds. (*Ibidem*)

La analogía con la serpiente resulta profundamente reveladora. No estamos en la sensual Estambul, ni en la paradisíaca Tahití, ni en las tórridas tierras africanas. Estamos en Francia, en la metrópoli y en la católica Bretaña. Y *Gaud* no es una muñeca exótica, sino una joven piadosa, respetable y dulce. Y sin embargo, el narrador, al desnudarla, le confiere connotaciones negativas que se unen a las del frío mármol. Hace que su cuerpo de mujer se convierta en símbolo de la seducción, por lo tanto del pecado y de la muerte.

³⁷⁵ G. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 228.

La serpiente ocupa, como ya hemos señalado, un lugar de primer orden en la mitología universal. Para Gaston Bachelard³⁷⁶, la serpiente constituye uno de los arquetipos más importantes del alma humana, es el más terrestre de los animales, duerme bajo la tierra, vive en la sombra, en el reino de la oscuridad. Metáfora recurrente de la seducción a la que han acudido poetas de todos los tiempos y lugares. El psicoanálisis ve en la utilización de su imagen miedos y conflictos de la sexualidad.

Pero sobre todo, no olvidemos las terribles connotaciones que posee este animal en la tradición cristiana que lo asocia con el Diablo:

Dijo el hombre. «La mujer que pusiste junto a mí, ésa me ha dado del árbol y he comido.» Yahveh Elohim dijo a la mujer: «¿Qué es lo que has hecho?» Y dijo la mujer: «La serpiente me sedujo y he comido³⁷⁷».

Y fue lanzado el gran dragón, la serpiente antigua, el llamado «Diablo» y también Satanás, el seductor del universo; fue arrojado a la tierra y sus ángeles fueron arrojados a él³⁷⁸.

La serpiente, como metáfora de las trenzas, recobra sus múltiples connotaciones sobre el cuerpo de *Gaud*, produciendo una contradicción de enormes consecuencias en el imaginario del lector entre la belleza casta de *Gaud* y la incursión de esa serpiente rubia, recordemos que *Gaud* es «muy rubia», en su cuerpo. El narrador-autor al describir el movimiento sensual y sinuoso de los cabellos al caer sobre la espalda como si fueran dos serpientes dota de símbolo al deseo, a la sensualidad y recuerda al mismo tiempo los peligros fatales de la seducción.

Cuando la imaginación se hace casta, acecha constante el demonio, representado en esa cabellera suelta y libre sobre la desnuda espalda de la doncella. Atrapado en la contradicción, ángel o diablo, el novelista termina describiéndola como una ingenua virgen, como a una sacerdotisa del bosque, envuelta en su cabellera rubia, como si de una diosa o una ninfa se tratase:

³⁷⁶ G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Librairie José Corti, Paris, 1948, p. 262.

³⁷⁷ Gn 3, 12,13.

³⁷⁸ Ap 12, 9.

Cependant ses bras restaient relevés, et, en mordant toujours sa lèvre, elle continuait de remuer dans ses doigts les tresses blondes - comme un enfant qui tourmente un jouet quelconque en pensant à autre chose; après, les laissant encore retomber, elle se mit très vite à les défaire pour s'amuser, pour les étendre; bientôt elle en fut couverte jusqu'aux reins, ayant l'air de quelque druidesse de forêt. (p. 551)

Ante tal imagen antitética se hace necesario recordar la enorme fuerza, la persistente unión de estas dos figuras, mujer-y-serpiente, en el imaginario colectivo. La serpiente, símbolo primitivo y cosmogónico de la vida continuamente renovada, de la alianza entre la razón y las fuerzas de la naturaleza, sirvió de constante y benéfico atributo a todas las diosas de la naturaleza, Isis, Cibele, Demeter, hasta que recogida por el cristianismo se convierte en maléfica, pasando a representar desde entonces las fuerzas del mal. Confunde a Eva, provoca la pérdida del Paraíso y acabará aplastada bajo los pies de la nueva madre-diosa, la Virgen María, madre de Cristo.

Concebida desde entonces en el imaginario cristiano como representante del diablo, adorna las figuras de la mujer tentadora y fatal y resurge desde la noche de los tiempos como representante de los conflictos entre el alma y la libido en el psicoanálisis moderno³⁷⁹.

El final del siglo XIX, el periodo decadente, ve resurgir con fuerza, como sabemos, el mito de Salomé como representación de la seducción femenina. Encanto fatal, desgracia y perdición del hombre. Y con ella aparecen también todo su corolario de imágenes, mujer-animal, mujer-estatua, mujer-tentacular, medusas, sirenas... y entre todas ellas, como figura fundamental, la mujer-y-la serpiente. Basta con asomarse a las pinturas de Franz von Stuck³⁸⁰, o del prerrafaelita John Collier³⁸¹, para comprender lo que decimos.

Gaud, virgen rubia, a quien vence finalmente el sueño, insatisfechos sus deseos de cuerpo joven. Su cabello es ahora la barrera, el

³⁷⁹ Véase, G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, «Le Serpent», *op. cit.*, pp. 261-289.

³⁸⁰ F. von STUCK tiene numerosas obras tituladas *Sensualidad* o *Pecado* en las que siempre aparece una mujer enlazada por una serpiente. Véase por ejemplo, *Sensualidad* (1891), Coll. Privada; *El Pecado* (1893), Neue Pinakothek, Munich, Alemania; *Sensualidad* (1898), Fine Arts Museums of San Francisco.

³⁸¹ J. COLLIER (1850-1934), *Lilith*, 1887, The Atkinson Art Gallery, Southport, Inglaterra.

«velo», que esconde, pero también el que permite la re-velación. O más bien diríamos, la profanación. Pues el narrador se ha comportado como un profanador de la intimidad de su heroína. Se ha deleitado con su desnudez prohibida y la ha expuesto al público lector:

Et puis, le sommeil étant venu tout de même, malgré l'amour et malgré l'envie de pleurer, elle se jeta brusquement dans son lit, en se cachant la figure dans cette masse soyeuse de ses cheveux, qui était déployée à présent comme un voile. (*Ibidem*)

Este retrato condensa muchas de las contradicciones del autor sobre la mujer y la sexualidad. A través de una imagen idealizada de Venus prerrafaelita, belleza clásica, diosa que mitiga quizá en nuestro autor la posible «sordidez» de la carne, persiste la idea de pecado y de miedo al cuerpo de la mujer. Un cuerpo sobre el que el narrador ha realizado una verdadera posesión.

En el mismo instante en el que la joven se apresta a dormir, como si del mismo cuerpo proyectado en el tiempo se tratara, otra mujer, esta vez vieja, la abuela *Moan*, ¿la madre?, se dispone también a descansar. Imagen que funde, una vez más, en la narración y en la imaginación dos ideas contiguas:

Dans sa chaumière de Ploubazlanec, la grand-mère Moan, qui était, elle, sur l'autre versant plus noir de la vie, avait fini aussi par s'endormir, du sommeil glacé des vieillards, en songeant à son petit-fils et à la mort. (p. 552)

EL HÉROE TRANSGRESOR

El héroe, *Yann Gaos*, en principio no se parece en nada al autor-narrador. El escritor Pierre Loti/el oficial Viaud es de baja estatura y más bien enclenque a pesar de los múltiples esfuerzos realizados durante toda su vida para desarrollar su musculatura. Como sabemos por su biografía, nunca estuvo muy satisfecho con su figura, exceptuando sus ojos que él consideraba bellos y misteriosos. Así se refiere a su físico en una carta fechada en 1884 y dirigida a Mme Adam:

(...) devenu homme, j'ai voulu façonner mes muscles d'après les modèles grecs, par des excès d'exercices physiques; mais il n'était

temps pour acquérir toute la force désirée et changer mon visage flétri. Je donnerais tout au monde pour la beauté que je n'ai pas³⁸².

Por el contrario *Yann* es apolíneo, alto y fuerte. Se parece mucho a esos hombres sencillos, a esos marineros de corazón generoso, fuertes, casi niños en un cuerpo atlético, que Loti ha conocido y admirado siempre y que tantas veces ha dibujado.

Loti no es *Yann*, eso es seguro, pero sin embargo pensamos que nuestro autor no está demasiado lejos. Al haber prestado a su protagonista rasgos tan perfeccionados, bello cuerpo, corazón noble, está convirtiéndolo en intermediario de su propio *yo* idealizado. Por encima de las posibles transposiciones, surge la visión del héroe clásico, aquél capaz de responder a tan alto designio como es el de sostener una lucha titánica entre el Amor y la Muerte, entre la virtud y el pecado.

El encuentro físico de los enamorados tiene lugar, como era previsible en el contexto socio-cultural de la novela, la noche de bodas. Pero no todo es convencional.

Los recién casados abandonan la fiesta de sus esponsales con el permiso del padre *Gaos* y corren hacia la que a partir de ahora será su casa, la casa de la abuela *Moan*, en Ploubazlanec. Van bordeando el acantilado cogidos de la mano y luchando contra el viento, el frío y la noche negra y huracanada, sintiendo cerca la rabia de la mar furiosa. Llegan a la casa donde hace tiempo que duerme ya la abuela *Moan*.

Encienden una vela que, cual signo premonitorio, el viento apaga por dos veces. Y por primera vez solos, se enfrentan hombre y mujer a su física realidad, ahora con el beneplácito de todos. Ella, virgen, casta, ignorante, no sabe devolver el sensual beso y apoya sus labios en las *heladas* mejillas del amado que anuncian el mortal destino:

Ils tremblaient tous deux, en se tenant les mains. Lui se pencha d'abord vers elle pour embrasser sa bouche: mais Gaud détourna les lèvres par ignorance de ce baiser-là, et, aussi chastement que le soir de leurs fiançailles, les appuya au milieu de la joue d'Yann, qui était froide par le vent, tout à fait glacée. (p. 629)

³⁸² P. LOTI, *Pêcheur d'Islande*, (éd. J. Dupont), París, Gallimard, *op. cit.*, p. 20.

Cuando finalmente sus labios se encuentran, permanecen abrazados en prolongado éxtasis, hasta que *Gaud* se retira, pues piensa que la abuela *Moan* puede sorprender su intimidad. Gesto que provoca el primer atisbo de instinto incontrolado por parte de *Yann: comme un altéré à qui on a enlevé sa coupe d'eau fraîche*.

El gesto de huida de «su presa» desencadena los instintos más poderosos y la, hasta ahora, santa esposa, se convierte en hembra de la especie. La dualidad queda explicitada. La percepción doble y antitética se impone. La carne y el instinto animal vencen:

Le mouvement qu'ils avaient fait venait de rompre le charme de l'hésitation délicate. Yann, qui, aux premiers instants, se serait mis à genoux comme devant la Vierge sainte, se sentit devenir sauvage. (...)

Alors, brusquement, il l'enleva dans ses bras; avec sa manière de la tenir, la bouche toujours appuyée sur la sienne, il était comme un fauve qui aurait planté ses dents dans une proie. (*Ibidem*)

Mientras ella, casta y piadosa esposa, desprovista aparentemente de tan bajos instintos, se abandona al ímpetu febril del macho.

Esta escena de noche de bodas fue censurada en parte en posteriores ediciones de la novela dirigidas a la juventud y al parecer, según nota de Jacques Dupont³⁸³, el propio Loti estuvo de acuerdo con estas amputaciones pues consideraba su escena, y de hecho la obra, como inmoral y nefasta.

La escena original, que bien podría asimilarse a un «rapto», reescribe una de las páginas de la historia del hombre. En las culturas prehistóricas el rapto de las mujeres como recompensa de la victoria, llevaba aparejada la idea de asegurarse la vida, mediante la procreación. Lo que traduce aquí, a nuestro entender, un poderoso instinto de vida asociado a la idea de la sensualidad del amor, que barre con todas las convenciones, pues se erige como único y posible contrapunto a la extinción.

El amor como fuerza de la naturaleza, capaz de luchar contra esa muerte representada por la mar encolerizada y celosa que rodea la escena del encuentro carnal entre el esposo y la esposa. Entre el hombre y la mujer ahora.

³⁸³ *Ibidem*, p. 336.

La muerte, de nuevo, como en anteriores novelas, anuncia la imposibilidad del amor. Es una muerte que presenta dos caras. Una, es una muerte diegéticamente coherente: la muerte del pescador *Yann*. Una muerte previsible, una muerte más de las que se producen constantemente entre los *Islandeses*. La otra es una muerte mítica, en la que *Yann, le pêcheur* —*el pecador*— representa, sobre todo, el alma atormentada del escritor.

Loti escoge de nuevo un personaje y una situación, el pescador *Yann* y la pesca en Bretaña, para traducir su estado de ánimo, sus angustiosas inquietudes, su profunda y constante desazón.

El último capítulo del libro acoge la resolución del drama. El pescador no volverá ya nunca más, pues haciendo caso a sus promesas antiguas ha sido fiel a su primera amada. Esa mar-madremuerte que un día lejano de su infancia, en su primera entrevista, le recordó que un día vendría a buscarlo, que no se comprometiera con nadie para la eternidad. Que el amor eterno con una mortal era imposible, pues ella le estaba ya esperando desde la noche de los tiempos:

Il ne revint jamais.

Une nuit d'août, là-bas, au large de la sombre Islande, au milieu d'un grand bruit de fureur, avaient été célébrées ses noces avec la mer.

Avec la mer, qui autrefois avait été aussi sa nourrice; c'était elle qui l'avait bercé, qui l'avait fait adolescent large et fort - et ensuite elle l'avait repris, dans sa virilité superbe, pour elle seule. Un profond mystère avait enveloppé ces noces monstrueuses. Tout le temps, des voiles obscurs s'étaient agités au-dessus, des rideaux mouvants et tourmentés, tendus pour cacher la fête; et la fiancée donnait de la voix, faisait toujours son plus grand bruit horrible pour étouffer les cris. - Lui, se souvenant de Gaud, sa femme de chair, s'était défendu, dans une lutte de géant, contre cette épousée de tombeau. Jusqu'au moment où il s'était abandonné, les bras ouverts pour la recevoir, avec un grand cri profond comme un taureau qui râle, la bouche déjà emplie d'eau; les bras ouverts, étendus et raidis pour jamais. (p. 646)

La boda con el mar, el matrimonio con la *Ondina*, el encuentro amoroso con la novia de agua, se han impuesto en la diégesis. El héroe ha roto el juramento, ha transgredido la norma casándose con una mortal, con una *esposa de carne*, y ahora sólo queda es-

perar la muerte como castigo a su infidelidad: *El apuesto joven arrastrado por las Ondinas al fondo de las aguas, no vuelve a ver el día y muere consumido entre sus brazos*³⁸⁴. El esposo pescador ha muerto, respondiendo a su propio destino. El hombre ha regresado a la nada, su antiguo hogar, y lo ha hecho apelando a todos los viajeros de la muerte que le precedieron y que se pierden en la noche de los tiempos.

La gran imaginación material de Loti, resaltada por Gaston Bachelard, se hace patente en el final de esta novela.

Todo está aquí: los orígenes, la Madre, Dios. Como recogen Jean Chevalier y Alain Gheerbrant³⁸⁵, la tempestad es un símbolo teofánico que manifiesta la omnipotencia temible de Dios, una manifestación de la cólera divina y, a veces, un castigo. Para Bachelard, si seguimos la génesis de la tempestad en los relatos cosmológicos, nos encontramos ante la cosmología del grito: *El grito es a la vez la primera realidad verbal y la primera realidad cosmogónica*³⁸⁶. Esa madre amorosa que amamanta, que protege, pero que también resulta asfixiante y opresiva. La Muerte. Esa muerte-madre que acecha de continuo a la vida. Esa muerte que, en el supremo momento, se adueñará irremisiblemente de nosotros. Esa muerte femenina, novia negra, con la que se celebrará el supremo enlace. De todas las muertes de amor y de todos los instantes de muerte en el amor: el supremo instante. El retorno a la madre, el *regressus ad uterum* perfecto, al huevo indiferenciado, al caos primitivo. El acto de amor absoluto que nos reintegra a la materia eterna, para renacer de nuevo en otro *yo*, dentro de una dinámica de retorno al origen de los tiempos.

Esta ceremonia suprema, como decíamos, adquiere rasgos míticos. *Yann*, el pescador de Islandia, convertido en gigante, en toro, establece una lucha cósmica con los elementos. Él forma parte de los elementos. Entre la espuma del agua podemos percibir la lucha del mítico Minotauro³⁸⁷, símbolo del combate espiritual contra el re-

³⁸⁴ Véase, J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, «Ondines», *op. cit.*, p. 704.

³⁸⁵ *Ibidem*, «Tempête», p. 935.

³⁸⁶ G. BACHELARD, *L'Air et les Songes*, *op. cit.*, p. 295.

³⁸⁷ Monstruo de la mitología griega de cuerpo humano y cabeza de toro, hijo de Parsifae, mujer de Minos, y un toro blanco enviado por Poseidón.

chazo, *le refoulement*³⁸⁸. Lucha espiritual contra la perversión. Para la tradición cristiana el mar es también símbolo de la profundidad de la muerte eterna y como profundidad tenebrosa y terrible, como abismo, está asignado al reino del diablo y de los demonios³⁸⁹.

Lucha eterna del creyente contra el ángel rebelado, contra el Mal, en la que nuestro héroe parece perecer. Él y todos los marineros como él. Todos los hombres. Sólo el joven *Sylvestre* se salva, símbolo de la pureza, de la virginidad del hombre, pues su muerte temprana le impide caer en la gran tentación.

Al gran pretexto de la escritura, es decir el miedo a la muerte, debemos añadir el segundo gran tema que subyace en la novela: la culpabilidad. El amor culpable. Es una novela inducida por el miedo a la muerte y un asfixiante sentimiento de culpabilidad. Y de nuevo la escritura como medio para exorcizar tanta angustia. La historia es un pretexto, tejida entre realidades y ficciones del imaginario lotiano, para contarnos su verdad.

El sentimiento del tiempo en Loti es circular. Su panteísmo voluptuoso. Es un panteísmo de las emociones, no de la razón. Es un panteísmo intuitivo que identifica Dios y el Todo, que libra el hombre a la naturaleza. El amor físico en Loti siempre reviste formas panteístas.

El hombre en la eterna lucha, siempre perdedor, se presenta bajo la forma del toro, ese toro que como *Yann* es primitivo en sus emociones pero noble de cuerpo y alma. Ese toro que evoca la idea de potencia y arrebató irresistible, que simboliza al macho impetuoso como única excusa ante el Creador.

No olvidemos la poderosa virilidad que el toro simboliza. En la tradición griega los toros eran consagrados a Poseidón, dios de los océanos y de las tempestades, y a Dionisios, dios de la virilidad fecunda, símbolo del espíritu viril y combativo, símbolo de las potencias elementales de la sangre. El simbolismo del toro está ligado también al de la tormenta, la lluvia y la luna.

³⁸⁸ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, «Minotaure», *op. cit.*, p. 635.

³⁸⁹ M. LURKER, *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, «Mar», *op. cit.*, pp. 143-144.

En el pensamiento simbólico primitivo, en el arte paleolítico, el binomio toro-caballo ocupa un lugar privilegiado. El toro como divinidad. El toro es, como el caballo, un animal real. Es un animal primordial, ligado a la idea de la fuerza generadora, de la fecundidad y de la vida. La contradicción al desnudo. La fuerza arrolladora de la vida, la imperiosa necesidad de re-generación luchando contra la idea —el sentimiento más bien— de horrible baja moral.

En el toro se dan todas las ambigüedades, todas las ambivalencias. Agua y Fuego. Lunar y Solar, ha nacido, por su propia condición, para la muerte, como dice admirablemente Miguel Hernández: *Como el toro he nacido para el luto/y el dolor, como el toro estoy marcado/por un hierro infernal en el costado/y por varón en la ingle con un fruto.*

CONCLUSIÓN

A pesar de la gran repercusión de la obra, debido en parte a la presencia en ella de una Bretaña hasta entonces desconocida, pensamos, como sugeríamos, que ésta no es más que el pretexto literario para iniciar una aventura de profundas connotaciones épicas, donde se libra la batalla fundamental entre la vida y la muerte, entre el amor y el tiempo, representados por las dos heroínas *Gaud y la mar*.

En realidad nos encontramos ante dos novelas entrelazadas. Una que efectivamente se llama *Pêcheur d'Islande*, en la que se narra la historia de amor de una joven de Paimpol con un *Islandés*. Amores que se parecen a todos los que les precedieron, como se encarga de recordarnos el narrador cuando nos describe el breve noviazgo de los jóvenes: *Et ce banc, qui avait plus d'un siècle, ne s'étonnait pas de leur amour, en ayant déjà vu bien d'autres* (p. 617), y que acaban en tragedia con la temprana muerte del esposo pescador en un naufragio. Y otra, que bien podría haberse titulado *Au large*, en la que el mar y el pescador son los únicos protagonistas.

A nuestro juicio, estamos ante una novela aparentemente sencilla en cuanto a la intriga, pero tremendamente compleja en sus implicaciones. El análisis se ve continuamente dificultado por una interpelación permanente de las múltiples y posibles lecturas que el texto sugiere. El autor da vida a sus personajes a través de sus propias emociones y recuerdos, y así, presta a *Gaud* sentimientos que

sólo a él pertenecen. Pero también se re-presenta en su héroe, ese *yo* idealizado al que llama *Yann*, y que en una lucha tremenda, transformado en *toro* y en *gigante*, celebra finalmente sus anunciadas y temidas nupcias con la muerte.

Para Loti, lo hemos dicho reiteradamente, escribir suponía liberarse de sus demonios, enfrentarse con su propia e íntima realidad, y por mucho que intente despersonalizar su obra, alejándose de la escritura autobiográfica, distanciándose de los personajes, construyendo mejor la intriga, dotando al relato de un marco apropiado, controlando el tiempo narrativo, su escritura escapa a los formalismos y hunde sus raíces en ese alma atormentada siempre por las mismas emociones. Sentimientos, por otra parte, no muy lejanos de los que impone el Romanticismo desde los primeros años del siglo XIX, de fascinación por un tipo de mujer misteriosa e inaccesible, de fusión del hombre con la naturaleza, de búsqueda del ideal más allá de la muerte, aunque mezclados con los más tardíos y decadentes del miedo y atracción por la mujer seductora y peligrosa.

Loti comparte todos esos valores con el imaginario social de su siglo y les añade sus propias obsesiones. Imágenes redundantes en torno a la religión, el sexo y la figura de la madre que condicionan terriblemente su narrativa forzosamente reiterativa.

El Amor y la Muerte, recurrentes temas lotianos, surgen de nuevo como principales ejes temáticos del libro. La conciencia del mal, la amarga infelicidad del hombre, aparecen en esta novela con rotundidad.

La sugerente sombra que el mito de la *Ondina* esparce sobre la ficción nos hace ver, paradójicamente, con mayor claridad, el motivo por el cual el imaginario lotiano ha retenido esta figura, pues como afirma Françoise Ferlan: *Ondina se encuentra en el centro de una triple inquietud: ambivalencia de la mujer, unión con la naturaleza y miedo de la muerte*³⁹⁰. No se podría definir mejor a nuestro escritor.

La figura de *Gaud* recoge luces y sombras de su historia bretona. Tan pronto representa a la amada hija del pescador, como al amante enamorado que Loti era entonces. Una vez más, en la figura de mu-

³⁹⁰ P. BRUNEL, *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, «Ondine», *op. cit.*, p. 1113.

jer creada, en la figura de heroína, se concentra y expande la contradictoria visión de la mujer que tiene nuestro escritor.

El personaje de *Gaud* en esta novela doble, representa no sólo ese amor ideal, porque imposible, ese amor romántico, que continuamente reproduce nuestro autor, sino también ese adiós inevitable que la vida hace ante la muerte; esa muerte adelantada que subyace en toda pasión, representada en el adiós de *Gaud* al borde del mar, al borde de la tierra, de lo material, al esposo pescador-pecador. El adiós al borde del mar como nos recuerda Bachelard es *el más desgarrador y el más literario de todos los adioses* y despierta en nosotros los ecos dolorosos de la muerte concebida como un viaje sobre las aguas, viaje que nos separa definitivamente de la materia³⁹¹.

Gaud, la heroína, con el pretexto de una historia de amor, ha sido creada de nuevo, a imagen y semejanza del autor, a imagen de su modelo, para poder hablar del miedo al cuerpo de la mujer. De la muerte, de la imposible conciliación entre la carne y el espíritu.

Nos preguntamos hasta qué punto la separación de los amantes, la imposibilidad del amor con la que nuestro escritor termina invariablemente sus novelas, no traduce en realidad la propia incapacidad de Pierre Loti para definirse ante sus propias contradicciones, para elegir entre sus propias identidades antagónicas.

De nuevo el personaje femenino ha sido creado ante todo para poder narrar la verdadera historia del autor. Su propia percepción de lo femenino.

Gaud, nuevamente *Margarita*, pero esta vez sin *Fausto*, es como todas sus antecesoras, metáfora de sí misma. Es decir metáfora de la Mujer, de lo femenino. Una figura en la que se mezclan rasgos de candor prerrafaelita y al mismo tiempo sugerentes rasgos de mujer fatal. Imagen doble, contradictoria y complementaria que era sin embargo corriente en ese periodo finisecular y que produce siempre en el héroe, en todas las novelas estudiadas, aunque de forma muy soterrada, emociones de miedo y de rechazo.

³⁹¹ G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 90.

IX

GRACIEUSE DETCHARRY

... puis quelque chose de plus raffiné provenant de son père, un reflet inconscient de cette admiration d'artiste qui avait retenu ici l'étranger pendant quelques saisons et lui avait donné le caprice de s'allier avec une fille de ces montagnes pour en obtenir une descendance basque...

(Pierre LOTI, *Ramuntcho*)

RAMUNTCHO

Ramuntcho aparece primero por entregas en *La Revue de Paris*, desde el 15 de diciembre de 1896 hasta el 15 de febrero de 1897 y, finalmente, en la primavera de este mismo año, el 10 de marzo, aparece como volumen en las librerías.

El éxito fue inmediato pues Pierre Loti, ahora célebre académico, volvía a responder con esta novela a las expectativas de un público que agotaba las ediciones de sus novelas en cuanto salían.

Los lectores esperaban de nuevo un relato sostenido por los mismos pilares a los que el escritor les tenía acostumbrados: decorados desconocidos, costumbres exóticas, amores imposibles; literatura de evasión, diríamos hoy, pero llena de acentos personales.

Y efectivamente nuestro autor no les defraudó. De nuevo un idilio romántico en un lugar exótico, pues el País Vasco francés era por entonces un gran desconocido para la mayoría de la gente. Los lectores se encontraron ante una realidad ignorada, aunque cercana, como les ocurriera en 1886 con la Bretaña de *Pêcheur d'Islande*. El País Vasco, sus tradiciones y costumbres, adquirirían bajo su pluma tintes tan exóticos como los que narraban sus aventuras turcas o africanas, y la obra contribuyó a dar a conocer al público una cultura

antigua y muy arraigada entre sus gentes, pero que permanecía encastada entre sus montañas.

Pensemos que a finales del siglo XIX existía en Francia una gran separación entre la cosmopolita París y las diferentes provincias que vivían de espaldas a la capital e ignorándose, asimismo, entre ellas.

No existía la uniformidad de valores y comportamientos que, con escasas excepciones, se da actualmente. Cada región mantenía sus tradiciones y costumbres y se distinguía a los habitantes de cada comarca por su lengua y acento o por sus trajes regionales que se llevaban entonces de forma cotidiana.

En este contexto, la irrupción del País Vasco en la literatura a través de *Ramuntcho* y su exitosa acogida, supone la definitiva incorporación de nuevos espacios geográficos a lo literario, excesivamente ocupados, hasta entonces, por la capital.

Durante todo el siglo XIX se produce en Francia un proceso de gran centralización, que culmina con un éxodo rural sin precedentes en la segunda mitad del siglo y que separa definitivamente el campo y la ciudad. La urbe es percibida como lugar de todas las promesas y el campo aparece como retrógrado y arcaico, amarrado a un pasado obsoleto.

Contrariamente a lo que había ocurrido en el siglo XVIII, en el que se magnificaba la vida en el campo y el contacto con la naturaleza, el nuevo siglo y especialmente a partir del Segundo Imperio, periodo de gran desarrollo científico y técnico, ensalza la gran ciudad. Y París, la gran urbe, se ha vuelto en toda Europa modelo de modernidad.

Como no podía ser de otro modo, este cambio en los valores sociales tiene fiel reflejo en la creación artística y artistas de todo tipo hacen de la capital de Francia y de sus habitantes, objeto y sujeto de su arte. La literatura recoge asimismo esta nueva percepción de la ciudad como único futuro posible del hombre, y todos los escritores franceses de este siglo de cambios y transformaciones van a consagrar algún texto a la capital como Hugo, Balzac, Stendhal, Zola, Maupassant, Sue, Huysmans... la lista sería interminable³⁹².

³⁹² Sobre París como personaje literario véase, R. de Diego, «Le Paris littéraire du XIX siècle» en *Les villes de la mémoire, op. cit.*, pp. 89-105.

Sin embargo nuestro escritor «provinciano convencido», como sabemos, al que nunca deslumbraron excesivamente las luces de la gran ciudad, ha preferido narrar sus exóticos exilios. Primero fueron los lejanos países y continentes a los que arribó en su condición de marino, luego ese exotismo interior que descubrió en la granítica y católica Bretaña y ahora, cuando su edad va avanzando, el melancólico País Vasco —así lo describe en su *Journal*— que se le aparece como lugar privilegiado para comenzar el otoño de su vida, un enclave alejado del moderno ruido, de los debates agotadores de la gran ciudad, remanso de paz donde, aparentemente al menos, permanecen inalterables las creencias y la fe antiguas.

Todos los autores coinciden en señalar que *Ramuntcho* es el resultado de la gran impresión que causó el País Vasco, su cultura y tradiciones, en la sensibilidad de Loti que descubría, de repente, muy cerca, en su propio país, lo que tantas veces había buscado en sus lejanos viajes: una cierta forma de autenticidad. Autenticidad y verdad que se traducían para el escritor en el respeto y apego de los pueblos a sus tradiciones ancestrales, inmunes por ello, a las nuevas formas de cultura y valores que iba imponiendo por todas partes la uniformadora y materialista modernidad que él tanto odiaba³⁹³.

País de pastores y agricultores sobre todo, aunque sus pueblos pesqueros se dedicaban también a la pesca de la sardina y de la anchoa en el golfo de Vizcaya, el País Vasco francés vivía replegado sobre sí mismo, guardando celosamente su cultura y tradiciones, y ello a pesar de la notoriedad que ya por entonces había alcanzado la ciudad de Biarritz, que reunía, cada verano, en su seno, lo más granado de la aristocracia europea. El tumulto y ajetreo social de la ciudad balneario no alcanzaron al resto del país que permaneció ajeno al desarrollo turístico hasta la primera guerra mundial aproximadamente.

Como en todas las zonas fronterizas, la noche servía para acoger una actividad en la que participaba buena parte de su población. Según las fluctuaciones del mercado la línea divisoria entre Francia y España, que divide al País Vasco en dos, veía trasegar todo tipo de

³⁹³ Son conocidas las inflamadas diatribas que el escritor lanzaba contra los turistas que comenzaban, ya por entonces, a invadir los pueblos costeros banalizando y pervertiendo todo lo que tocaban. Léase a este respecto, R. CUZACQ, *Les écrivains du Pays Basque et Bayonnais*, Éditions Jean-Lacoste, Mont-de-Marsan, 1951, p. 41.

objetos, personas y animales: tabaco, seda, caballos, corderos, alcoholes, medicinas, perfumes, puntillas. En la localidad de Sare, como en el resto del País Vasco, no se le llamaba contrabando a esta actividad sino *gauazko lana* o trabajo de noche, y se realizaba a través del monte Larrun (la Rhune) por el que se han llegado a pasar rebaños enteros de ganado hacia Guipúzcoa o Navarra. El contrabando se realizaba básicamente a través de esta montaña o bien en barca, uniendo con ella las dos riberas del Bidasoa. Era ésta una actividad que —aunque ilegal— formaba parte de la economía de la zona y que todo el mundo comprendía y aceptaba, incluidos los *gendarmes*, que por un pacto no escrito con los propios contrabandistas, disparaban al aire si tiraban la mercancía cuando les sorprendían en plena faena³⁹⁴.

El hecho de que la localidad de Ascain figure al pie de la dedicatoria a Madame d'Abbadie, no debe inducirnos a error ya que, si bien este pueblo y sus alrededores conforman el decorado donde va a desarrollarse la mayor parte del relato, el plan de la novela se concibió en Rochefort, un melancólico uno de noviembre de 1893, festividad de Todos los Santos, *Día de los Muertos*, como atestigua el *Journal* del escritor:

Mardi 1er novembre 1893.

Jour calme, clair, lumineux et froid. Une grande mélancolie de feuilles mortes, de choses mortes... Dans la solitude de mon cabinet de travail, je conçois le plan et commence d'écrire Ramoncho qui sera peut-être mon grand recours contre les tristesses infinies de cet hiver³⁹⁵.

Por esas mismas fechas, otro plan, *sensu stricto*, ocupaba la mente de Loti. Plan descabellado, cruel más bien, y que hay que relacionar con la tremenda obsesión de nuestro autor por el fin de las razas, de los grandes imperios, de las grandes civilizaciones. Por la obsesión por su propio fin y su perpetuación.

³⁹⁴ Muestra de lo arraigado de esta actividad en las costumbres locales es la fiesta que se celebra cada verano en el pueblo de Sare y en la que los participantes tienen que correr con un saco al hombro perseguidos por otros concursantes vestidos de *gendarmes*.

³⁹⁵ A. MOULIS, «Genèse de «*Ramuntcho*», (Pages inédites du «*Journal intime*» de Pierre Loti) en *Annales de la Faculté des Lettres de Toulouse, Littérature*, XII, nov. 1965, p. 55.

Nos referimos a su decisión de buscar una muchacha del País Vasco que consintiera en vivir con él en Rochefort, como concubina, para darle una descendencia de sangre vasca que él juzgaba depositaria de valores eternos e inmutables. La religión, la familia, la fe que, aunque católica, se vivía sin grandes cuestionamientos y con sencillez.

Como podemos comprobar, todos aquellos valores que recibió él mismo en su primera infancia en el hogar familiar de Rochefort a través de su madre y que durante toda la vida le han perseguido, recordándole su condición de pequeño hugonote infiel.

El País Vasco aparece en su imaginario como representación de la Verdad y de la Madre, conceptos sacralizados hasta la extenuación por nuestro escritor, lo que le lleva sin duda a tomar esta extraña decisión, incomprensible desde otro punto de vista.

Como sabemos, su amigo el Dr. Durruty le ayudó en semejante empresa y Crucita, la joven costurera de Irún, la hermana de Ramoncho, uno de sus amigos contrabandistas, sería la joven elegida³⁹⁶:

Mercredi 11 octobre.

Et je suis près de prendre, à cette heure du départ, une résolution grave qui me liera à ce pays d'une façon plus définitive encore... À l'ardent soleil de 10 heures, je vais rejoindre le docteur Durruty, qui depuis hier a mes confidences et devient mon conseil. Il m'a parlé d'une jeune fille, la sœur de mes amis et compagnons de contrebande, Tiburcio et Ramoncho, qui peut-être pourrait devenir ma femme -et il doit me la montrer ce matin³⁹⁷.

De esta manera, las dos historias, la real y la de ficción, echan a andar paralelas.

Sabemos que instaló a Crucita en Rochefort, en septiembre de 1894, en una casa apartada, lejos de las miradas indiscretas, en un barrio de los suburbios. Allí la visitaba cada noche y allí nacieron sus tres hijos varones³⁹⁸, Raymond, que nace la madrugada del 29 al 30 de junio de 1895, Alphonse Lucien, a quien se llama, «Edmond», que

³⁹⁶ Cfr. el capítulo III «Vida y fábula» (País Vasco. Crucita Gainza).

³⁹⁷ P. LOTI, *Cette éternelle nostalgie*, op. cit., p. 366.

³⁹⁸ Roger Tessier sugiere la posibilidad de un cuarto varón que nace muerto, André, el 30 de noviembre de 1920. R. TESSIER, «La famille basque de Pierre Loti à Rochefort de 1894 à 1926» en *Roccafortis*, n.º 15, janvier, 1995, p. 309.

nace el 13 de diciembre de 1897, y Charles Fernand, «Léo», que nace el 20 de noviembre de 1900.

Todos ellos hijos permanentemente ilegítimos, pues nunca fueron reconocidos legalmente por su padre, ni llevaron nunca su apellido.

En cuanto a la ficción, el escritor redactó la mayor parte de su novela durante el año 1896, en su casa de Hendaya, en *Bakhar-Etchea*, dándola por terminada allí mismo, el 8 de noviembre de ese mismo año.

Una parte la escribió efectivamente en Ascain, en una habitación del «Hôtel de la Rhune», hotel que todavía existe y cuyas ventanas dan a la iglesia y al frontón, lugares privilegiados de la diégesis.

Esta localidad, en la que Loti tenía buenos amigos pelotaris y contrabandistas, así como los pueblos y aldeas cercanos, tienen un gran protagonismo en el relato, aunque aparecen bajo nombres distintos, en un intento quizá por parte del autor de separar de forma inequívoca la realidad de la ilusión, recuperando así la libertad que permite la ficción.

Sare y Ascain aparecen en la novela bajo el nombre único de *Etchézar*, la montaña de la Rhune se convertirá en *Gizune*. Muchas otras localidades cambian también de nombre: Ossès se convierte en *Burgetta*; Bidarry será *Erribiague*; Olhette, *Mendiazpi*; Hasparren, *Suberno*; Aïnhua, *Buruzabal*; Dantcharinea, *Landachkoa*, Biriadou, *Zitzarry* y el convento de Méharin se convierte en convento de *Amezqueta*³⁹⁹.

Pequeñas aldeas situadas en verdes valles circundados por la montaña mítica de Larrun. Nombres de mágicas y antiguas resonancias. Pueblo de pastores, campesinos, primitivos oficios. La iglesia, el cementerio y el frontón, poderosos símbolos de la vida y de la muerte, articulando la vida de sus gentes. Resultaba imposible que Loti no quedara atrapado por el sortilegio de la conjunción de todos estos elementos.

Las costumbres sencillas de ese entonces recóndito país, sus sólidas creencias religiosas, tuvieron que chocar, sin duda, con las enormes tribulaciones de un hombre de mundo, tocado por el esplín

³⁹⁹ A. MOULIS, «Genèse de «*Ramuntcho*», *op. cit.*, p. 57.

del siglo, con las angustiosas dudas de un cristiano en lucha permanente con sus creencias.

Constante lucha interior que le lleva, como sabemos, en medio de sus dos estancias en el País Vasco, a un viaje tembloroso por Tierra Santa, en pretenciosa y soberbia búsqueda de una señal de Cristo que le restituya en su vacilante y, sin embargo, según todas las apariencias, necesaria fe.

Pero no perdamos la perspectiva, pues este cristiano angustiado es el mismo que ha alojado en Rochefort, su localidad natal, la ciudad donde vive su madre y su familia legítima, a su esposa vasca Crucita Gainza. El mismo que asiste al nacimiento de su hijo de carne y hueso, Raymond, casi al mismo tiempo que al nacimiento de su hijo de papel, *Ramuntcho*. El mismo que cruza sin cesar la frontera entre la realidad y la ficción, hasta el punto de perderse, y perdernos, en sus propios sueños:

Lundi 10 juin 1895. J'attends bientôt mon cher Léo, et bientôt aussi le petit Ramuntcho qui va naître de Crucita...

Samedi 29 juin 1895. À deux heures enfin, l'enfant vient, ensanglanté, à moitié étouffé. (...) Tout à coup, il pousse un cri et se secoue, «Bonjour, mon petit Raymond», dit joyeusement la bonne vieille qui est chargée de le recevoir⁴⁰⁰.

Una vez más, las notas de su *Journal*, las impresiones y descripciones recogidas en él, son la base de su obra de ficción. Pero en esta ocasión existe una diferencia fundamental con obras anteriores, en las que hemos podido especular con la realidad o no de las protagonistas femeninas. Esta vez las páginas del *Journal*, que se refieren a estos años, no dejan entrever en ningún momento la existencia de una historia real de amor que pudiera haber servido de base, más o menos transpuesta, al idilio descrito en *Ramuntcho*.

Las páginas que se refieren al País Vasco están compuestas sobre todo por notas dispersas, recogidas, eso sí, por un observador atento a todos aquellos paisajes, figuras y gentes que aparecieron ante sus ojos durante sus múltiples excursiones por tierras vascas y que hubieran podido conformar las páginas de un libro de viajes, uno de los muchos que escribió Loti.

⁴⁰⁰ Roger TESSIER «La famille basque de Pierre Loti à Rochefort de 1894 a 1926» en *Roccafertis*. 3.^a série, Tome II, n.º 16, septembre 1995, *op. cit.*, p. 368.

También recoge en sus anotaciones diferentes actividades en las que él mismo participó: juegos de pelota, procesiones, excursiones nocturnas a la frontera... Todas ellas están en la novela. Pero no hay ninguna historia de amor.

A lo sumo, podemos encontrar en un pasaje de su *Journal* las anotaciones que provocaron su imaginación y le ofrecieron el pretexto ideal —en el sentido de similitud con lo necesario— para urdir la historia de amor entre *Ramuntcho* y la joven *Gracieuse*.

Nos referimos a las páginas de su *Journal* correspondientes al martes 28 de agosto de 1893, que recogen la entrevista que presenció en el convento de Méharin, entre su amigo Otharré Borda y una hermana de éste, Gracieuse, que había tomado los hábitos bajo el nombre de Sor Marie-Angélique. Hacía un año que los hermanos no se veían, desde que la joven había entrado en el convento, y la entrevista discurrió en un ambiente de recogimiento y emoción que impresionaron hondamente a nuestro autor. Impresión que dejó reflejada, como decíamos, en su *Journal* y que sirvió, sin apenas variación, para concluir este libro:

Elle est toute jeune, la petite nonne, vingt ans à peine, environ huit ans de moins que son frère; à présent, elle se tient debout, auprès de lui qui est assis, et pose sa main frêle sur son épaule puissante; elle ressemble à une jeune sainte de quelque tableau des Primitifs⁴⁰¹.

Las páginas del *Journal intime* relacionadas con el País Vasco no recogen ninguna referencia a una historia de amor porque en realidad no la hubo. Es inútil que los críticos se vuelquen sobre la cuestión de saber si una historia así, en la que se describe la voluntad de raptó de una monja, es plausible o no en el católico País Vasco porque, a nuestro entender, en la diégesis sobre la historia de los jóvenes amantes y sus vicisitudes se inserta otra muy superior que hace inocua la mimesis.

Se trata de la historia del amor de una madre por su hijo. De un hijo por su madre. De la ausencia de padre. Es la historia, mediante una trasposición en el tiempo, del propio escritor, la historia de una infancia sacralizada, de un padre también ausente y del amor por su

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 76.

madre y el respeto a su figura, conservado inalterable a través de los años. Es la historia de *Franchita*/*Crucita*/*Nadine* y de su hijo bastardo *Ramuntcho*/*Raymond*/*Loti*.

Historia ésta, que sí figura en las páginas de su *Journal*. Es la historia de su familia vasca. Es la historia de una culpabilidad. Anotaciones de su propia vida que, sin embargo, no han sido tomadas en consideración por los críticos hasta épocas muy recientes.

En 1935, Pierre Flottes, que estudia el manuscrito de *Ramuntcho* comparándolo con la edición, encuentra irrelevante que en el manuscrito la madre de *Ramuntcho* se llame *Crucita* y en la edición aparezca como *Franchita*⁴⁰². No debe sorprendernos, no obstante, pues no existía información suficiente y aquellos críticos que conocían la realidad pasaban por ella «como de puntillas», ignorando sus extremos o hablando genéricamente de sus amores vascos. Hoy todavía, es una parte de la biografía de Loti que incomoda a unos y a otros, y que no permite, por ello, profundizar fácilmente en la cuestión.

A esta familia vasca, fuente y origen, para nosotros, de la diégesis, debemos añadir un hecho capital en la vida del escritor. El final de la obra coincide en el tiempo con la muerte del personaje central de la vida de Loti, con la mujer que más —y ¿únicamente? ha amado—: su madre.

Nadine Viaud, fallece en Rochefort la noche del 12 de noviembre:

Vendredi 23 octobre. (...) Je travaille à «Ramuntcho» et chaque matin, j'attends anxieusement les nouvelles de maman, les nouvelles de Léo⁴⁰³.

De hecho, y sin tratarse de una transposición, algunos momentos de la narración de la agonía de la madre de *Ramuntcho* recuerdan la lenta muerte de Nadine, la madre de Viaud. Julien, a los cuarenta y siete años, después de incesantes viajes interiores y exteriores, de múltiples amores y/o desamores, se ha convertido en un huérfano.

Todas estas circunstancias, como no podía ser de otra manera, y más tratándose de Loti, dejan su huella indeleble en la ficción.

⁴⁰² P. FLOTTES, «Sur un Manuscrit de *Ramuntcho*» en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1935, p. 114.

⁴⁰³ P. LOTI, *Mort de ma mère*, París, Éditions La Nompaille, 1989, p. 13.

La novela se divide en dos partes, en las que la desigualdad de capítulos se hace evidente. La primera parte, que narra las inquietudes y dificultades del idilio, se extiende sobre veintisiete capítulos, mientras que la segunda parte que actúa como desenlace de la tensión creada ocupa un total de trece capítulos. Todos ellos son en general cortos, como es costumbre inveterada en nuestro escritor.

Primera parte

Otoño. El joven *Ramuntcho* vive con su madre *Franchita* en un caserío aislado. La mujer vivió en su juventud una historia de amor con un hombre que no era del país, al que siguió a la gran ciudad, abandonando la tierra de sus ancestros. Este «extranjero», caballero cultivado y mundano, pertenecía a otro mundo y pronto apareció el desamor. La orgullosa *Franchita*, que prefirió dejar las comodidades materiales de su situación, antes que soportar la humillación de verse un día abandonada por su amante, regresó al pueblo con el hijo de ambos. El pequeño volvió sin apellido paterno y ella con el peso de su «falta». El tiempo ha pasado y la virtud y honradez de *Franchita* han hecho olvidar a todos su pasado. A todos menos a *Dolorès*, su amiga de la infancia, que la odia y que no la ha perdonado.

Ramuntcho, nos dice el narrador, se dedica, como todos los vascos, al juego de pelota y al contrabando. Está enamorado desde niño de *Gracieuse Detcharry (Gatchutchta)*, hermana de *Arrochkoa*, su compañero en el frontón de pelota y en las excursiones nocturnas, hijos a su vez de *Dolorès*, que se opone sin paliativos al noviazgo de su hija con ese joven sin fortuna y sin nombre.

La única solución posible es la de huir a América, donde un hermano de la madre, el tío *Ignacio*, ha hecho fortuna y parece dispuesto a recibirles. Pero *Gracieuse* prefiere hacer las cosas bien y no huir como si fueran criminales. Primero *Ramuntcho* debe hacer el servicio militar para no ser declarado desertor y después se irán casados, como Dios manda, al Nuevo continente, pues le promete que le esperará hasta que vuelva y luego se casará con él, a pesar de la oposición de su madre. Convencido finalmente por *Gracieuse*, el joven se alista en la infantería de marina y se ausenta del pueblo durante los tres años reglamentarios.

Segunda parte

Noviembre. Han pasado tres años, tres otoños. *Ramuntcho* regresa al fin. El joven encuentra a su madre moribunda y sola. Durante este tiempo *Gracieuse*, obligada aparentemente por su madre, ha ingresado como novicia en el convento de *Amezqueta*. El joven desesperado intenta el rapto sacrílego de su amada ayudado por *Arrochkoa*, pero una vez en el convento su valor sucumbe al ver que *Gracieuse*, ahora la hermana *Marie-Angélique*, no le pertenecerá ya nunca pues ha entregado su alma a Dios. Solo ahora, sin raíces, parte hacia América.

SINFONÍA OTOÑAL

El escritor inicia la novela, la abre, como si de una partitura musical se tratara, con los colores del otoño, con la melancolía que produce la nostalgia, con la certeza de que tras el otoño llega el invierno y con él, la muerte:

Les tristes courlis, annonciateurs de l'automne, venaient d'apparaître en masse dans une bourrasque grise, fuyant la haute mer sous la menace des tourmentes prochaines.

Y en una especie de intercambio generoso entre autor y narrador, se nos presenta al héroe sumido en profundos sentimientos de búsqueda ansiosa del ancestral hogar protector, donde aguarda la madre:

L'homme, par les soirs pluvieux d'octobre et de novembre, éprouve surtout l'instinctif désir de s'abriter au gîte, d'aller se réchauffer devant l'âtre, sous le toit que tant de millénaires amoncelés lui ont progressivement appris à construire. - Et Ramuntcho sentait s'éveiller au fond de soi-même les vieilles aspirations ancestrales vers le foyer basque des campagnes, le foyer isolé, sans contact avec les foyers voisins; il se hâtait davantage vers le primitif logis, où l'attendait sa mère. (p. 756)

El retorno a la madre, al lugar seguro y cálido de la infancia, cuando se siente que la propia vida se extingue, cuando se siente que la juventud ha pasado y sólo queda esperar la decrepitud. Retorno tranquilizador al lugar de las primeras emociones, cuando todo estaba por llegar. Retorno a la infancia y a la madre, a las ancestrales

raíces que confieren sentido a la existencia y liberan del vértigo de la realidad temporal.

Sentimientos obsesivos de nuestro escritor que, por medio del narrador, toman cuerpo en el joven héroe *Ramuntcho*, haciéndole partícipe por ello de su propio ser. La juventud no tiene otro destino que la vejez y la muerte. Su héroe es como todos nosotros, tiempo. Éste es el marco de nostalgia y de tristeza en el que se va a desarrollar su última gran novela⁴⁰⁴, último relato de ficción de un ciclo comenzado en 1876.

Su producción novelesca comenzó con *Aziyadé*, una odalisca de ojos verdes a la que sacrílegamente «des-veló» y ahora termina ¿«re-integrando» —quizá— el velo que arrancó? Su joven heroína, *Gracieuse* se libraré de la muerte —¿y del pecado?— al no consumir el acto carnal. El velo de monja cae sobre su dorada cabeza, librándola de todo mal y de toda perdición. Lejos del hombre que lleva en sí, muy a su pesar, el estigma del pecado. Será la única heroína que no caiga en la soledad o en la desesperación o la muerte. La pureza de cuerpo y de alma la han salvado.

El primer personaje femenino que aparece en la diégesis es una madre. ¿Debía Loti a su madre esta renuncia? ¿A él mismo? No podemos olvidar que el viaje por Tierra Santa (de febrero a junio de 1894), en el que Loti busca desesperadamente a Cristo, en el que espera ansiosamente una señal divina que apuntale su resquebrajada fe, precede a la mayoría de páginas de *Ramuntcho*.

De aquella peregrinación surgen tres libros: *Le Désert, Jérusalem* y *La Galilée* y el segundo de ellos, *Jérusalem*, que se presenta como testimonio crucial de esa búsqueda, lleva como prólogo y como epílogo la misma frase que se repite una y otra vez en la novela y que será la última y definitiva oración del relato, *O Crux, ave, spes unica*, invocación extraída del himno cristiano *Vexilla Regis* de la liturgia de la Pasión, primer verso de la sexta estrofa: *O Crux, ave, spes unica/Hoc passionis tempore/Piis adauge gratiam/Reisque dele crimina*, y que es tanto como poner su escritura bajo esta misma invocación.

⁴⁰⁴ En 1905 Loti publicó *La Troisième Jeunesse de Madame Prune*, especie de continuación de *Madame Chysanthème*, y en 1906 *Les Désenchantées. Roman des harems turcs contemporains*, obras que, como ya anunciamos, no han sido incluidas en este estudio y que no poseen, por sus características, la misma entidad que las anteriores.

Bien es cierto que el narrador compara a menudo el convento con un sepulcro, con una muerte en vida, pero no menos cierto es que se refiere tan sólo, desde nuestro punto de vista, a una especie de muerte, a la muerte de la carne, representada por la renuncia a la pasión amorosa.

LA ESCRITURA COMO PROLONGACIÓN FANTASMAL DE LA VIDA

El joven *Ramuntcho*⁴⁰⁵, noble e ingenuo, representa en cierta manera las dos emociones principales de la novela. Por un lado posee la vitalidad de la infancia, de la adolescencia, baila y se divierte, es un consumado pelotari, pero por otra, está, como su autor, condenado a la decadencia y a la vejez.

Es un joven que canta, que transmite una de esas canciones ancestrales que le han sido a su vez enseñadas, y con ello se vuelve también transmisor de vida. Pero vida efímera, pues condenada a someterse a los ciclos implacables de la naturaleza. Su voz se mezcla con la bruma, con la lluvia, con las ramas de los robles, símbolos todos ellos de vida, de fertilidad, de perennidad, pero también se va su voz hacia la soledad, el otoño, la noche, *el gran sudario*; la muerte:

Mais Ramuntcho chantait l'une de ses plaintives chansons des vieux temps, qui se transmettent encore au fond des campagnes perdues, et sa naïve voix s'en allait dans la brume ou la pluie, parmi les branches mouillées des chênes, sous le grand suaire toujours plus sombre de l'isolement, de l'automne et du soir. (p. 756)

El personaje de *Ramuntcho* nace, por lo tanto, marcado por las obsesivas ideas de su autor en cuanto al tiempo y la muerte.

El narrador nos lo describe como un apuesto joven vasco, de entre dieciséis y diecisiete años, de ojos grises, vivos y dulces, de incipiente bigote oscuro, que anuncia la explosión de su virilidad. De carácter bondadoso y callado, sufre a veces por su condición de bastardo, y en su alma se entremezclan sentimientos contradictorios de apego a su tierra, a sus raíces vascas y de una misteriosa atracción

⁴⁰⁵ *Raymond, Ramon, Ramuntcho: le même nom.* [Nos avisa desde la primera página una nota del narrador...] . En el manuscrito aparece también como Ramoncho.

por los *ailleurs*. Atracción poco misteriosa si consideramos la personalidad de su progenitor. Ese oficial Viaud, ese escritor Loti, tan atormentado siempre por la misma tentación.

Figura de ficción también en sobreimpresión, calcada sobre la figura de Raymond Gainza, el hijo real del autor. No sobre la realidad de su corta edad en los momentos en los que se escribe la novela, sino sobre su proyección en el tiempo y en el espacio.

Ramuntcho, como Raymond, el hijo de Crucita y de Julien Viaud, es una mezcla de dos mundos muy distintos. Como Raymond fue inscrito sin apellido paterno y como Raymond es el resultado del deseo extravagante de un hombre que se confiesa condicionado por el fin de siglo decadente. No es de extrañar entonces que posea rasgos de ese «desconocido» padre, como esa perturbadora sensación de sentirse inexplicablemente atraído por los *ailleurs*:

C'est qu'il était, lui, Ramuntcho, un mélange de deux races très différentes et de deux êtres que sépare l'un de l'autre, si l'on peut dire, un abîme de plusieurs générations. Créé par la fantaisie triste d'un des raffinés de nos temps de vertige, il avait été inscrit à sa naissance comme «fils de père inconnu» et ne portait d'autre nom que celui de sa mère. Aussi ne se sentait-il pas entièrement pareil à ses compagnons de jeux ou de saines fatigues. (p. 757)

Es difícil, como vemos, referirse al protagonista masculino sin echar mano de los datos biográficos. Podríamos hacerlo, ignorando la importancia de la familia vasca de Loti, pero estaríamos muy lejos entonces de entender la relación especular que el autor establece con sus personajes.

Loti no es inocente. Su obra, lo hemos visto, aunque no se presenta como autobiográfica, es prolongación fantasmal de su vida⁴⁰⁶ y este *Ramuntcho: creado por el triste capricho de uno de esos hombres refinados de nuestros vertiginosos tiempos, había sido inscrito al nacer como «hijo de padre desconocido» y no llevaba otro nombre que el de su madre* (p. 757) no puede ser otro que ese hijo, Raymond, que vino al mundo por el orgulloso capricho de un célebre escritor.

Ese hijo real y el diegético se mezclan en el imaginario del escritor. Imaginario que anticipa la posible vergüenza del hijo natural

⁴⁰⁶ Cfr. el capítulo III «Vida y fábula».

al recordar la clandestina infancia y que ahora, en la novela, forma parte del relato:

Suivait une indication de rue et de numéro, qui lui fit mal à lire sans qu'il pût comprendre pourquoi, qui lui fit monter le rouge aux joues; puis le nom de cette grande ville, dans laquelle il était né... Les yeux fixés, il restait là, ne regardant plus... Et tout à coup, il eût l'horrible vision de ce ménage clandestin: dans un appartement de faubourg, sa mère, jeune, élégante, maîtresse de quelque riche désœuvré, ou bien de quelque officier peut-être! (p. 846)

Alta, elegante, así describe Pierre Loti en su *Journal* a Crucita Gainza, a la que a veces llama Conchita: *C'est un soir, de l'autre côté de la Bidassoa, que j'ai retrouvé Conchita, grande et élégante dans sa mantille noir, sur la route solitaire d'Irun*⁴⁰⁷. Y es que, en efecto, el pequeño Raymond, declarado hijo de padres desconocidos y reconocido por su madre Crucita Gainza, el 10 de junio de 1896, hubiera podido tener esta horrible visión al recordar su infancia en ese hogar apartado, *la petite maison du faubourg*, de la ciudad de Rochefort, donde un oficial de marina los visitaba cada noche⁴⁰⁸.

Ahora bien, este hijo de ficción, proyección en el tiempo del verdadero, cumple sobre todo una función catártica. Asegura la venganza, la reprobación y, por ello mismo, libera la culpabilidad acumulada, los remordimientos tardíos, y asegura, en un sentido más trascendente, la purificación.

En un momento clave del relato, el hijo se encuentra por primera vez frente a frente con el padre. La madre ha muerto y el joven, tembloroso, abre la caja donde *Franchita* guardaba celosamente las cartas del «extranjero».

Al ver esas cartas, *Ramuntcho* siente un odio infinito hacia ese desconocido que *por capricho le había dado la vida*, padre indigno. De repente, aparece entre los papeles el retrato del padre y el joven comprueba con horror que *Se le parecía!*... *Encontraba, con espanto profundo, algo de sí mismo en el desconocido*. Ante la visión de ese rostro revelado, la renuncia es inmediata, implacable. ¡Al fuego! ¡Al fuego con todo!:

⁴⁰⁷ Véase, Roger TESSIER en «La famille Basque de Pierre Loti à Rochefort. De 1894 à 1926», *op. cit.*, n.º 15, 1995.

⁴⁰⁸ Cfr. el capítulo relativo a su biografía.

Elle eut à peine une appréciable durée, cette entrevue silencieuse, unique et suprême, avec son père. Au feu aussi l'image! Il la jeta, d'un geste de colère et de terreur, parmi les cendres des dernières lettres, et tout ne laissa bientôt plus qu'un petit amas de poussière noire, éteignant la flambée claire des branches. (...)

Fini! Anéantis, tous ces souvenirs de faute et de honte. Et à présent les choses de la vie lui paraissaient reprendre leur équilibre d'avant; il retrouvait sa vénération douce pour sa mère, dont il lui semblait avoir purifié, un peu vengé aussi la mémoire par cette exécution dédaigneuse. (p. 847)

Poco podemos decir sobre la capacidad purificadora del fuego, que no haya dicho ya el propio narrador en las líneas que preceden. Todo, todo queda consumido por el fuego: los recuerdos de pecado y deshonra, su madre queda purificada, «vengada su memoria».

Fantasmas del autor. Culpabilidad por esta familia vasca que ha creado y abandonado moralmente, por mucho que se ocupara siempre, al parecer, de su bienestar material.

Crucita, una madre, una mujer honrada, seducida/convencida por el escritor para llevar adelante ese proyecto insensato y que por ello tuvo que cargar toda su vida con el peso de la culpa. Tuvo que vivir siempre marcada por una situación anómala, lejos de los suyos.

Necesidad de eliminar de una vez por todas la figura de un padre ausente de su vida y que de forma involuntaria trajo también el deshonra y la vergüenza a la familia, cuando fue acusado de la malversación de fondos públicos.

Franchita/Crucita/Nadine/madre/mujer. Todas quedan vengadas por el acto ritual del hijo que definitivamente se pone de su parte.

Los fantasmas se entrelazan en el personaje que parece responder a sucesivas y diferentes demandas. Tan pronto es el padre, tan pronto es el hijo, tan pronto es el padre culpable como el hijo desatendido.

Una madre *Franchita/Crucita*, marcada por la deshonra, un hijo *Ramuntcho/Raymond*, condenado al exilio paternal. Los seres que forman parte de su vida, conformando la diégesis. Enfrentados a una «realidad» diegética construida para ellos. Una madre, digna y valiente, un hijo que el narrador-autor a veces llama directamente *Raymond*. Un personaje que, como su padre-creador-autor, siente tam-

bién la nostalgia de lo indefinible. Un padre en la ficción que al conocer el país de la madre, *había sentido el capricho de unirse con una hija de estas montañas para obtener una descendencia vasca*:

Cette admiration d'artiste qui avait retenu ici l'étranger pendant quelques saisons et lui avait donné le caprice de s'allier avec une fille de ces montagnes pour en obtenir une descendance basque. (p. 764)

Un hijo real, cuyo alumbramiento difícil y angustioso presencia el escritor, dando así por realizado el proyecto que había concebido hacía dos años de tener un hijo vasco al que llamaría Ramontcho:

-Et ce rêve étrange est accompli, plutôt ce pressentiment est réalisé que j'avais eu un matin de fin d'octobre, il y a deux ans, quand j'allais quitter Hendaye avec maman Nadine, un matin si mélancoliquement ensoleillé de fin d'octobre méridional, quand Durruty m'avait mené en hâte à la maisonnette de Crucita, devant le grand décor un peu sombre des Pyrénées espagnoles, et que j'avais aperçu cette Crucita pour la première fois: pressentiment d'une famille basque créée avec elle, et d'un enfant qui s'appellerait Ramontcho⁴⁰⁹.

Un hijo diegético que ha heredado de su progenitor la lucha agotadora, interminable, desgarradora, entre la infancia —territorio representado por la figura de la madre y por un País Vasco edénico— y esos otros territorios, aún sin explorar, de la edad adulta, llenos de promesas de emociones nuevas. América como símbolo de la emancipación. El Nuevo Mundo, como símbolo del exilio necesario de la infancia —de la madre— para acceder a la edad adulta, para llegar a la mujer, a la amante.

Ramuntcho, como su padre, conoce muy bien el desgarrar de no sentirse libre en el presente. Sufre, como Loti, de ese ir y venir, constante y doloroso, entre el presente y el pasado, y como él, libera la angustia creada, imaginando, soñando, atendiendo la llamada poderosa y tentadora de esos indefinibles *ailleurs*. Espacios de la ensoñación situados, como diría Gilbert Durand, en un paradigma espacio-temporal más complejo que el del *aquí y ahora*, y que por su propia esencia fundan la alteridad, la dualidad y son inicio de todas las pluralidades⁴¹⁰.

⁴⁰⁹ P. LOTI, *Cette éternelle nostalgie*, op. cit., p. 386.

⁴¹⁰ Véase a este respecto las reflexiones de G. DURAND en *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, París, Albin Michel, 1996, pp. 62-63.

Esos *ailleurs* a los que constantemente se refiere nuestro autor en su obra y que tratan de dotar de significante a lo que, para él, no tiene significado:

Au fond de son âme de grand garçon inculte, recommence, pour le faire davantage souffrir, le combat de ces deux sentiments d'homme trop affiné, qui sont un héritage de son père inconnu; un attachement presque maladif à la demeure, au pays de l'enfance, et un effroi de revenir s'y enfermer, quand on sait qu'il existe par le monde de si vastes et libres ailleurs... (p. 832)

¿Cabe mayor juego entre realidad y ficción? ¿Mayor provocación, entre un autor y sus personajes?

EL PAÍS VASCO COMO METÁFORA

El escritor sitúa a ese *hijo*, en el doble sentido dado al término, en el paisaje idílico de valles verdes y montañas que un día descubrió en el País Vasco. Le dota de todas las características que para Loti conforman la esencia del hombre vasco. Le hace pelotari, dantzari, contrabandista... Mientras, el narrador, disciplinado, va dejando aquí y allá las huellas del autor.

La descripción de los paisajes y pueblos vascos, de los partidos de pelota, de las fiestas son descripciones «aéreas». Es como si el narrador desde un helicóptero pudiera observar todo lo que acontece en tierra: *los pequeños tejados, los pequeños pueblos...*

La descripción se ve «Gulliverizada», en términos de Gaston Bachelard⁴¹¹, por la reiteración del adjetivo «pequeño». Estamos ante el pequeño paisaje en miniatura que un día el escritor, allá en la lejana infancia, recibió de su hermano. Estamos ante el teatro de *Peau d'Âne* que acompañó y llenó de imaginación, tantas jornadas del pequeño Julien.

El País Vasco, sus gentes, sus costumbres, se han convertido de nuevo en el decorado inquieto donde dar rienda suelta a los sentimientos y angustias que invaden a nuestro neurótico escritor. En definitiva el relato se ha vuelto un *juguete* entre sus manos.

⁴¹¹ Bachelard habla ampliamente sobre este proceso de «miniaturización» del cosmos en su obra *La Poétique de l'Espace*, op. cit., pp. 140-167.

Como sostiene Bachelard, mediante este proceso de «gulliverización», el complejo de inferioridad se transforma en complejo de superioridad: *lo que se vuelve pequeño nos hace grandes*⁴¹² y conseguimos dominar el mundo. Sentir la sensación de controlarlo, liberando la angustia acumulada. Gilbert Durand, tras las huellas de su maestro, sitúa por su parte este trabajo de la imaginación en el régimen nocturno de la imagen, el de la *eufemización*, y lo convierte en símbolo de inversión⁴¹³. Aquello que no podemos dominar y que nos produce dolor se transforma por medio de este proceso de «minituriación» en algo asimilable por el espíritu. Recordemos lo que el País Vasco representaba para Loti, familia, religión y fe antigua, para comprender las razones de este proceso, como decíamos también de ese misterioso y profundo apego.

UNA HEROÍNA SENTADA EN UN BANCO DE PIEDRA

Es probable, como decíamos al principio, que Loti se inspirara para componer su personaje femenino en la joven Gracieuse, hermana de su amigo Otharré Borda.

Es posible, en efecto, que la juventud de la muchacha, la separación del mundo y la renuncia a los placeres terrenales que implicaban el ingreso en el convento, produjeran un gran impacto en la sensibilidad del escritor durante aquella visita.

Es factible que apareciera ante sus ojos como la heroína ideal, el contrapunto necesario para su noble *Ramuntcho*.

Sin embargo, la historia de amor y el desenlace, donde afloran ecos donjuanescos, se sitúa de nuevo en un eje de Pecado-Redención, que nada tiene que ver con la realidad de la historia de la joven monja.

El idilio y su desenlace, donde asoma con fuerza el mito del *Don Juan* romántico⁴¹⁴ —el *Don Juan* que se salva gracias al amor— es atribuible al sólo imaginario de nuestro autor.

⁴¹² G. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 387.

⁴¹³ Véase, G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., pp. 225 y ss.

⁴¹⁴ En la reelaboración del mito de Hoffmann y Mérimée, *Don Juan se salva*, gracias al milagro del amor. Es el *Don Juan* romántico, que se parece muy poco al libertino *Don Juan*, de Tirso.

Gracieuse, (*Gracie* en el manuscrito)⁴¹⁵, es una bella joven de quince años, rubia, muy rubia, de cabellos alborotados que rodean su cabeza como nube de oro «*aux cheveux ébouriffés en nuage d'or*», de ojos negros, y de voz fresca y clara, que aparece descrita por primera vez por el narrador —reflejada como en un espejo— en el pensamiento de *Franchita*:

Avec son instinct de mère un peu farouchement aimante, elle devinait que cette petite était déjà prise assez pour ne se déprendre jamais; elle avait vu cela dans ses yeux noirs de quinze ans, obstinés et graves sous le nimbe doré de ses cheveux... Gracieuse épousant Ramuntcho pour son charme seul, envers et contre la volonté maternelle! (p. 761)

A lo largo de la narración los epítetos se acumulan: porte distinguido, orgullosa, frágil, de blancos dientes, sensual, misteriosa. El narrador se entretiene en la descripción de su gracia al danzar. Bailes infantiles e ingenuos muy lejanos en su descripción de los sensuales bailes decadentes:

Et par moments, toutes les cinq ou six mesures, en même temps que son danseur léger et fort, elle faisait un tour complet sur elle-même, le torse penché sur la blancheur nette des dents, une grâce distinguée et fière se dégageant de toute sa petite personne encore si mystérieuse, qui à Raymond seul se livrait un peu. (p. 781)

Es una joven obstinada y enamorada, que promete a su novio que se casará con él, cuando vuelva del servicio militar, a pesar de la segura oposición materna:

Écoute-moi bien, mon Ramuntcho... Je suis comme toi, tu penses: j'ai peur d'elle... de ma mère... Mais, écoute-moi bien... si elle nous refusait, nous ferions ensemble n'importe quoi, tout ce que tu voudrais, car ce serait la seule chose au monde pour laquelle je ne lui obéirais pas. (p. 781)

Ardiente y apasionada, pone el mismo entusiasmo en la danza cuando baila en la plaza, que cuando sigue los cánticos religiosos con las monjas. El narrador nos previene sin cesar de los sentimientos contradictorios que se debaten en su corazón adolescente.

Corazón que se siente atraído por igual por la paz que parece irradiar del convento, como por la fuerza y alegría de la vida. Por la

⁴¹⁵ Véase, P. FLOTTES, «Sur un Manuscrit de *Ramuntcho*», *op. cit.*, p. 114.

llamada del espíritu y por la de la carne. Lo alto, lo bajo, simbolizados en una muchacha. Ella contiene todo: la posibilidad de la salvación y la perdición. En ella cristalizan ambos sentimientos:

Oh! rester longuement ainsi, oublier toutes choses, et se sentir pure, sanctifiée et immaculée, sous ce regard de fascination ineffable et douce, sous ce regard d'irrésistible appel, que laissait tomber du haut du tabernacle la Vierge sainte aux longs vêtements blancs!...

Mais quand elle se retrouvait dehors, quand la nuit de printemps la renveloppait de tiédeurs et de souffles de vie, le souvenir du rendez-vous qu'elle avait promis hier, hier ainsi que tous les jours, chassait comme un vent d'orage les visions de l'église. (p. 810)

Como en otras novelas, malos presagios se ciernen sobre la pareja, sobre el amor. De nuevo como en *Aziyadé*, como en *Le Mariage de Loti*, como en *Pêcheur d'Islande*, van desgranándose por el relato y aparecen simbolizados por la naturaleza. Antes fueron un eclipse, el viento, la tormenta, los que desataron el desenlace, ahora, las sombras de la noche asimiladas a las edades del hombre adelantando el cierto desenlace. La vida siempre amenazada por la muerte. El día por la noche:

Et, jusqu'au couvre-feu sonné à l'église, ce petit bal sous les branches d'automne, ces petites lanternes, cette petite fête dans ce recoin fermé du monde, jetèrent un peu de lumière et de bruit joyeux au milieu de la vaste nuit, que faisaient plus sourde et plus noire les montagnes dressées partout comme des géants d'ombre. (p. 782)

La noche, como la muerte, *sorda y negra*, dobla su poder nefasto con el de las oscuras montañas cercanas que proyectan su sombra sobre la alegría de la fiesta, dejando al descubierto la insignificancia del tiempo humano.

Para la imaginación material, como sostiene Bachelard, la montaña, con sus protuberancias y riscos, representa un vientre que devora y traga el cielo circundante⁴¹⁶. La Religión, la Naturaleza, la Madre. Todas recuperan al final lo que les pertenece.

Como en la novela bretona, como en todas, la diferencia de raza, de cultura, de fortuna, se interpone entre los amantes recreando como siempre la misma idea de incompatibilidad, de impedimento.

⁴¹⁶ Véase, G. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 186.

El amor vivido siempre desde su propia imposibilidad. Ahora, este hijo *natural*, sin apellido, no se atreve a pensar en la boda con su amada:

Et son cœur aussi se serre, de ce qu'il est seul et sans appui au monde, de ce que Gracieuse est d'une condition différente de la sienne et ne lui sera peut-être jamais donnée. (p. 783)

El narrador describe reiteradamente a la heroína sentada en el jardín de su casa. ¿Como la *Margarita de Fausto*, que espera y será seducida en el jardín? Sentada en un banco de piedra, símbolo de la perennidad. Pero la piedra evoca también en nuestra imaginación material, imágenes de silencio, de frío absoluto, de dureza, de muerte. ¿No se asemeja, en cierto modo, la imagen del banco con la del ataúd? ¿No estaría nuestra heroína ya, de nuevo, condenada a través de esta imagen a la imposibilidad del amor? Imagen, la del banco de piedra-sepulcro que, a su vez, con su forma hueca, como un vientre, evoca la re-generación por medio de la muerte, el re-nacimiento a través del principio femenino. De nuevo unidos, en una imagen petrificada, el Amor y la Muerte.

El amor como sentimiento continuamente revivido, símbolo de la vida eternamente renovada, sin duda, pero indisolublemente unido a la muerte. Eros y Tánatos siempre de la mano:

Et Gracieuse avait recommencé de s'asseoir, au crépuscule des jours déjà allongés, sur le banc de pierre devant sa porte.

Oh! les vieux bancs de pierre, autour des maisons, faits dans les temps passés, pour les rêveries des soirées douces et pour les causeries éternellement pareilles des amoureux! (p. 792)

Y el poeta se hace la misma pregunta que todos los hombres a través de los siglos: por qué tanto amor, tanta abundancia de dones, si al final del camino sólo esperan la decrepitud, la separación y la muerte:

Oh! qui dira pourquoi il y a sur terre des soirs de printemps, et de si jolis yeux à regarder, et des sourires de jeunes filles, et des bouffées de parfums que les jardins vous envoient quand les nuits d'avril tombent, et tout cet enjôlement délicieux de la vie, puisque c'est pour aboutir ironiquement aux séparations, aux décrépitudes et à la mort... (p. 801)

La respuesta se encuentra en el mismo banco de piedra. El pétreo asiento se asemeja también a un altar, símbolo, en este caso, de

la presencia divina. No deben extrañarnos las infinitas connotaciones de la piedra y las numerosas asociaciones que concita en nuestro imaginario, pues es un símbolo que concentra múltiples y primitivas lecturas. Ya *Prometeo* dejó indisolublemente unidos la piedra y el hombre y desde entonces, las piedras *guardan su olor*⁴¹⁷.

La postura sedente de la muchacha expresa asimismo tranquilidad y dignidad, es la posición del que tiene capacidad para juzgar. *Ramuntcho* se sentará junto a ella cada atardecer preso de una gran emoción sí, pero también con veneración. No podemos olvidar el valor que se da en la Biblia a la posición sedente. Los Evangelios están llenos de alusiones a la posición sentada del Divino, al trono de Dios.

Esta muchacha de dorados cabellos, sentada en un banco de piedra, delante de su casa al atardecer, ha dejado en nosotros imágenes de inmortalidad, de amor, de muerte, de divinidad.

A todas estas sensaciones se unen las connotaciones propias de la imagen del jardín como Paraíso (*paradeisos*: jardín, felicidad, paz). Pequeño microcosmos de la vida, el jardín representa a menudo para el hombre la parte sexual del cuerpo femenino, en el que se penetra a través de una estrecha puerta, que se abre a un universo de perfumes y de colores⁴¹⁸. Y en ese paraíso de felicidad, en ese sexo de mujer, promesa de vida, se concentran asimismo todas las imágenes del banco de piedra donde se sienta la muchacha cada atardecer.

Esta mezcla contradictoria de imágenes en una sola, no hace sino resumir el contradictorio itinerario que recorre continuamente nuestro autor por el sentimiento amoroso: cuerpo de mujer, lugar del amor, de la vida, de la regeneración continua de la vida, y lugar también de la muerte, del pecado y de la perdición.

Pero esta vez la heroína permanecerá inmaculada. No cederá ni a sus instintos, ni a los de su amado, y con ello servirá de mediadora ante el Divino, logrando la salvación de su alma. *Gracieuse*, la heroína, una vez más, será el intermediario necesario para que se escriba la historia anímica del escritor.

⁴¹⁷ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, «Pierre», *op. cit.*, pp. 751-758.

⁴¹⁸ *Ibidem*, «Jardin», pp. 531-534.

Como ya se ha dicho, en el manuscrito aparece bajo el nombre de *Gracie*, que luego se transformó en *Gracieuse* en la edición. ¿Es necesario recordar el significado de este nombre? Del latín *gratia*, significa «ayuda de Dios», «perdón». Su renuncia a los placeres de este mundo, su renuncia a la carne, serán su salvación, pero también garantiza la salvación del amado. *Gracieuse* recoge así la tradición romántica de la amada que redime con su amor al amado, como *Senta*, como *Doña Inés*, como *Margarita*...

EL AMOR CASTO

El primer encuentro de los protagonistas tiene lugar un domingo, uno de noviembre, festividad de Todos los Santos, en misa, a la entrada de la iglesia. Aunque la primera mirada se produjo sin duda en un territorio lejano, impreciso, pues se nos dice que se conocen desde la infancia y que habían comenzado a amarse hacía cinco años, siendo todavía niños:

Ils avaient commencé de s'aimer depuis tantôt cinq années, Ramuntcho et Gracieuse, étant encore tout enfants. Et ces amours-là, quand par hasard l'éveil des sens les confirme au lieu de les détruire, deviennent dans les jeunes têtes quelque chose de souverain et d'exclusif. (p. 769)

Gracieuse aparece con el pelo cubierto por una mantilla, acompañando a las monjas de Santa María del Rosario, con las que mantiene una gran amistad desde su salida del colegio, hace ya dos años. La imagen de la muchacha cubierta por el velo adquiere carácter premonitorio, pues cubrirse con el velo manifiesta una actitud de reserva y de distancia, de «protección de la honestidad»:

Ramuntcho reconnut Gracieuse. Elle aussi avait la tête tout de noir enveloppée; ses cheveux blonds, qui ce soir s'ébouriffaient au vent du fandango, demeuraient cachés pour l'instant sous l'austère mantille des cérémonies. Gracieuse, depuis deux ans, n'était plus écolière, mais n'en restait pas moins l'amie intime des sœurs, ses maîtresses, toujours en leur compagnie pour des chants, pour des neuvaines, ou des arrangements de fleurs blanches autour des statues de la Sainte Vierge. (p. 766)

Como en su novela bretona *Pêcheur d'Islande*, el encuentro de los amantes tiene lugar durante una festividad importante del calen-

dario religioso, lo que es perfectamente adecuado si, como en otras obras, se quiere situar este encuentro en un marco socio-cultural verosímil, pues en los pequeños pueblos y aldeas de entonces, la vida social transcurría básicamente en estas fiestas populares, y en ellas, en el baile que cerraba casi todas, se forjaban las nuevas parejas, los futuros matrimonios.

Los jóvenes se pasean del brazo y por primera vez expresan sus deseos y emociones. Saben que cuentan con la oposición de la madre de la muchacha, pero ello no empaña su entusiasmo. Están dispuestos a irse juntos a América, donde buscarán el apoyo de otros familiares y, sobre todo, se declaran mutuamente por primera vez sus sentimientos y se prometen:

Et maintenant ils savaient, ils étaient sûrs. Alors ils prenaient conscience qu'ils venaient de franchir à deux le seuil grave et solennel de la vie. Et, appuyés l'un à l'autre, ils chancelaient presque dans leur promenade ralentie, comme deux enfants ivres de jeunesse, de joie et d'espoir. (p. 780)

Este primer encuentro, contado en varios capítulos, se ve jalonado por descripciones de la misa, la partida de pelota y el baile, o dicho de otro modo, la religión, la tradición y el amor casto, acotan de nuevo la diégesis. El esquema de tranquila religiosidad de *Pêcheur d'Islande* se repite. Estamos en una Francia descreída y vacilante en la fe y sin embargo nuestro autor escoge paradójicamente dos de sus territorios más católicos, Bretaña y el País Vasco, para escribir estas dos novelas.

Ahora bien, no podemos olvidar que, como ya hemos afirmado, estamos igualmente en un periodo de profundas y sonadas conversiones de escritores que habían renunciado a la fe como Huysmans, Verlaine, Bloy, Claudel, Bourget, Coppée, Brunetière, Jammes, Maritain, Péguy... y entre ellos su propia amiga y protectora Madame Adam. Y que en algunos sectores de la sociedad se estaba produciendo una especie de reacción espiritual ante una situación que era considerada como de insoportable declive moral.

Si algo caracteriza al periodo decadente, a los últimos veinticinco años del siglo, es precisamente su falta de unidad. Los interrogantes del hombre se abrían amenazantes ante los nuevos tiempos, los viejos valores caían hechos pedazos antes de haber puesto otros

en pie para sustituirlos, y la sociedad respondía de múltiples maneras a estos retos. El arte en general, y la literatura en particular, sufrían los mismos cataclismos y estallaban en múltiples direcciones y movimientos. La novela, género que mejor retrata la realidad social, presenta en esos años una gran diversidad y expresa distintas sensibilidades. Tendencias neorrománticas, realistas, materialistas o de alta espiritualidad conviven y se expresan a la vez en un mundo que se ha construido a sí mismo durante todo el siglo y que aparece ahora, en el umbral del siglo xx, dividido y dominado por concepciones e ideologías opuestas y enfrentadas.

EL VALLE DE LOS CEREZOS

Aunque los sentimientos, aparentemente contradictorios de Amor y de Muerte que expresa nuestro escritor desde su primera novela *Aziyadé*, se repitan obsesivamente en todas ellas, éstos se adaptan al lugar y a las circunstancias: Oriente, Oceanía, África, Francia.... De forma estereotipada, es cierto, pues el dibujo es de trazos gruesos, pero suficientes para dar credibilidad a su historia. Suficientes para reproducir el decorado donde van a evolucionar sus personajes, a la manera del pequeño teatro de su infancia.

Y así, el amor, el deseo y la muerte se hallan de nuevo presentes en el relato, expresados en este mes de noviembre, que por la tibieza de sus temperaturas, más parece primaveral:

La guitare et le tambourin basque accompagnent la séguedille chantée, que les mendiants d'Espagne jettent comme une petite ironie légère, dans ce vent tiède, au-dessus des morts. Et garçons et filles songent au fandango de ce soir, sentent monter en eux-mêmes le désir et l'ivresse de danser. (p. 768)

La primavera y el otoño juntos, mezclados. El hijo, el padre, Raymond. *Ramuntcho*.

La atracción que ha surgido entre los jóvenes se desliza de forma progresiva y lenta por la narración. Parodiando los grandes amores románticos, los encuentros serán nocturnos y clandestinos, aunque llenos de ingenuidad, lo que hace que algunos autores, como Doña Emilia Pardo Bazán gran conocedora de la literatura francesa, hayan querido ver en *Ramuntcho* una reescritura de los pastoriles amores.

La condesa de Pardo Bazán⁴¹⁹, que prologó las traducciones españolas de *Pêcheur d'Islande* y *Ramuntcho*, comparó este idilio vasco con el de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, por su ternura e ingenuidad.

El mes de abril, la primavera, se convierte en el pretexto para el primer temblor de los amantes que, a pesar del deseo y de la fuerza engendradora de la naturaleza que los rodea, consiguen controlar sus instintos gracias a su fe común. ¡Qué lejos estamos ahora de la ardorosa y enloquecedora primavera africana!

En la cálida noche, en el jardín, él se ha presentado de improvisito, a hurtadillas, no siendo rechazado por la muchacha. Los encuentros, sumamente respetuosos y castos, se repetirán a partir de ahora todas las noches:

Ils causèrent un instant, et si bas, si bas, avec plus de silences que de paroles, comme s'ils avaient peur d'éveiller les oiseaux dans les nids. Ils ne reconnaissaient plus le son de leurs voix, tant elles étaient changées et tant elles tremblaient, comme s'ils avaient commis là quelque crime délicieux et damnable, rien qu'en restant près l'un de l'autre, dans le grand mystère caressant de cette nuit d'avril, qui couvait autour d'eux tant de montées de sèves, de germinations et d'amours. (p. 794)

La naturaleza siempre presente. El amor como exigencia de la vida. El deseo como instinto básico, animal. El hombre dividido entre las exigencias de su cuerpo mortal y su alma que tiende hacia la inmortalidad:

Il n'avait même pas osé s'asseoir à ses côtés; il demeurait debout, prêt à fuir sous les branches à la moindre alerte comme un rôdeur nocturne. (*Ibidem*)

Como todas las heroínas de Loti, *Gracieuse* posee también una autonomía sensual. Es un cuerpo que, aunque con pudor, expresa el deseo del otro:

Cependant quand il voulut partir, ce fut elle qui demanda, confuse, en hésitant et de façon à être à peine entendue:

- Et... tu reviendras demain, dis? (*Ibidem*)

⁴¹⁹ P. LOTI, *Ramuntcho*, traducción y prólogo de la condesa de Pardo Bazán, Espasa-Calpe, Argentina, 1954 (2.ª ed.), p. 17. Este prefacio aparece también en P. LOTI, *Ramuntxo*, Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1973.

Cuerpo de mujer construido desde el deseo y la atracción. *Ramuntcho* que se sentía atraído desde niño por la muchacha, enamorado de sus ojos y de su alma, descubre ahora también y por primera vez, el otro componente del amor, la fuerza de sus instintos primitivos y naturales. Llamada irresistible de la naturaleza que le impele a fundirse con ella en carnal abrazo:

Bien avant qu'il se fût fait homme et accessible aux duperies des sens, ces yeux-là s'étaient emparés de sa première petite âme d'enfant par tout ce qu'elle avait de meilleur et de plus pur. Et voici maintenant qu'autour de tels yeux, la grande Transformeuse énigmatique et souveraine avait mis toute une beauté de chair, qui appelait irrésistiblement sa chair à lui pour une communion suprême... (p. 800)

Finalmente, el único encuentro físico posible en el contexto de la novela —el beso— se produce durante un viaje en el que *Gracieuse* ha recibido permiso de su madre para acompañar a su hermano *Arrochkoa* a las fiestas de un pueblo lejano, donde nació.

Allí van también otros muchachos, entre ellos, *Ramuntcho*. Es de día, en el campo el calor es agobiante. Un mosquito ha picado a la joven cerca de la boca. Los gestos que hace la muchacha con la lengua para aliviar el picor de la mordedura, desatan la pasión de *Ramuntcho* que, vencido por sus instintos, roba también, como el mosquito, el néctar de los labios de la amada que se han convertido para la ocasión, en rojas y frescas cerezas, iniciándose entonces entre los jóvenes el extasiado y tembloroso silencio del primer beso:

Un silence de frayer et de délices, pendant lequel ils frissonnent tous deux, elle autant que lui; elle, tremblante aussi de tous ses membres, pour avoir senti là ce contact de la naissante moustache noire. (...)

Alors il recommence, éperdu tout à fait, et, dans cet air languide et chaud, ils se donnent, pour la première fois de leur vie, les longs baisers des amants. (p. 806)

Los jóvenes deben regresar a *Etchézar*, pero antes *Ramuntcho* lleva a *Gracieuse* al valle de los Cerezos⁴²⁰, un lugar donde la

⁴²⁰ Se trataría de la localidad de Itchaso famosa por sus cerezas. Loti se refiere a esta excursión en su *Journal*, y la transpone en la novela con escasos cambios como

exuberante primavera ha llenado de colorido y frutos el camino, frutos que cogen desde el mismo árbol, sin bajarse de la carreta siquiera. Esas cerezas recuerdan al muchacho otro más apetitoso fruto, los labios de su amada. En este Edén reinventado, en esta vuelta a la edad de la inocencia, tiene lugar la explosión de los instintos:

Quant à Ramuntcho, lui, à l'approche de ce tiède crépuscule, il songeait surtout au rendez-vous du soir, au baiser qu'il oserait recommencer, pareil à celui d'hier, en reprenant la lèvre de Gracieuse entre ses lèvres à lui, comme une cerise... (p. 809)

El encuentro de los amantes, *la suprema comunión*, según palabras del narrador, el retorno a la primigenia unidad, sólo son posibles con el retorno al paraíso, antes de la falta, con el retorno a la *Edad de Oro*, a la *Edad de la Inocencia*. Solo allí el amor está desprovisto de toda amonestación, libre de toda culpa.

Como en este valle fecundo, en el Paraíso los árboles llenos de frutos saciaban el apetito del hombre, hasta que éste comió del prohibido fruto y adquirió con esta transgresión la muerte como destino y la conciencia del Bien y del Mal. Lo uno devino en dos, bueno y malo, hombre y mujer, vida y muerte⁴²¹. Y con la conciencia del Bien y del Mal, su simbolización.

La boca es el intermediario entre la situación en la que se haya el ser y el mundo superior o inferior al que le puede arrastrar, el infierno o el paraíso. Los labios de *Gracieuse* son descritos como un fruto rojo, una cereza. El fruto no deja lugar a dudas en cuanto a sus connotaciones de vida y de re-generación. En cuanto al color rojo, en su sentido positivo, es el color de la sangre, de la vida, de la pasión y, en su sentido negativo, representa los impulsos no dominados, el pecado y la lascivia.

La metáfora es fácil, pero el valor simbólico que contiene deriva en consecuencias importantes. Recordemos otros labios rojos como cerezas, los de *Aziyadé: se hubiera vendido el alma para besar esas perlas blancas, y la contracción de ese labio rojo, y*

demuestra André Moulis en «Gènese de Ramuntcho», *Annales de la Faculté des Lettres de Toulouse, op. cit.*, p. 62.

⁴²¹ M. LURKER, *Diccionario de Imágenes y Símbolos de la Biblia, «Árbol», op. cit.*, pp. 24-25.

esas encías que parecían hechas de la pulpa de una cereza madura (p. 107).

Los labios de las heroínas de Loti son rosa y la boca fresca. Cuando el autor describe la boca usando el rojo, quiere marcar sin duda, la intensa sensualidad del momento, la fuerte reacción de sus impulsos desbocados, la tentación demoníaca que suponen también esos labios ante los que se puede *vender el alma*. La heroína y el jardín, el alma vendida al diablo por el amor, por la juventud de una mujer. Decididamente nuestro escritor tiene un complejo de *Fausto* y sus heroínas están visitadas todas, de una manera u otra, por el mismo personaje, por el mismo modelo, por *Margarita*, bella, joven, inocente, buena, desgraciada también, por dejarse seducir por el hombre que a su vez se encuentra poseído por el diablo.

No obstante, y a pesar de la intensidad del deseo, el amor seguirá siendo extremadamente casto, y el beso de los amantes será, en sucesivas entrevistas clandestinas, el único acto carnal que se permitan:

Le baiser des amants, le baiser sur les lèvres, était maintenant une chose acquise dont ils n'avaient pas la force de se priver. Et ils le prolongeaient beaucoup, ne voulant ni l'un ni l'autre, par scrupules et par pudeur charmante, s'accorder davantage. (p. 813)

Acto carnal —y por lo tanto reprobable— que queda no obstante mitigado, como cuenta el narrador, por la infinita ternura que existe entre los jóvenes. Sentimientos que por sí solos quitan concupiscencia a su amor, elevan el espíritu y purifican su pasión. No obstante, el narrador quiere dejar claro los sentimientos voluptuosos que embargan al héroe, su deseo fuerte e incontenible que no hace sino más noble y digno el sacrificio. Quiere que sea meridiana su renuncia:

Il s'énervait dangereusement, Raymond, à ces contacts prolongés qu'elle ne défendait pas. D'ailleurs, il la devinait assez abandonnée à lui maintenant, et confiante, pour tout permettre; mais il ne voulait pas tenter d'aller jusqu'à la communion suprême, par pudeur d'enfant, par respect de fiancé, par excès et par profondeur d'amour. Et il lui arrivait parfois de se lever brusquement pour se détendre, - à la manière d'un chat qui s'étire, disait-elle comme jadis à Erribiague, - quand il se voyait pris d'un tremblement dangereux et d'une plus impérieuse tentation de se fondre en elle, pour une minute d'ineffable mort... (p. 819)

LA RENUNCIA

La separación de los prometidos está llena de simbolismo. El joven *Ramuntcho* se ha alistado finalmente en la infantería de marina en el Ayuntamiento de San Juan de Luz, lo que le obligará a ausentarse durante tres años. A pesar de tratarse de la última velada en la que pueden estar juntos sentados en el banco del jardín, ni por un momento se les ocurre que hoy pudiera pasar algo distinto a otras noches.

Al contrario, el dolor producido por la separación hace más castos, si cabe, sus anhelos. El amor es puro y eterno para ellos. La exaltación espiritual de los jóvenes novios hace que el omnisciente narrador compare su sentimientos con los del gran alejamiento impuesto por la muerte:

Mais les moindres choses de cette dernière soirée prenaient dans leur esprit une importance singulière; à l'approche de cet adieu, tout s'agrandissait et s'exagérait pour eux, comme il arrive aux attentes de la mort. (p. 821)

La decisión está tomada. *Ramuntcho* se va y Pierre Loti sabe que cuando vuelva no encontrará a su amada. Él, autor-narrador, dueño de esta historia, no lo permitirá. Pues este amor, puro y eterno, pertenece a un territorio lejano, irrecuperable, el de la infancia. Así al menos lo percibimos cuando el narrador hace de esta separación de los novios, puros y castos, el final de una etapa que los puntos suspensivos no hacen más que acentuar:

Une étape de leur vie finissait avec ce jour; un temps était révolu, leur enfance avait passé... (*Ibidem*)

Es difícil no ver en esta separación una más antigua, más importante, aquella que se produce ineluctablemente un día entre el hijo y la madre. *La Gizune*, como símbolo del cosmos y de la vida, asiste impasible al espectáculo. La sombra —el alma— que camina delante aparece fría y dura a la luz de medianoche. Salir del espacio rosa de la niñez, adentrarse en los misterios de la edad adulta, se percibe como un espacio contradictorio de atracción y de pecado:

A cette première séparation, il souffrait moins qu'elle, parce que c'était lui qui partait, lui qu'attendaient les lendemains remplis d'in-

connu. En s'en allant sur ce chemin poudreux et clair, il était comme insensibilisé par le puissant charme des changements, des voyages; presque sans aucune pensée suivie ni précise, il regardait marcher devant lui son ombre que la lune faisait nette et dure. Et la grande Gizune dominait impasiblemente las cosas, de son air froid et spectral, dans tout ce rayonnement blanc de minuit. (*Ibidem*)

Él, el narrador-autor, Pierre Loti-Julien Viaud, envolviéndose en la piel de su personaje, viviendo como un parásito en el pensamiento de *Ramuntcho*, se narra sin pudor. Loti-*Ramuntcho* se va, se aleja de la infancia, del amor puro y casto, de la mujer/madre y se adentra en la edad adulta, hecha de luna y de noche, de transformaciones, de descubrimientos, de muerte. Al final siempre la muerte. Porque el miedo a crecer, a dejar el refugio seguro de la infancia, es también el miedo a enfrentarse con la idea del inexorable ciclo, con la idea del final. Un poco más adelante asistimos a los verdaderos adioses entre madre e hijo en la diégesis. Dolorosos, punzantes, que no hacen sino reforzar nuestra hipótesis:

La mère et le fils, les yeux brûlés de larmes retenues, restaient la main dans la main, et on allait doucement, doucement, en un silence absolu, comme si c'était une montée solennelle vers quelque calvaire. (...)

Et en deux secondes, à la descente rapide d'après, il perdit de vue Celle⁴²² dont le visage enfin s'inondait de larmes. (p. 822)

De hecho, en la segunda parte nos encontramos con un *Ramuntcho* nuevo. Han pasado tres años, «tres otoños», y el joven que vuelve es un joven maduro de rasgos nobles y orgullosos.

Un joven distinto que tendrá que prepararse para otras separaciones, pues cuando *Ramuntcho* vuelve a casa, sólo encuentra desolación allí donde pensaba hallar felicidad. Su madre está gravemente enferma y morirá en poco tiempo, y su novia ha ingresado en un convento obligada por su madre, la iracunda *Dolorès*.

En el espíritu de *Ramuntcho* empieza a tomar cuerpo la oferta de *Arrochkoa*, hermano de *Gracieuse* para ayudarle a raptar a su her-

⁴²² En la edición que manejamos para este trabajo se ha deslizado un error tipográfico que tiene relevancia en nuestro estudio pues la palabra «celle» no está en mayúsculas como en la edición original. Así pues restituimos en la cita las mayúsculas que confirman el carácter sagrado de la figura de la madre en nuestro autor.

mana del convento de *Amezqueta* donde se encuentra, puesto que estaba allí contra su voluntad:

Essayer n'importe quoi, sans s'entraver de vaines craintes, de vains scrupules d'église, pour ressaisir la jeune fille qui était la longuement désirée de son âme et de sa chair, qui était l'unique et la fiancée. (p. 841)

El acto es impío, sacrílego, pero *Ramuntcho* parece presto a realizarlo, nada parece detenerlo, ni escrúpulos morales ni religiosos. El joven está resuelto y la propia decisión despierta sus emociones más primitivas y carnales:

Il est, cette nuit, l'irrégulier en révolte, à qui l'on a pris la compagne de sa vie, l'adorée, celle qui ne se remplace pas; or il la veut, au risque de tout... Et en songeant à elle, dans le progressif alanguissement de cette halte, voici qu'il la désire tout à coup avec ses sens, dans un élan de jeune sauvage, d'une façon inattendue et souveraine... (p. 851)

El invierno ha terminado, el día de la profanación se acerca, pero las campanas de la iglesia tintinean en el relato más que nunca, anunciando —voz de Dios— el divino mensaje. Su silencio es relevado por las mudas inscripciones de las cruces de granito del camino: *O crux, ave, spes unica!* Todos los signos recuerdan la existencia de Dios para un corazón creyente como el de *Ramuntcho*, le previenen, le dicen que el Señor observa... Recordemos *Jerusalem* publicado dos años antes y donde la muerte es la única protagonista, *O crux, ave, spes unica!*

Sólo la religión, el sacrificio de Cristo en la Cruz, ofrece una esperanza de salvación, de victoria de la vida eterna sobre la muerte negra y absoluta, y frente a esta certeza, en este diálogo directo con Dios, sin intermediarios, la fe, la duda, la esperanza. La necesidad absoluta para Loti de trascendencia.

Cuando una vez en el convento, *Ramuntcho* se encuentra frente a frente con *Gracieuse* —ahora *Sor Marie-Angélique*— renuncia a todas sus pecaminosas intenciones y cae rendido ante la pureza de la joven. Ha comprendido que nunca ya podrá ser suya porque ha escapado a la humana condición:

Et maintenant, pour la première fois, ils se contemplant en face, l'amante et l'amant, Gracieuse et Ramuntcho; leurs prunelles

se sont rencontrées et fixées. Elle ne baisse plus la tête devant lui; mais c'est comme d'infiniment loin qu'elle le regarde, c'est comme de derrière d'infranchissables brumes blanches, comme de l'autre rive de l'abîme, de l'autre côté de la mort; très doux pourtant, son regard indique qu'elle est comme absente, repartie pour de tranquilles et inaccessibles ailleurs... Et c'est Raymond à la fin qui, plus dompté encore, abaisse ses yeux ardents devant les yeux vierges. (p. 864)

Pero no es sólo pureza virginal lo que proyecta la imagen de *Gracieuse*. El narrador la describe también como si fuera una aparición llena de paz y de dulzura. Un ser que perteneciera ya a la muerte, lejos de la vida, lejos de él. Un ser superior, ante quien él baja la mirada, se siente indigno ante su presencia, recordándonos terriblemente aquella figura de mujer llena de gracia del recuerdo infantil. Aquella mujer que se apareció en su sueño, en el patio familiar, en la pared del rosal, con su misteriosa y dulce sonrisa. El convento, la muerte en vida, pero también la esperanza última. La religión represora de la carne, del amor, incluso puro y casto, y a pesar de todo, aceptación y sumisión.

Los amantes no pueden evitar la emoción que les embarga, aunque callan a pesar de todo. Una plegaria tremenda toma cuerpo en el pecho de *Ramuntcho*, pero no llega a aflorar a sus labios. Ella siente todo su ser temblar al oír que su amado piensa marcharse a América, pero nada parece conmover su velo blanco. Nada se puede hacer ante lo inexorable de la muerte. La madre superiora, que finalmente los conmina a despedirse, es la propia muerte. Inútil y perdida de antemano la lucha entre la vida y la muerte. *Gracieuse* «amortajada» en su traje de monja. El convento, «sepulcro de blancos muros» no deja lugar a dudas. Ni siquiera el amor, el grande, el puro, el casto, conmueven a la Parca. Pero *Gracieuse* «muere» en paz, pues su fe le ayuda.

Las lecturas se entrecruzan. Los símbolos se hacen demasiado visibles, la madre, el amor idealizado y sublimado, la voz de Dios, la paz de Dios, el miedo a Dios, la religión y la vida, la esperanza en Dios, la crítica del incrédulo, la sumisión del hombre de fe. Un discurso, el del narrador, voluntariamente confuso, pensamos. Loti, el gran prestidigitador de su vida, no sabe, no quiere, o no puede, expresar de otra manera los contradictorios sentimientos que le embargan.

CONCLUSIÓN

En esta novela las madres están extremadamente presentes frente a unos padres ausentes. No hay padres, ni personas mayores en la diégesis, tan sólo jóvenes y madres. El padre del héroe es tan sólo un recuerdo triste que se pierde en el pasado.

Ramuntcho es Raymond, el hijo vasco, fruto del capricho de un escritor decimonónico a las puertas de la vejez. Pero también es el joven Julien Viaud, vengándose de la figura de un padre demasiado ausente. Finalmente, también porta en él la atormentada angustia de Julien Viaud-Pierre Loti ante el paso del tiempo, la fragilidad de la vida y la muerte.

Ramuntcho condensa los sentimientos que se entrecruzan entonces en la vida del escritor. Lo hace joven para amar, lleno de belleza y de fuerza, campeón de pelota, dios-héroe, el ideal de belleza masculino para Loti. Pero también le priva del amor, se lo niega, se lo arranca —pues la vejez acecha— y el único amor posible es el imposible. Pero esta vez, no es la Muerte la que separa a los amantes, sino la Iglesia, la Religión, la Verdad única y revelada, el supremo sacrificio, la renuncia. El perdón. No en vano, Emilia Pardo Bazán dijo un día de *Ramuntcho*: *es una de las novelas mas cristianas que conozco*⁴²³.

En esta obra el País Vasco se convierte en metáfora de la infancia, del paraíso del que un día hubo que salir para encontrarse con el mal y con el bien. Se deja atrás el amor inocente y puro, los cándidos amores que ocupaban ese espacio y ese tiempo, y se entra en la edad adulta, en el tiempo de la emancipación, representado por el exilio a América. Las pasiones adultas alejaron al escritor de la moral fuertemente inculcada en la infancia y, tal cual se sintieron, fueron trasladadas a sus novelas. Pero esta vez el héroe no arrastrará en su caída a la heroína. Figura del ideal platónico, renunciará cual arrepentido *Fausto*, cual atormentado *Don Juan*, a poseer a la amada. La fe, el sometimiento a la Sagrada Escritura vencen. El velo cae sobre la cabeza de una muchacha, que nunca debió ser desvelada.

⁴²³ P. LOTI, *Ramuntxo*, prefacio anteriormente citado de la condesa de Pardo Bazán, p. 17.

Fuertemente simbólico, el ciclo de sus novelas no hace sino redibujar su vida. Sus figuras de mujer, sus heroínas, son el reflejo fantasmal de sus impulsos y deseos. En la cosmogonía cristiana, la cruz simboliza la capacidad de unir, de reconciliar los contrarios. El cielo y la tierra unidos. La cruz, ambivalente como todo símbolo, es imagen de la muerte pero, por el sacrificio de Jesús, es símbolo también de redención y de vida.

Pero además, para el pensamiento doctrinal calvinista, Cristo es el único mediador entre Dios y los hombres, que nacen marcados con el sello del pecado por la caída de Adán, y que sólo pueden ser justificados por la gracia divina.

Franchita, la madre en la ficción, es la transposición de Crucita. La madre de sus hijos vascos, la madre real de Raymond/Ramoncho, víctima inocente de su pecado de soberbia, y Crucita significa *Cruz* (lat. *Crux, -cis*, Cruz). *Dolorès*, la madre de *Gracieuse*, bien puede asimilarse con la Norma y significa dolor y sufrimiento (lat. *dolor, -ris*, dolor, sufrimiento), y *Gracieuse/Gracie*, la Gracia divina (lat. *gratia, -ae*, Gracia, Perdón). Recordemos que bajo ese nombre y no otro aparecían en el manuscrito de la novela: Cruzita y Gracia. Para un escritor como Loti que comenzó sus primeras anotaciones íntimas encriptando fuertemente su contenido y que usó durante toda su vida en su *Journal* diversos nombres para una misma persona o símbolos que sólo él conocía, los nombres dados a sus personajes en su obra no son nunca una casualidad.

Tres figuras de mujer que tienen nombres fuertemente simbólicos, que portan en ellos tres conceptos profundamente cristianos: Dolor, Cruz, Gracia, que se pueden traducir con facilidad por *perdón del pecador gracias al dolor de Jesús en la Cruz*, y una heroína que se convierte, con su renuncia explícita al amor humano, en intermediaria de la salvación ¿Quién puede pretender que su presencia en la diégesis sea accidental?

El exilio a América de *Ramuntcho*, ahora solo y sin raíces, culmina el proceso y simboliza la Gran Separación. Allí, en lo alto, en el opuesto a la tierra, el espíritu del Uno. El libro se cierra con toda un renuncia y una confesión: *O crux, ave, spes unica!*...

Toda su obra novelesca habrá servido a una necesidad exhibicionista de gritar sus angustias y sus miedos, de exorcizar —como hemos dicho ya en otras partes de este trabajo— sus fantasmas y temo-

res. Loti ha crecido. A los cuarenta y tantos años, el pasado, el futuro y los *ailleurs* se han fundido. Ha terminado lo fundamental de su obra de ficción.

La infancia ha terminado. La heroína vuelve al lugar del que nunca debió salir. El amor noble y puro permanecen en el ideal. *Ramuntcho* se convierte así en la historia de una renuncia, justo en el momento en el que fallece la madre del escritor. Su gran y verdadero amor. El único bueno y puro, según sus propias palabras.

La heroína permanecerá inmaculada mientras que el héroe parte hacia América, hacia la edad adulta, huérfano de patria. Es decir, huérfano de infancia y de madre. Pero antes ha querido dejar intacto el recuerdo, envolviéndolo en los valores inmutables que guiaron aquellos años: el amor puro y noble y la esperanza en la fe.

X

CONCLUSIONES

Pierre Loti, uno de los escritores más celebrados de su tiempo, uno de los más leídos y traducidos del final del siglo XIX francés (el llamado periodo decadente), nos ha librado a través del análisis de su obra de ficción algunos de sus secretos. Sólo algunos, pues este novelista de compleja sencillez sorprenderá, una y otra vez, a todos aquellos que se acerquen con atención a su obra. Escritura del vacío, de la nada, como algunos críticos la han definido, es, ante todo, una escritura que se confiesa y que huye de sí misma. Nace para librar al autor de la inconstancia de las cosas, de la angustia provocada por su inevitable desaparición y se encuentra confrontada con todos sus fantasmas personales. Escritura íntima, sin pretensiones ni mensajes, que conecta, sin embargo, con un amplio sector de la sociedad que reconoce en sus escritos muchos de sus anhelos y encuentra en ellos respuestas a su necesidad de evasión.

Dentro del complejo panorama literario del fin del siglo XIX, en el que coexisten distintas y contradictorias tendencias y escuelas, naturalismo, simbolismo, decadencia, Pierre Loti aparece como un esteta independiente. No tiene grandes influencias, ni tendrá tampoco seguidores. Es cierto que su profesión de oficial de marina le mantiene alejado de la capital durante largos periodos de tiempo —lejos, por lo tanto, de sus debates y querellas— pero son ante todo los acentos individuales de su obra los que fundan su singularidad y le mantienen ajeno a toda inquietud artística colectiva. Producción literaria que se fundamenta en las anotaciones de su *Journal intime* y en sus viajes de marino a través del mundo y que se construye siempre y, de una manera u otra, como una prolongación vital de su yo.

A pesar de estas peculiaridades, nuestro autor es un hombre de su tiempo y vive este final de siglo sumido en las mismas contradicciones que sus contemporáneos.

Como muchos de ellos duda, aparentemente, del pretendido progreso material y científico del hombre y participa del pesimismo reinante promovido y alentado por las reflexiones de filósofos como Taine y Renan sobre la decadencia de Francia, el declive de la civilización occidental y el envejecimiento de la raza. En Loti, esta falta de fe en el futuro se traduce por un apego incondicional al pasado, —representado en esas grandes civilizaciones y culturas ancestrales hacia las que siente verdadera admiración—, por una fijación casi obsesiva por las razas humanas y por una mirada triste y desencantada sobre el progreso y el desarrollo moderno.

Comparte asimismo con ellos el periodo convulsivo del descabro de la fe, la imposibilidad de creer y, al mismo tiempo, la nostalgia de la fe perdida. Y como muchos de sus coetáneos, a pesar de sus dudas y razonamientos agnósticos, vuelve una y otra vez sobre la figura de Cristo, que le interpela y que le angustia.

Pero además, como numerosos creadores de ese final de siglo, busca la salida a su angustia vital, a su esplín, en los *ailleurs*. Ese *otro lugar*, situado más allá de la realidad, al que algunos acuden mediante las profundas sonoridades del lenguaje simbólico, otros a través de la trasgresión de las normas morales y otros por medio de la tentadora y peligrosa embriaguez de las drogas. Para nuestro escritor, ese metafísico enclave tiene un doble significado: el lugar real, aunque lejano y exótico, de los países visitados, sus civilizaciones a punto de fenecer y que él revisitará con su pluma, y esos *ailleurs* de su alma cambiante y nostálgica, a los que siempre tiende y que nunca alcanza. Esos lugares desconocidos de su sensibilidad por los que se complace en caminar y que se empeña en perseguir por sus más estrechos vericuetos. Los dos se funden en sus novelas llenas de ecos románticos de amor absoluto y de fe en la naturaleza, en lo primitivo, en la bondad primigenia. Siguiendo la huella orientalista iniciada por sus antecesores, Loti describirá Asia, pero también Oceanía... y África... Convirtiéndose para muchos en el iniciador de la literatura exótica y en el referente de los libros de viaje posteriores.

Uno de los temas recurrentes de Loti es la muerte, la angustia que nace ante la desaparición de las cosas, de los recuerdos, de las

emociones, de la vida; no distinguiéndose por ello de muchos otros autores obsesionados por este tema universal. Pero la muerte en nuestro autor cobra también aspectos finiseculares. Hay miedo y atracción. Hay una cierta complacencia en su descripción. Comparte con sus conciudadanos una cierta fascinación por la muerte y sus representaciones: los cadáveres, las momias. El fin de siglo asiste atónito y maravillado a la exhumación de las momias de los Faraones, al desenterramiento de los primeros restos arqueológicos y, como era de esperar, esta representación de la muerte pronto irrumpe en la literatura y en el arte, que se llena de carne en descomposición, sobre todo femenina.

En este contexto finisecular, sus figuras de mujer cumplen asimismo con los requisitos de un imaginario social que lanza entonces duales y contradictorias miradas sobre lo femenino. Como ya se ha dicho, la incorporación de la mujer a nuevos espacios sociales, su lucha por la emancipación de la tutela masculina, cobran en este final de siglo una dimensión hasta entonces desconocida, lo que propicia la eclosión de nuevos fantasmas y formas de lo femenino en la imaginación, que el arte recoge en todas sus manifestaciones.

Las heroínas de Loti responden también, como decíamos, a estos dos modelos y por un lado recogen todo el patrimonio clásico reinventado por los prerrafaelitas —y son figuras de belleza helénica y de celestial sonrisa—y por otro, expresan los temores ante las nuevas formas de ser mujer que aparecen en ese periodo histórico y toman formas de perversa seducción.

Tradicionalmente se han dividido sus figuras femeninas en exóticas, *Aziyadé*, *Rarahu*, *Fatou-gaye* y europeas, *Pasquala*, *Gaud*, *Gracieuse*, y podría prejuizarse que tal circunstancia pudiera hacer oscilar los dos modelos de la imaginación en ese sentido. Es decir que la mujer virginal y casta sería la europea y la seductora y transgresora, la exótica —los precedentes no faltarían, pensemos en *Carmen* o en *Salammbô*—. Pero como podemos observar en la tabla de descripción que presentamos a continuación, la mayoría de sus figuras comparten rasgos que las igualan en la percepción y son más los atributos que las asemejan que los que las diferencian.

Así, vemos por ejemplo, como unas y otras son muy jóvenes, son sumisas, poseen unos dientes blancos y una boca fresca... Se ven comparadas a una estatua, metáfora recurrente de este periodo litera-

rio en lo que respecta a la figura femenina, o con la inocente *Margaritha* del primer *Fausto*.

De hecho, a la vista de estos esquemas de representación es legítimo preguntarse si existe alguna diferencia entre unas y otras. Es decir, nos parece que aunque el autor trata de dotar a sus heroínas de un lugar de nacimiento y por ello de una cultura y tradiciones distintas, acaba reduciendo sus personajes a una percepción esencial y nuclear de lo femenino que traspasa ampliamente los colores locales para elevarlas al rango de género. Las convierte una y mil veces, ya sea en Turquía, en Montenegro o en Bretaña, en una sola: en la Mujer. En ese reverso del hombre, misterioso e incomprensible—de hecho todas hablan una lengua diferente al francés, incluidas las europeas— y sin embargo inevitable y necesario. Todas ellas son jóvenes, sumisas, dulces y frescas y todas, salvo *Gracieuse* que se *descarnaliza* al ingresar en el convento, producen miedo. Ese recelo tan finisecular ante la figura femenina que cristaliza en la representación de la mujer mediante la imagen de la estatua, fría e impenetrable.

Como planteábamos en hipótesis al inicio de este trabajo, las figuras de mujer en la obra de Pierre Loti sufren una importante transformación en el camino que va desde la realidad a la ficción. Y utilizamos el término *realidad* con todas las cautelas necesarias, pues como hemos visto a lo largo de este estudio, no es siempre fácil establecer la realidad de las aventuras narradas, ni la existencia verdadera de las personas que se supone sirven de origen al personaje.

En cualquier caso, trasposición de la realidad, auto-ficción o ficción, todas sus figuras femeninas convergen en una figura-modelo compuesta por diferentes estratos. Sus heroínas nacen de un molde en el que se dan cita diversos materiales. Desde la imaginación particular del autor, construida a través de su historia personal, tallada y esculpida a su vez por el imaginario social de su época, hasta ese imaginario ancestral, ese inconsciente colectivo, que le precede y que proporciona el agua necesaria para que la arcilla de sus figuras cobre vida.

Todas las figuras de mujer analizadas, exóticas o europeas, presentan similares características y responden a un mismo modelo de la imaginación. Figura frágil de mujer, amada ideal, sobre la que se proyectan las sombras de una *Eva* peligrosa y tentadora.

Tabla 1

Elementos de la descripción

Heroínas	Aziyadé	Rarahu	Fatou	Pasquala	Gaud	Gracieuse
Ojos	Verdes	Negros	Negros	Grises	Grises	Negros
Boca	Fresca	Deliciosa	Fresca	Fresca
Labios	Rojos/Cerezas	Deliciosos			Frescos	Rojos/Cerezas
Dientes	Blancos	Blancos	Blancos	...	Blancos	Blancos
Cabello	Moreno	Moreno	Moreno	Rubio	Rubio	Rubio
Voz	Fresca joven canta	Fresca dulce canta	Dulce cariñosa canta	Fresca armoniosa ...	Fresca clara canta
Edad	18 años	14 años	16 años	19 años	20 años	15 años
Familia	Huérfana	Huérfana	Huérfana	Huérfana	Huérfana	Madre/Madre
Analogías	Diosa Gato	Diosa Gato	Diosa Gato Tigre Serpiente Cordero negro Mono	Diosa ...	Diosa ... Serpiente	Hada ...
	Margarita Estatua	Margarita Estatua	Margarita Estatua	Estatua	Margarita Estatua	Margarita (Virgen)
Carácter	Frágil Sumisa Pura y virgen de alma	Frágil Sumisa Fresca y pura	Frágil Sumisa Impura	Frágil ... Sana y pura de corazón	Frágil/fuerte Sumisa Buena y fresca de corazón Piadosa	Frágil Sumisa Buena y fresca de corazón Piadosa
Espacio geo.	Estambul	Tahití	Saint-Louis (Senegal)	Montenegro	Bretaña	País Vasco
Lenguas diferentes al héroe	Turco	Tahitiano	Lengua africana	Servocroata	Bretón	Euskara
Encuentro	Naturaleza Mar Barca	Naturaleza Tierra Cascada	Naturaleza Tierra Baobab	Naturaleza Tierra Gran olivo	Casa (noche de bodas)	Naturaleza (Valle de los Cerezos)
Momento de día	Noche	Día	Noche	Noche	Noche	Día
Desenlace	<u>Separación</u>	<u>Separación</u>	<u>Separación</u>	<u>Separación</u>	<u>Separación</u>	<u>Separación</u>
Reacción del héroe	Abandono (culpabilidad) Muerte de la heroína y del héroe	Abandono (culpabilidad) Muerte de la heroína	Abandono (alivio) Muerte de la heroína y del héroe	Abandono (culpabilidad) Nadie muere	¿Abandono? ... Muerte del héroe	¿Abandono? (resignación) heroína/ convento «muerte en vida»

Loti sitúa siempre a sus heroínas en un marco verosímil, estereotipado incluso, en función del país o región en el que se va a desarrollar el idilio, las viste con los atuendos tradicionales y las hace depositarias de los signos culturales que conforman la identidad de su pueblo o nación. Con ello responde, en primer término al gran interés que despertaba entonces la antropología, derivado de las conquistas europeas del finales del siglo XIX, pero al mismo tiempo y, sobre todo, recrea una figura siempre igual en su diferencia. Al modo de las muñecas folclóricas que el turista adquiere para recordar su estancia en un país u otro, nuestro escritor nos libra a su heroína envuelta en sus signos culturales. Una figura de mujer que al encarnar, de forma tópica, los signos visibles de su cultura o raza, personifica a las mujeres de su país. Las representa, las asimila y las comprende a todas.

Así, *Aziyadé* pertenece a un harén, en la sensual Estambul, *Rarahu* es una joven indígena de la paradisíaca isla de Tahití, *Fatou-Gaye* es una joven salvaje de la indómita África, *Pasquala* es una pastora de ovejas montenegrina, *Gaud* la hija de un pescador bretón, y *Gracieuse* una grácil doncella que se hace monja, en el católico País Vasco.

Esta dimensión de mimesis de la heroína con la localización geográfica de la diégesis, afianza nuestra tesis en el sentido de que, más allá de toda transposición de la realidad y de la posible persona real que pudo sugerirlas, responden todas ellas, a una realidad superior. Representan a la Mujer. La mujer única y la mujer en su conjunto. La mujer como categoría y como concepto. Y su verdadero origen se halla en las cualidades reconstructivas de la realidad que posee el imaginario del autor. En su percepción de lo femenino.

Figura de mujer que así concebida, ira plegándose a las necesidades de la narración de un *yo* que se escribe y se describe en primera persona en sus primeras novelas y a través de héroes intermedios, *Peyral*, *Yann*, *Ramuntcho*, en las siguientes.

Por esta razón, posiblemente, los retratos de sus heroínas se hacen a lo largo de la diégesis por medio de pinceladas sucesivas que nos deforman más que nos informan de su imagen. En lugar de operar por suma de partes hasta alcanzar la totalidad, como era lo habitual en los escritores de la época, haciendo progresar la descripción a través de la profundización de los rasgos físicos y psíquicos del

personaje, Loti opera por toques sucesivos, aquí y allá, de índole impresionista, que traducen más bien los sentimientos y emociones que la heroína despierta en el narrador, que descripciones del propio personaje. El retrato nunca está completo. No hay apenas rasgos psicológicos. Son vistas y descritas por el ojo omnisciente del narrador y raras veces toman la palabra para definirse. De ahí esa sensación de estar ante *fantasmas de mujer* y no ante retratos conseguidos que, llenos de carácter, fueran capaces de cobrar vida autónoma en el relato. Tenemos la permanente sensación de evanescencia de las heroínas. No tenemos elementos suficientes para ayudar a nuestra propia imaginación de lector.

Las descripciones se hacen, como hemos dicho, poco a poco, a lo largo de las páginas, privilegiando de forma clara el rostro frente a otros elementos físicos. No podemos olvidar que Pierre Loti era capaz de reproducir con toda precisión lo que veía (recordemos sus dibujos para *L'Illustration*), por lo tanto, no podemos achacar a una posible incapacidad para reproducir el detalle, el motivo de esta forma de descripción. Se trata por lo tanto de una opción narrativa.

Como hemos señalado, en los retratos de sus heroínas se da una importancia capital al rostro. Y es que el rostro siempre es para el otro. Es el lugar de encuentro privilegiado de todas las emociones. Sede social de los sentidos. Nuestro, sólo, como reflejo. Y como reflejo que es, para Loti, se convierte, desde luego, en el principal referente de sus representaciones femeninas. En el rostro de sus figuras de mujer, se concentran los sentimientos contradictorios del yo narrador con su objeto de deseo. De la relación yo-otro. Su conflicto o armonía. En el rostro, los ojos sirven para revelar el carácter del alma; la boca, que tras aparecer en sus líneas y contornos, lo hace generalmente con cualidades de frescura y pureza, se vuelve fruto rojo y tentador, cuando su mujer ángel puede convertirse en demonio, excitando sus sentidos y apelando a su sensualidad.

El cabello responde también a esta ambigüedad. Como hemos señalado, Loti dota de pelo rubio a las mujeres europeas, con todas sus connotaciones diurnas y solares, *nube de oro* llega a decir del de *Gracieuse*, o lo que es lo mismo, *áurea divina*, y de pelo moreno a las exóticas, con las connotaciones contrarias. Todas lo lucen, en algún momento del relato, recogido en moño o trenza, como expresión de la libido reprimida, o de las convenciones sociales, pero será so-

bre la espalda de la europea, dulce y virtuosa *Gaud*, donde el narrador lo haga deslizarse como *serpientes*.

Todas ellas, europeas o exóticas, responden al mismo modelo de mujer y poseen atributos como gracia, dulzura, sumisión, ternura, similares a los que difundían las revistas femeninas europeas de principios del siglo XIX. Imagen de mujer-niña-ángel, que accedía a la identidad gracias al matrimonio, y que sólo debía desarrollar aquellas capacidades que hicieran de ella una buena y gentil esposa. Imagen de mujer-muñeca fuertemente arraigada en el imaginario social de la época.

Todas las figuras de Loti, bellas, únicas, jóvenes, frescas, de dientes blancos como perlas, reflejan estas cualidades y ofrecen en su conjunto una imagen idealizada de corte neoplatónico.

Pero el cuerpo de la mujer, que es descrito invariablemente como el de una diosa, como el de una estatua de belleza clásica —Venus de Belleza eterna—, soporta la contradicción de la propia frialdad de la materia en la que está realizada y las connotaciones negativas de la misma. Belleza eterna y mortal, las figuras de las heroínas, metafóricas por la estatua, recogen de ésta su simbolismo dual. Cuerpo de piedra, rígido, frío, como el mármol, como la muerte eterna. Cuerpo de mujer, impenetrable, engullidor. Cuerpo de mujer y muerte aparecen siempre asociados.

Las connotaciones negativas se suman y se entrelazan con las de signo positivo, ofreciendo una imagen dual de la figura femenina. Las imágenes simbólicas se entrecruzan y se oponen, el mar, la barca, la tierra, el fruto, la montaña, la iglesia/ la serpiente, la langosta, el perro, el fantasma, el frío mortal de la estatua, la muerte. Los símbolos se oponen, y estallan henchidos de nuevas e infinitas connotaciones.

A través de todas estas simbolizaciones se puede observar que las figuras femeninas oscilan, según los momentos, entre los dos modelos de mujer que se forjaron en la adolescencia del escritor, o en el transcurso de su vida —nunca lo sabremos—, *la bella gitana* y *la figura virginal del rosal*. Ambas se alternan y se complementan, creando una fusión, una síntesis, entre los dos modelos opuestos, *la mujer fatal* y *la virgen prerrafaelita*, unidos en una sola mujer, una especie de «*coincidentia oppositorum*», o tercera amante ideal.

Entre ellas, sobresalen, en estado puro, como ejemplificación de los dos elementos de la oposición citados —Demonio o Ángel—, las figuras de *Fatou-Gaye* y de *Gracieuse*, que abandona su cuerpo de mujer, no lo olvidemos, para convertirse en *Sor Marie-Angélique*.

Con esta percepción dual, nuestro autor no hace más que reproducir las diferentes sensibilidades con las que el imaginario finisecular se enfrentaba a la figura de la mujer; reproducirlas, assimilarlas y sintetizarlas, en una sola imagen, mezcla de las dos.

En este periodo la figura femenina posee dos representaciones fundamentales. Se torna angelical y llena de gracia clásica, se trata de la mujer concebida por los prerrafaelitas, o se vuelve peligrosamente seductora y aparece bajo la apariencia de la mítica *Salomé*. Figuras sensuales y complementarias, ambas reelaboran en la imaginación la doble y secular percepción de lo femenino.

Una *Salomé* que, desprendida de sus connotaciones bíblicas, irrumpe en el arte de la segunda mitad del siglo XIX, con una fuerza arrolladora. Símbolo de *la mujer fatal*, condensa en ella todos los miedos del hombre ante una mujer bella y seductora pero también devoradora y cruel. Capaz de todos los engaños para conseguir sus propósitos. Una mujer, como dijera Huysmans, símbolo de todos los males: *elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche*⁴²⁴. Pero surge también, con la misma fuerza y con la misma frecuencia, su imagen opuesta, *la mujer frágil* o *prerrafaelita*, figura noble y pura, aunque no exenta de atractivo, que más cerca de la idealizada dama medieval aparece como respuesta posible ante las contradicciones generadas por el ideal de pureza y el impulso sensual.

En la Francia de mediados del siglo XIX, periodo de todas las convulsiones, los valores tradicionales saltan hechos añicos y el hombre se queda solo frente a su destino. La ciencia parece ser el único lenguaje del futuro. El hombre se siente dueño del universo y prescinde de Dios, y sin embargo existe una gran sensación de pér-

⁴²⁴ J.-K. HUYSMANS, *À rebours*, París, Garnier-Flammarion, 1978, p. 106.

did. Un pesimismo creciente invade el país y, frente al espíritu materialista, se forma una corriente de signo espiritualista que, condenando el naturalismo determinista, se esfuerza por lograr un enaltecimiento de la vida mediante el espíritu. Las figuras de mujer prerrafaelitas se convertían de ese modo en una réplica a las figuras de mujer diabólicas y esclavas de sus pasiones que el arte difundía. Al Eros de la caída, se le oponía así, el Eros de la elevación. Un Eros espiritual que buscaba su inspiración en los modelos y formas de mujer de los primitivos.

Y en la obra novelesca analizada, se producen constantemente este tipo de contradicciones. El héroe se encuentra permanentemente interpelado por las fuerzas del cielo y por las de la tierra. Dividido, hasta el desgarró, entre las dos opciones. Cada novela se convertirá en receptáculo del enorme y doloroso proceso de equilibrio entre los dos impulsos, y sus figuras de heroína, siempre inevitables y necesarias, son las iniciadoras, las mediadoras y transformadoras del proceso.

La llamada irresistible de la vida, del impulso amoroso, se asocia con la renovación cíclica. Existe una osmosis mujer-naturaleza que sitúa el amor en un devenir infinitamente repetido, donde la vida triunfa siempre sobre la muerte y, como la primavera, hace renacer de nuevo los brotes tiernos que aseguran la continuidad.

Pero este panteísmo romántico, esta representación del hombre en la naturaleza, chocan continuamente con las normas morales aprendidas en la infancia, creando profundas angustias y desgarró en nuestro autor, dividido entre la realidad de su propia sensualidad y las necesidades impuestas por su visión trascendente.

Siempre hay desgarró, culpabilidad, entre las demandas de la tierra y las del cielo. Entre las exigencias impuestas por la condición humana y las del amor espiritual y eterno. Y Loti construye a sus heroínas a partir de esta dualidad anímica y de este desgarró.

Sus heroínas se ven siempre confrontadas, de una u otra manera, con la figura de la Madre y la figura de Dios. Arquetipos del imaginario absolutos y totales. La madre real y la madre como origen, como huevo indiferenciado, como caos vital, en un proceso de retorno a la cavidad primigenia básicamente protector. Detrás la Madre, la vida previamente intuita. Delante Dios. Dios, como principio y fin. Cristo, sobre todo, como única esperanza de resurrección.

Los dos arquetipos profundos del imaginario coinciden y ayudan al héroe en su lucha contra la Muerte. La muerte sorda, negra, sin esperanza. Y es que los dos son portadores del mismo objetivo de resurrección, de retorno a la vida. La redención cristiana significa también, no lo olvidemos, volver más allá del pecado original, volver a la *Edad de Oro* del hombre, retornar al *Paraíso*, volver a la *infancia*.

Se ha calificado no pocas veces a Loti como el poeta de la nostalgia, *nostos* significa *retorno*, sí, pero también *conversión*. Loti o el dolor del retorno, el dolor de la conversión. Julien Viaud sufre en cada obra de ficción, levantada por necesidades inaplazables de su *yo*, un doloroso proceso de iniciación-conversión que le hace volver invariablemente sobre su esencia, su origen, su madre y su infancia.

Y en este sentido, las figuras de mujer creadas, las figuras de sus heroínas, han servido sobre todo, para exteriorizar, para gritar sus miedos y sus angustias. Han sido el intermediario necesario para resolver sus múltiples contradicciones. El escritor las ha creado para servir a su propio discurso egotista, para materializar las diferentes formas del deseo, para situarlas en un eje de Condena-Redención ajeno a ellas, y del que el autor las exime equiparándolas con el personaje inocente de *Margarita*.

Como decíamos al inicio, Loti ha creado a sus figuras, no a partir de una realidad transpuesta sin más en la ficción, sino a partir de sus propios deseos compulsivos. Sus heroínas están creadas para ayudarle a materializar sus emociones. Un ideal que coincide en sus manifestaciones con un ideal de mujer fabricado, pieza a pieza, por el imaginario colectivo. Ideal de mujer en el que se superponen, como si de diferentes estratos depositados por el tiempo se trataran, mitos fundadores, mitos escatológicos y mitos literarios, que el tiempo ha ido fijando y actualizando.

A través de sus representaciones femeninas se reproducen en su forma idealizada los mitos clásicos, los mitos medievales, el ideal renacentista, y junto a ellos, en oposición dialéctica, la atracción siempre angustiadora de un cuerpo de mujer, seductor, aniquilador y castrador, de una inquietante *Eva*.

El hombre del Fin de siglo, enfrentado a un mundo nuevo sin haber resuelto todavía los problemas legados por el reciente pasado,

buscaba en los opuestos o en la excentricidad su propia definición. Misticismo y erotismo caminaban juntos de la mano y respondían a una misma realidad.

Como ya hemos señalado en otras ocasiones, pensamos que el esquema obsesivo de encuentro y de separación, en el que se desenvuelven todas sus novelas, traduce en realidad la propia incapacidad del autor para decidirse por una de sus múltiples identidades, y la ambivalencia simbólica en la que se mueven las figuras de sus heroínas, no son otra cosa que el reflejo de su propio *yo* ambivalente y dual. Es difícil que la imagen de una mujer real pase incólume al papel, pues la descripción, forzosamente subjetiva, pertenece ya al transcriptor; pero mucho más difícil resulta, si el escritor se escribe a través de una figura que sólo a su imaginario pertenece.

Como planteábamos al inicio de este trabajo, la mujer ha sido vista, retratada y moldeada por los diversos creadores a través del tiempo, a partir de elementos externos a su propia condición y realidad.

De este modo, nuestro escritor ha construido sus figuras de ficción a partir de sus propios fantasmas y anhelos. Amante infatigable, pues su *Journal* recoge multitud de aventuras amorosas, se nos revela, sin embargo, a través de sus novelas, como un hombre desbordado ante una sensualidad contradictoria y culpable. Un creador incapaz de resolver antagónicos impulsos, que no acaba de decidir si la mujer es sujeto de trascendencia o enviada del demonio. Un autor que se niega a consumir la verdadera unión de los amantes en la diégesis, ingeniándose las siempre, de una manera u otra, para separarlos. No hay final feliz, porque no hay final posible. Un autor que, en términos de Durand, se describe continuamente desde el régimen nocturno de la imagen y que encuentra sobre todo en la figura de la madre la respuesta a todos sus miedos.

Por lo tanto, las heroínas de las novelas de Loti, lejos ya de las posibles personas reales que pudieron sugerirlas, se construyen en la imaginación del autor a partir de los condicionantes culturales y sociales de la época que las ven nacer, a partir de los prejuicios transmitidos por el inconsciente colectivo en lo que respecta a la mujer y a través de la propia y personal percepción que el escritor posee de lo femenino.

De tal manera que la figura de ficción así creada sería sobre todo una prolongación especular del yo del autor y no tanto una, aparentemente, necesaria e ineludible representación de la realidad.

Si en una obra de ficción que se pretende autobiográfica se produce tal alejamiento entre la realidad y la ilusión, cabría preguntarse cual sería la distancia cuando la obra se presenta como puro producto de la imaginación.

XI

ANEXOS

UNA VIDA EN IMÁGENES

En el capítulo III, *Vida y fábula*, nos acercábamos a la biografía de nuestro autor y, de forma cronológica, intentábamos ordenar los acontecimientos que sirvieron de base a su obra de ficción. Ahora el recorrido es más íntimo y personal y nos permite asomarnos a sus recuerdos a través de fotos y dibujos. Imágenes que ayudan a reconstruir el tiempo de una vida que encontró fiel reflejo en la escritura.

Los retratos de sus seres queridos emergen desde su inmóvil realidad para dar testimonio de su existencia, confirmando el entorno adulto y austero, aunque lleno de mimos y cariño, en el que vino al mundo y se crió el escritor.

Las fotos que otros hicieron a Loti, vestido de albanés, de moro o de académico, entre otras muchas, y desde las que nos observa fijamente, no consiguen esconder la personalidad neurótica de un hombre que convivió continuamente con su personaje.

Sus dibujos, que marcaremos con una (L) para evitar cualquier confusión, dejan translucir a un creador preocupado en extremo por la fidelidad del detalle, lo que contrasta poderosamente con el carácter impresionista de su escritura. Un autor que se revela a través de las instantáneas de su existencia como un ser contradictorio y frágil, consciente de su levedad frente al tiempo y el universo.

De este modo, nos acercamos primero a los retratos de familia que compusieron el decorado afectivo de su infancia y juventud, reunidos bajo el epígrafe «Álbum familiar»: el pequeño Julien Viaud

a los tres años, pintado por Marie, su amada madre Nadine, su padre, su hermano, pintado también por Marie, —retrato que quedó inconcluso debido a la temprana muerte de Gustave—, Marie dibujada a su vez por Loti... Y cerrando este periodo de sueños e ilusiones, la representación de las grutas del bosque de la Roche-Courbon, el lugar mágico de los primeros temblores sensuales, el decorado natural donde surge incesante el recuerdo de la *belle Gitane*.

Un ciclo se cierra y otro se abre en la vida del ahora joven marino. *La Flore*, el barco que le conduce a la isla de Pascua y a Tahití, inicia el recorrido por aquellos lugares y países que se vieron representados en la ficción y que formaron parte fundamental de su existencia. Senegal, Estambul, Bretaña, Japón, el País Vasco. Su esposa Blanche, su esposa Crucita... Sus hijos. Su mezquita. Su habitación blanca y monacal, en la que conviven el retrato de la Virgen y el Corán...

Fotos y dibujos se alían para retrazar su periplo vital. Todos juntos se entremezclan y se ordenan cronológicamente marcando con balizas los caminos de su existencia, para que nosotros, viajeros por sus recuerdos, no perdamos las huellas. Trozos de tiempo inmóvil, que nos ayudan a reconstruir la imagen de una vida que ha corrido paralela a su escritura, antes de despedirla en el jardín solitario y amado, porque infinitamente soñado, de *la casa de los antepasados*, en St-Pierre d'Oléron. Lugar privilegiado de la memoria en el que se alojan los sueños y recuerdos familiares anteriores a su propio nacimiento y en el que siempre quiso que reposaran sus restos mortales.

ÁLBUM FAMILIAR



Julien
a la edad de tres años,
retratado por su hermana Marie



Nadine Texier
madre de Julien



Jean-Théodore Viaud
padre de Julien



Gustave
hermano mayor.
Pintado por Marie



Julien
guardiamarina

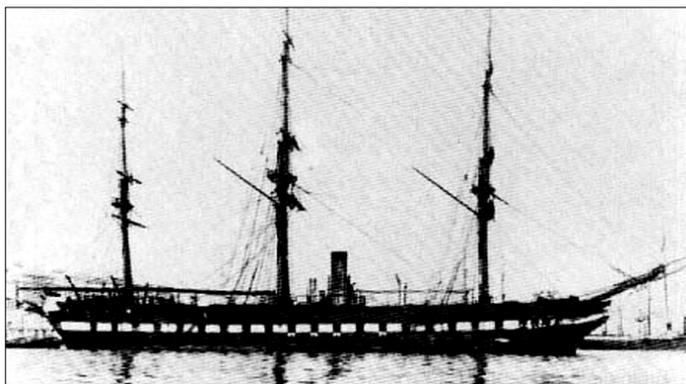


Marie (L)
su hermana

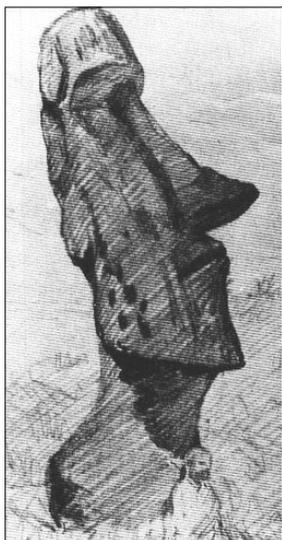


Los bosques de La Roche-Courbon (L)

EL PACÍFICO



La Flore



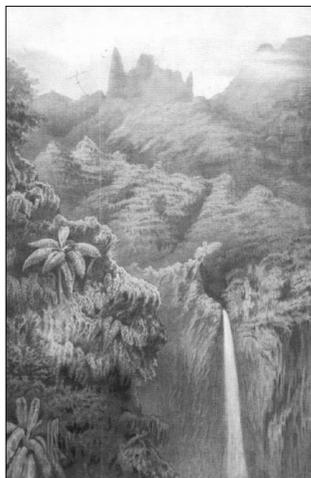
**Cabeza gigante de
la Isla de Pascua (L)**



**La Princesa
Isabelle Vahinetua Shaw
Papeete, 1872 (L)**



La Reina Pomaré IV (L)



**La cascada de Fataua,
Tahití, 1872 (L)**



**La heroína Rarahu
tal como la imagina Loti (L)**



Le Mariage de Loti
Primera edición, marzo 1880

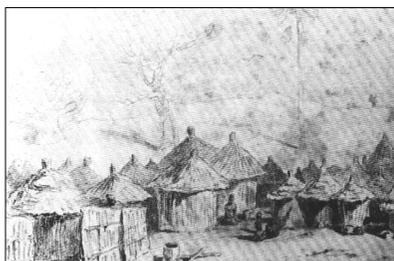
SENEGAL



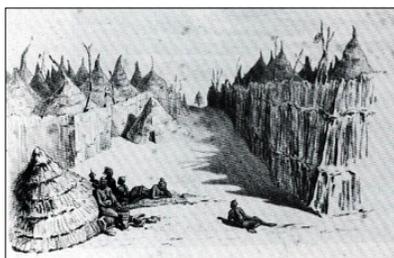
Bambula de mujeres, 1873 (L)



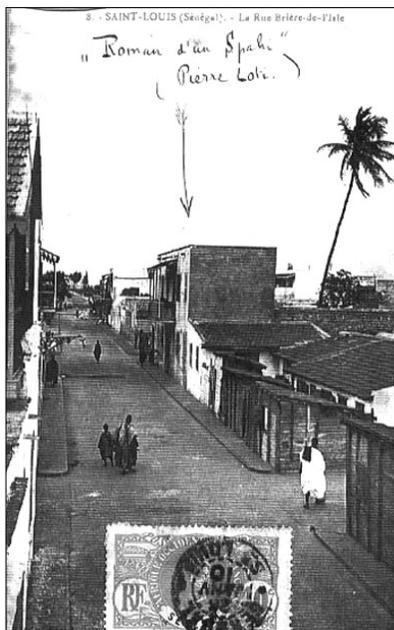
Piraguas en la Bahía de Dakar, 1873 (L)



En Senegal, 1873-1874 (L)



Chozas de Dakar (L)



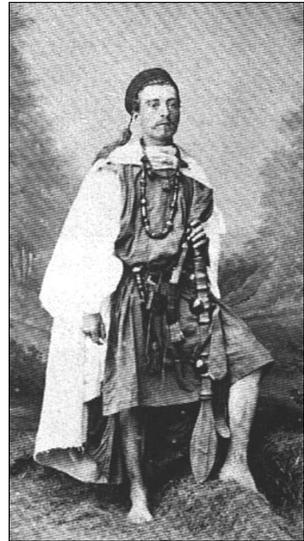
Casa de Loti en Saint-Louis (postal antigua)



**Un baobab en los alrededores
de Dakar, 1873 (L)**



Una edición popular de 1910

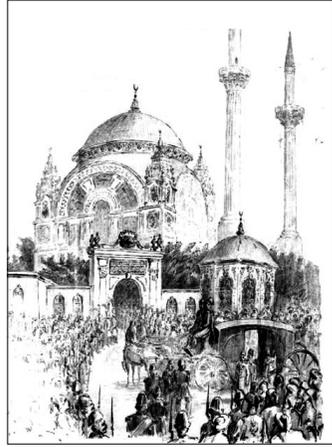


Disfrazado de moro

CONSTANTINOPLA



Disfrazado de albanés



Le Sélamik, Estambul, 1876 (L)



Retrato de Hakidjé (*Aziyadé*) (L)

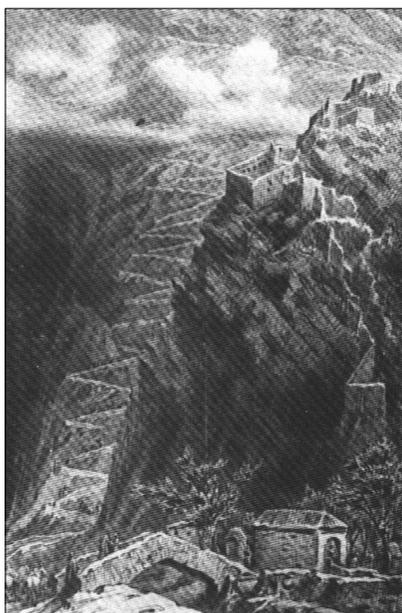
BRETAÑA, MONTENEGRO, JAPÓN



Pierre Loti con traje bretón



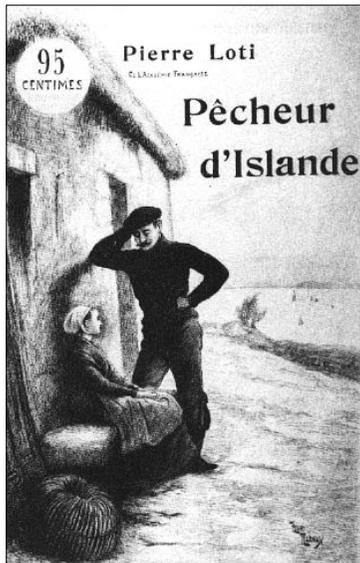
**Pierre le Cor,
Mon Frère Yves (L)**



**Carretera de montaña
en Montenegro, 1880 (L)**



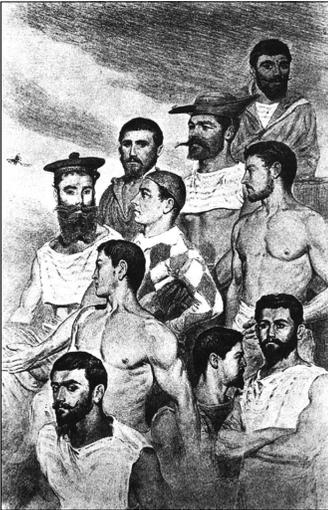
El Hotel Continental
se convierte en la casa de *Gaud*
en la novela *Pêcheur d'Islande*



Edición popular
Ilustrada por H. RUDAUX



**Fragmento del Templo de Taki-no-Kanon
cerca de Nagasaki (L)**



Marineros de *La Triomphante* (L)



Retrato del escritor en Japón

EL MATRIMONIO - LA ACADEMIA

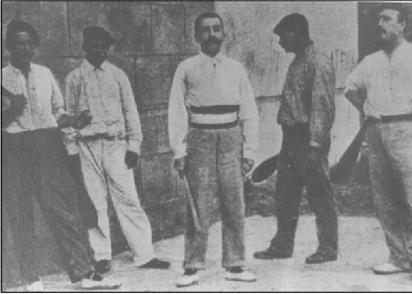


Viaje de novios en España
Loti y su esposa Blanche,
Granada, 1886



El ingreso en la Academia

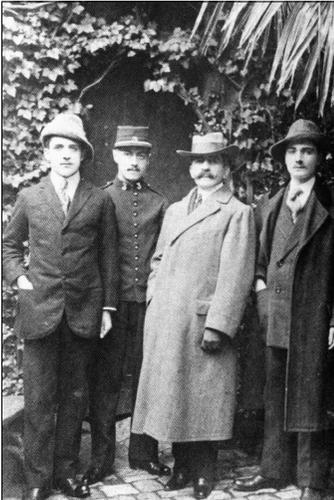
EL PAÍS VASCO



Loti pelotari



Crucita Gainza



**Pierre Loti rodeado de sus tres hijos
Samuel Viaud, Edmond
y Raymond Gainza**

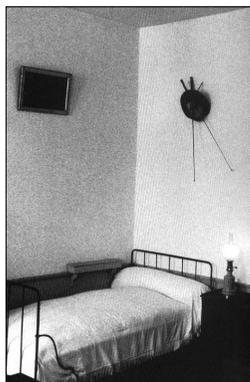
LA CASA. REFUGIO Y SÍMBOLO DE UNA VIDA



Bakhar-Etchéa (*La casa solitaria*)



En la mezquita de su casa de Rochefort en 1905-1906

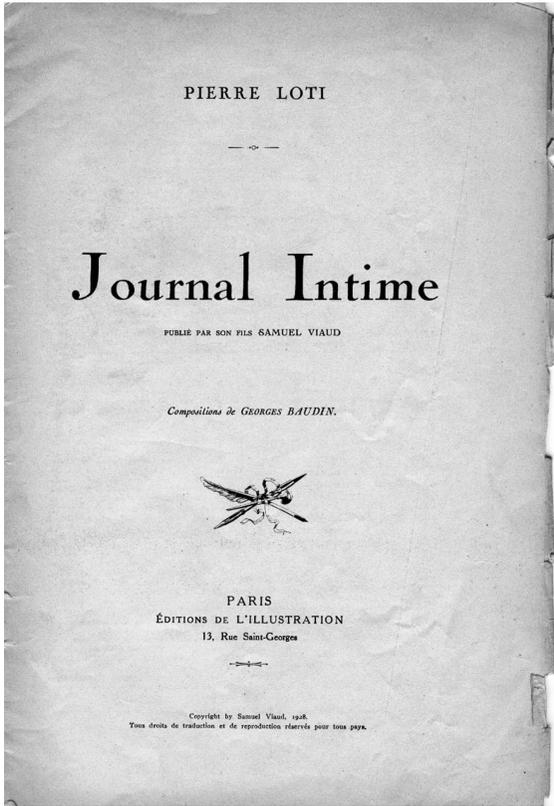


Su habitación desde 1899
En Rochefort



Su última morada
Una sencilla tumba en el jardín de
la Maison des aïeules en St-Pierre d'Oléron

MON MAL J'ENCHANTE



Dans la chaumière bleue, j'entends qu'on s'agite,
avec beaucoup de monde, beaucoup de lumières... -

Tobias en chat, dans la petite salle à manger, écrivant
pour Léo, pour Frank O'neal, pour Annette, la même
sépâche : « Ma mère vient de m'avertir », grand air m'avertit
que c'est fini, que j'ai pour maintenant --

XII

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE PIERRE LOTI

(Salvo indicación contraria, han sido publicadas por Calmann-Lévy.
La fecha corresponde a su puesta en venta en librería).

- 1879:** *Aziyadé*.
- 1880:** *Le Mariage de Loti*. (Ilustrada por el autor y A. ROBAUDI).
- 1881:** *Le Roman d'un spahi*.
- 1882:** *Fleurs d'ennui*. *Fleurs d'ennui*. Pasquala Ivanovitch. Voyage au Monténégro. Suleïma.
- 1883:** *Mon frère Yves*.
- 1884:** *Les Trois Dames de la Kasbah*.
- 1886:** *Pêcheur d'Islande*.
- 1887:** *Propos d'exil*. (En memoria de Madame Lee Childe).
- 1887:** *Madame Chrysanthème*, ed. du *Figaro*, «Collection Guillaume». (Calmann-Lévy, 1893).
- 1889:** *Japoneries d'automne*.
- 1890:** *Au Maroc*.
- 1890:** *Le Roman d'un enfant*. (Primer libro autobiográfico sobre los recuerdos de la infancia).
- 1891:** *Le Livre de la pitié et de la mort*.
- 1891:** *L'œuvre de Pen-Bron*, Tours, Impr. Mame.
- 1892:** *Fantôme d'Orient*.
- 1892:** *Constantinople*. («Les capitales du monde», París, Hachette).
- 1892:** *Discours de réception à l'Académie française*. (Edición original, Firmin-Didot; 1.^a edición en librería, Calmann-Lévy, con algunas diferencias respecto al texto de la edición original).
- 1892:** *Matelot*, París, Lemerre, Collection Guillaume et Lemerre. (Calmann-Lévy, 1898).
- 1893:** *Une Exilée*. (Edición original [41 ejempl.], Lyon, Société des Amis des Livres. (Calmann-Lévy, 1893, bajo el título: *L'Exilée*).

- 1893:** *Pêcheur d'Islande*. (Adaptación teatral, en colaboración con Louis Tiercelin).
- 1893:** *La Grotte d'Izturitz*.
- 1895:** *Le Désert*.
- 1895:** *Jérusalem*.
- 1895:** *La Galilée*.
- 1897:** *Ramuntcho*.
- 1897:** *Figures et choses qui passaient*. (Aparece fechado en 1898).
- 1898:** *L'Ile du rêve*. (En colaboración con André Alexandre y George Hartmann)
- 1898:** *Judith Renaudin*. (Obra de teatro).
- 1898:** *Rapport sur les prix de vertu*. (Discurso leído en la sesión anual de la Academia Francesa, el 17 de noviembre de 1898. Ed. orig. Firmin-Didot; publicado también por Calmann-Lévy en *Le Château de la Belle-au-Bois-Dormant*).
- 1898:** *La Chanson des vieux époux*.
- 1899:** *Reflets sur la sombre route*. (Entre otros escritos se encuentra, «À Madrid, les premiers jours de l'agresion américaine»).
- 1902:** *Les Derniers Jours de Pékin*.
- 1903:** *L'Inde sans les Anglais*.
- 1903:** *La Belle ville de camaïeu rose*.
- 1904:** *Vers Ispahan*.
- 1904:** *Le Roi Lear*. (Traducción del *Rey Lear* de Shakespeare, en colaboración con Émile Vedel).
- 1905:** *La Troisième Jeunesse de Madame Prune*.
- 1906:** *Les Désenchantées*.
- 1908:** *Ramuntcho*. (Obra de teatro).
- 1909:** *La mort de Philae*.
- 1909:** *Discours à l'Académie française*. (Recepción de Jean Aicard, el 23 de diciembre de 1909. Edición original Firmin-Didot; publicado también por Calmann-Lévy).
- 1910:** *Le Château de la Belle-au-bois-dormant*. (Entre otros escritos se encuentran «La Maison des Aïeules» y «L'agonie de l'Euzkalerria»).
- 1911:** *La Fille du Ciel*. (Drama chino en cuatro actos en colaboración con Judith Gautier).
- 1912:** *Un Pèlerin d'Angkor*.
- 1913:** *Turquie agonisante*. (Se hacen dos reediciones el mismo año; ambas considerablemente aumentadas).
- 1915:** *La Grande Barbarie*. (Recogido en *La Hyène enragée*).
- 1915:** *A Soissons*. (Páginas leídas por el autor en el Institut de France en la sesión pública anual de las cinco Academias, el 25 de octubre de 1915, Firmin-Didot, texto reimpresso en *La Hyène enragée*).

- 1916:** *La Hyène enragée*. (Entre otros escritos se encuentra el titulado «Lettre au ministre de la Marine»).
- 1917:** *Quelques aspects du vertige mondial*, París, Flammarion. (Calmann-Lévy en 1928).
- 1917:** *L'Outrage des barbares*, París, Impr. Malherbe. (Recogido en *L'Horreur allemande*).
- 1918:** *Court intermède de charme au milieu de l'horreur*, París, Impr. Philippe Renouard, (Reimpreso en *L'Horreur allemande*).
- 1918:** *L'Horreur allemande*.
- 1919:** *Les Massacres d'Arménie*. (Recogido en *Les Alliés qu'il nous faudrait* y mas tarde en *La Mort de notre chère France en Orient*).
- 1919:** *Les Alliés qu'il nous faudrait*. (Edición a cuenta de autor, Bayonne, A. Foltzer. En noviembre aparece en Calmann-Lévy, aumentada).
- 1919:** *Mon premier grand chagrin*, Collection des Amis d'Edouard, n.º 22, Edouard Champion. (Contiene una gran parte del capítulo XII de *Prime Jeunesse*, publicada un poco más tarde).
- 1919:** *Prime Jeunesse*. (Segundo libro autobiográfico, continuación de *Le Roman d'un enfant*).
- 1920:** *La Mort de notre chère France en Orient*.
- 1921:** *Suprêmes visions d'Orient*. (Fragmentos del *Journal intime* del periodo 1910-1921, seleccionados con la ayuda de su hijo Samuel Viaud).
- 1923:** *Un jeune officier pauvre*. (Fragmentos del *Journal intime* seleccionados con la ayuda de su hijo Samuel, poco antes de su muerte. Prólogo de Émile Vedel).

OBRA PÓSTUMA

- 1924:** *Lettres de Pierre Loti à Juliette Adam*, 1880-1922, París, Plon.
- 1925:** *Journal intime*, 1878-1881, tomo I. (Publicado por su hijo Samuel Viaud).
- 1925:** *L'Histoire du spahi*, París, Champion, ed. limitada. (Fragmentos del *Journal* de Pierre Loti relativos a su estancia en Dakar y Saint-Louis en 1873 y 1874).
- 1926:** *Lettres de Pierre Loti à Madame de Caillavet*, París, Hachette.
- 1929:** *Journal intime*, 1882-1885, tomo II. (Publicado por su hijo Samuel Viaud).
- 1929:** *Correspondance inédite-1865-1904*. (Publicado por su sobrina, Madame Nadine Duvigneau, y N. Serban).
- 1934:** *Journal intime* de Pierre Loti en Tahiti, Tahiti, 1934.
- 1940:** *La Famille de Pierre Loti ou l'éducation passionnée*. (Fragmentos del *Journal intime* y cartas de Pierre Loti, editados por Odette Valence y Samuel Pierre Loti-Viaud).

- 1989:** *Mort de ma mère. Fragment inédit du Journal intime.* (Nota final de Fernand Laplaud, París, La Nompaille).
- 1991:** *Pierre Loti: Voyages, 1872-1913,* Edición de Claude Martin, París, Coll. Bouquins, Robert Laffont, 1991.
- 1997:** *Pierre Loti: Cette éternelle nostalgie. Journal intime, 1879-1911,* Edición de Bruno Vercier, Alain Quella-Villéger y Guy Dugas, París, La Table Ronde, 1997.
- 1998:** *Pierre Loti: Soldats bleus. Journal intime, 1914-1918,* Edición de Bruno Vercier y Alain Quella-Villéger, París, La Table Ronde, 1998.
- 1999:** *Pierre Loti: Le Roman d'un enfant suivi de Prime jeunesse,* Edición a cargo de Bruno Vercier, París, Folio classique, 1999.

ESTUDIOS SOBRE EL AUTOR ANTERIORES A 1923

- ALBALAT, A.: *Le Mal d'écrire,* París, Flammarion, 1895.
- ALBALAT, A.: *Souvenirs de la Vie Littéraire,* París, Fayard, 1920.
- BORDEAUX, H.: *Les Ecrivains et les Mœurs,* París, Plon, 1900.
- BORDEAUX, H.: *Quelques Portraits d'Hommes,* París, Plon, 1914.
- BOURGET, P.: «Monsieur Loti en Terre Sainte» en *Études et portraits,* París, Plon, 1895.
- BLUM, L.: «M. Pierre Loti. L'Inde», «M. Pierre Loti et l'Art de voyager» en *En lisant. Réflexions critiques,* Ollendorf, 1906.
- BRUNETIÈRE, F.: *Histoire et Littérature,* París, Calmann-Lévy, T. 2, 1884.
- CARO, Ernest: *Le Pessimisme au XIXe siècle,* París, Hachette, 1878.
- COULON, M.: *Témoignages,* Mercure de France, 2e. série, 1911.
- DESCHAMPS, G.: *La Vie et les Livres,* París, Colin, T. 2, 1895.
- DOUMIC, R.: *Études de Littérature Française,* París, Perrin, T. 3, 1899.
- DOUMIC, R.: *Ecrivains d'aujourd'hui,* París, Perrin, 1894.
- DUMESNIL, G.: *L'Ame et l'Évolution de la Littérature Française,* París, Soc. Fr. Imp., T. 2, 1903.
- ERNEST-CHARLES, J.: *La Littérature Française d'Aujourd'hui,* París, Perrin, 1902.
- FAGUET, E.: *Propos Littéraires,* París, Soc. Fr. Imp., T. 1, 1902.
- FAURE, Paul: *Méditation sur Loti,* París, Grasset, 1921.
- FRANCE, A.: *La Vie Littéraire,* París, Calmann-Lévy, T. 7, 1888.
- FROMMEL, G.: *Études Littéraires et Morales,* St. Blaise, 1908.
- GILBERT, E.: *Le Roman en France au XIXe siècle,* París, Plon, 1896.
- GIRAUD, V.: *Les maîtres de l'heure,* París, Hachette, 1911.
- GONCOURT, E. de: *Journal. Mémoires de la vie littéraire 1883-1885,* T. XIII, Les éditions de l'Imprimerie nationale de Monaco, 1903. (Siguen varios tomos más publicados conjuntamente en 1957).

- LARROUMET, G.: *Etudes de Littérature et d'Art*, París, Hachette, T. 4, 1896.
- LE GOFFIC: *Les romanciers d'aujourd'hui*, Vannier, 1890.
- LEMAITRE, J.: *Impressions de Théâtre*, París, Lecène, T. 8, 1895.
- LEMAITRE, J.: *Les Contemporains*, París, Boivin, 1888, 1ere série.
- LEMAITRE, J.: *Les Contemporains. Etudes et portraits littéraires*, 3eme. série, París, Lecène et Oudin, 1887.
- MALLET, Fr.: *Pierre Loti. Son oeuvre*, París, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1923.
- MICHEL, H.: *Le Quarantième Fauteuil*, París, Hachette, 1898.
- PELLISSIER, G.: *Nouveaux Essais de Littérature Contemporaine*, París, Lecène, 1895.
- RAGEOT, J.: *Le succès, auteurs et public*, Alcan, 1906.
- SALOMON, Michel: «Les premières pages de Pierre Loti» en *Art et Littérature*, París, Plon, 1901.
- SALOMON, Michel: *Études et Portraits*, París, Plon, 1896.
- SALOMON, Michel: *L'Esprit du Temps*, París, Perrin, 1906.

ESTUDIOS SOBRE EL AUTOR PUBLICADOS TRAS SU MUERTE

- BARTHOU, Louis: *Pierre Loti*, París, Presses Fr., 1925.
- BARTHOU, Louis: *Pierre Loti*, París, Renouard, 1930.
- BARTHOU, Louis: *Pierre Loti*, París, Hachette, 1929. (Revue des Deux Mondes. Le livre du centenaire, pp. 477-488).
- BIRD, C. Wesley: *Pierre Loti, correspondant et dessinateur*, París, Impressions Pierre André, 1947.
- BRETON, André: *Le Point du jour*, París, Gallimard, 1934.
- BRODIN, Pierre: *Loti*, Montréal, Parizeau, 1947.
- CHASSÉRIAU, Frédéric A.: *Mes souvenirs sur Pierre Loti et Francis Jammes*, París, Plon, 1937.
- DUHOURCAU, TALVART, MAUBERGER: *Images de Pierre Loti*, La Rochelle, 1935.
- FARRÈRE, Claude: *Pierre Loti*, París, Flammarion, 1930.
- FARRÈRE, Claude: «Loti et sa sensibilité» en *Trois siècles de l'Académie française par les quarante, 1635-1935*, París, Firmin-Didot, 1935, pp. 367-377.
- FARRÈRE, Claude: «Pierre Loti» en *Loti 1850-1923*, S. L. Grandes Éditions françaises, 1950, pp. 5-21, (La Revue maritime).
- FARRÈRE, Claude: *Pierre Loti quand je l'ai connu*, Abbeville, Impr. F. Paillart, 1927.
- FARRÈRE, Claude: *Cent dessins de Pierre Loti*, Tours, Arrault, 1948.
- FAURE, G.: *Âmes et Décors romanesques*, Fasquelle, 1925.
- FLOTTES, Pierre: *Le drame intérieur de Pierre Loti*, París, Le Courrier littéraire, 1937. (Nueva edición, París, Ed. de la IV République, 1946).

- GARCÍA CALDERÓN, Ventura: *Si Loti était venu...*, París, Éditions Excelsior, 1927. (Novela)
- GIRAUD, V.: *Portraits d'Âmes*, Didot, 1929.
- GREEN, J.: *Le Bel Aujourd'hui. Journal (1955-1958)*, París, Plon, 1957.
- HELYS, Marc: *L'envers d'un roman: le secret des «désenchantées» révélé par celle qui fut Djénane*, París, Perrin, 1924.
- HENRIOT, Émile: *Maîtres d'Hier et Contemporains*, «Reconnaissance à Loti», (pp.161-172), Éditions Albin Michel, París, 1955.
- LE TANNEUR, Jacques: *A l'ombre des platanes*, Bordeaux, 1932.
- LEFÈVERE, Raymonde: *En marge de Loti*, Éd. Jean Renard, París, 1944.
- LEFÈVERE, Raymonde: *La vie inquiète de Pierre Loti*, Éd. Littéraires et Techniques, París, 1934.
- LEFÈVERE, Raymonde: *La vie inquiète de Pierre Loti*, París, Malfère, 1935.
- LEFÈVERE, Raymonde: *Le Mariage de Loti (Etude critique)*, París, Malfère, 1935
- LEFÈVERE, Raymonde: *Les «Désenchantées» de Pierre Loti*, París, Malfère, 1939.
- MICHELET, Jules: *Journal*, Tome I, Gallimard, París, 1959.
- MILLWARD, Keith G.: *L'œuvre de Pierre Loti et l'esprit «fin de siècle»*, París, Nizet, 1955.
- ORBAN, Victor: *Les «Ailleurs» de Loti*, Éd. Albert Messein, 1925.
- OSTROG, Comtesse: *Pierre Loti à Constantinople*, Éd. Eugène Figuières, 1927
- PRAVIEL, A.: *Du Romantisme à la Prière*, Perrin, 1927.
- ROBERT, Louis de: «Comment j'ai connu Loti» en *De Loti à Proust*, París, Flammarion, 1928, pp. 51-82.
- ROCHEFOUCAULD, Gabriel de la: *Constantinople avec Loti*, Éd. de France, 1928.
- ROUSSEAU, André: *Littérature du vingtième siècle*, París, A. Michel, 1957.
- SERBAN, N.: *Pierre Loti, sa vie et son œuvre*, París, Les Presses françaises, 1924, 2.^a edición rev. y aumentada. (Primera edición, París, H. Champion, 1920).
- SERBAN, N.: *Un frère de Pierre Loti. Gustave Viaud*, Niles. Ed. Latines, 1936
- STERN, Léopold: *Pierre Loti et Carmen Sylva*, Grasset, 1931.
- THIBAUDET, Albert: *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Librairie Stock, París, 1936.
- TRAZ, Robert de: *Pierre Loti*, París, Hachette, 1948.
- VALENCE, Odette et VIAUD, Samuel: *La famille de Pierre Loti, ou l'éducation passionnée*, Calmann-Lévy, París, 1940.
- VALENCE, Odette: *Mon ami Pierre Loti*, Flammarion, París, 1930.

OBRA CRÍTICA ACTUAL

- BARTHES, Roland: «Pierre Loti: Aziyadé» en *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, París, Seuil, 1972. (Supone el retorno de la crítica contemporánea a Pierre Loti).

- BLANCH, Lesley: *Pierre Loti, Portrait of an Escapist*, Londres, Collins, 1983, (traducido en francés por Jean Lambert, *Pierre Loti*, París, Seghers, 1986).
- BOISDEFRE, Pierre de: *Pierre Loti- Ses maisons*, Pirot, 1996.
- BRAHIMI, Denise: «Exotisme, Eros et Thanatos dans trois romans de Pierre Loti», en *Exotisme et création*, L'Hermès, 1985.
- BUISINE, Alain: *Pierre Loti. L'écrivain et son double*, París, Tallandier, 1998.
- BUISINE, Alain: *L'Orient voilé*, París, Zulma, 1993.
- BUISINE, Alain: *Tombeau de Loti*, Lille, Atelier national des reproductions de Thèses, diffusé París: Aux Amateurs de livres, 1988.
- DESPERT, Jehan: *Le douloureux amour de Pierre Loti*, Rochefort, La Malle aux Livres, 1995.
- DUVIGNAU, Claude, éd.: *Pierre Loti et son pays natal*, París, Le Crôit vif, 1998.
- ERSÖZ, Faruk: *A Stamboul avec Pierre Loti*, Istanbul, Ünlem Basim Yayincilik Ltd. Sti., 1998.
- FUNAOKA, Suetoshi: «Qui était Madame Chysanthème?» en *Le Japon de Pierre Loti*, pp. 31-33.
- FUNAOKA, Suetoshi: *Pierre Loti et l'Extrême-Orient: du journal à l'oeuvre*, Tokio, Librairie-Éd. France-Tosho, [dif. Nizet], 1988.
- GENET, C., HERVÉ, D.: *Pierre Loti l'enchanteur*, Gémozac, La Caillerie, 1988.
- GRINNEISER, André: *La Vérité sur Aziyadé*, Poitiers, Le Torii Éditions/Association pour la Maison Pierre Loti, 1993.
- JUIN, Hubert: «Pierre Loti, écrivain secret» en *Ecrivains de l'avant-siècle*, París, Seghers, 1972, pp. 245-255.
- JUIN, Hubert: *Lectures «Fins de siècles»*, París, C. Bourgeois, 1991.
- JUIN, Hubert: *Lectures du dix-neuvième siècle*, París, Union générale d'éditions, 1976.
- LA PRAIRIE, Yves: *Le vrai visage de Pierre Loti*, St. Malo, L'Ancre de Marine, 1995.
- LAFONT, Suzanne: *Suprêmes Clichés de Loti*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1993.
- LAHJOMRI, Abdeljlil: *L'image du Maroc dans la littérature française: de Loti à Montherlant*, SNED, 1973.
- LE TARGAT, François: *A la recherche de Pierre Loti*, París, Seghers, 1974.
- LERNER, Michael: *Pierre Loti*, Nueva York, Twayne, 1974.
- LUSSAN, Régine: *Pierre Loti, dessins*, Galerie R. Lussan, París, 1994.
- QUELLA-VILLÉGER, Alain: *Istanbul. Le regard de Pierre Loti*, Tournai (Belgique), Casterman, coll. Images, 1992.
- QUELLA-VILLÉGER, Alain: *La Politique méditerranéenne de la France. Un témoin: Pierre Loti*, París, L'Harmattan, 1992.

- QUELLA-VILLÉGER, Alain: *Pierre Loti l'incompris*, París, Presses de la Renaissance, 1986.
- QUELLA-VILLÉGER, Alain: *Pierre Loti, le pèlerin de la planète*, Bordeaux, Aubéron, 1998. (Se trata de una reedición aumentada y revisada de *Pierre Loti l'incompris*, obra del mismo autor. Incluye una bibliografía crítica exhaustiva sobre Pierre Loti).
- RODINSON, M: *La Fascination de l'Islam*, París, Maspéro, 1980.
- SAID, E.: *L'Orientalisme, L'Orient créé par L'Occident*, París, Seuil, 1980.
- SAINT-LÉGER, Marie-Paule de: *Pierre Loti L'insaisissable*, París, L'Harmattan, 1996.
- SEGALEM, Victor: *Essai sur l'exotisme, une esthétique du Divers*, Fontfroide, Bibliothèque artistique, 1995.
- SERGUINE, Jacques: *Istanbul Loti*, París, J. C. Lattès, 1994.
- VV. AA: *Au Maroc avec Pierre Loti*, número especial de *Carnets de l'exotisme*, n.º 4, Poitiers, Ed. Le Torii, 1990.
- VV. AA: *La Maison de Loti ou le Port immobile*, fotografía de Gérard Teillay, textos de Pierre Loti, Prólogo de Marie-Pascale Bault, París, La Nompaille, 1989.
- VV. AA: *Loti en son temps. Colloque de Paimpol*, (julio de 1993, dir. François CHAPPÉ), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1994.
- WAKE, Clive: *The Novels of Pierre Loti*, París-La Haye, Mouton, 1974.
- WHITE, K.: *La Figure du dehors*, París, Grasset, 1978.

OBRAS DE CARÁCTER GENERAL

- BACHELARD, Gaston: *La Poétique de l'espace*, 6.ª ed., París, PUF, 1994, (primera ed., 1957).
- BACHELARD, Gaston: *La Psychanalyse du feu*, París, Gallimard, 1949.
- BACHELARD, Gaston: *La Terre et les Rêveries de la volonté*, París, José Corti, 1947.
- BACHELARD, Gaston: *La Terre et les Rêveries du repos*, París, José Corti, 1948.
- BACHELARD, Gaston: *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, París, José Corti, 1943.
- BACHELARD, Gaston: *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, París, José Corti, 1942.
- BACHELARD, Gaston: *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance*, París, Vrin, 1993 (1.ª ed., 1938).
- BERCHET, Jean-Claude: *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs Français dans le Levant au XIX siècle*, París, Robert Laffont, 1985 (4e réimp., 1997).
- BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990. (Abundante bibliografía sobre la decadencia en Europa).
- BRIL, Jacques: *La Mère obscure*, París, L'Esprit du Temps, 1998.

- BRIL, Jacques: *Petite fantasmagorie du corps*, París, Payot & Rivages, 1994.
- BURGOS, Jean: *Pour une poésie de l'Imaginaire*, París, Seuil, «Pierres vivés», 1982.
- CATELLI, Nora: *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Editorial Lumen, 1991.
- CITTI, Pierre: *Contre la décadence*, París, PUF, 1987.
- CORTÉS, J. (ed.): *El Corán*, Barcelona, Editorial Herder, 1986.
- COUTY, D.: *Histoire de la littérature française XIX siècle*, tomo I, 1800-1851, París, Bordas, 1988.
- CRUBELLIER, M.: *Histoire culturelle de la France (XIX-XX siècles)*, París, A. Colin, 1974.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain: *Dictionnaire des Symboles*, París, Editions Robert Laffont, 1982. (Existe una versión castellana de Manuel Silver y Arturo Rodríguez: *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, Editorial Herder S. A., 1986).
- BRUNEL, Pierre: *Dictionnaire des Mythes littéraires*, París, Editions du Rocher, 1988. (Nueva ed. aumentada).
- DIEGO, Rosa de: *Les villes de la mémoire*, Québec, Humanitas, 1997.
- DIEGO, Rosa de, VÁZQUEZ, Lydia: *Taedium feminae*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.
- DIEGO, Rosa de, VÁZQUEZ, Lydia (eds.): *Humores negros. Del tedio, la melancolía y otros aburrimientos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille: *Cette femme qu'ils disent fatale*, París, Grasset, 1993.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille: *Salomé. Figures mythiques*, París, Autrement, 1996.
- DUBY, G., MANDROU, R.: *Histoire de la civilisation française*, (vol. II), París, A. Colin, 1968.
- DURAND, Gilbert: *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 2.^a ed., París, PUF, 1963, (primera ed. 1960).
- DURAND, Gilbert: *Beaux-Arts et Archétypes*, París, PUF, 1989.
- DURAND, Gilbert: *Champs de l'imaginaire*, ELLUG, Université Stendhal, Grenoble, 1996.
- DURAND, Gilbert: *Figures mythiques et Visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, París, Berg International, 1979.
- DURAND, Gilbert: *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, París, Alin Michel, «La Pensée et le Sacré», 1996.
- DURAND, Gilbert: *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, (Aplicación a Stendhal de todos los recursos que brindan los modelos míticos y simbólicos. Estudios sobre pintores: el Bosco, Durero, Goya, Rubens, Rembrand; escritores: Xavier de Maistre, Stendhal, Shelley, Zola, Baudelaire, Gide, Proust, H. Hesse...).
- DURAND, Gilbert: *L'Imagination symbolique*, París, PUF, 1964.
- EL NOUTY, Hassan: *Le Proche Orient dans la littérature française de Nerval à Barrès*, París, 1958.

- ELIADE, Mircea: *Aspects du mythe*, París, Gallimard, 1963.
- ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973, [Traducción de Luis Gil], (1.^a ed., 1968).
- ELIADE, Mircea: *Histoire des croyances et des idées religieuses*, 3 vols., París, Payot, 1978-1983.
- ELIADE, Mircea: *Mystère et régénération spirituelle dans les religions extraeuropéennes*, Eranos Jahrbuch, 1945.
- ELIADE, Mircea: *Traité d'histoire des religions*, París, Payot, 1964, (primera ed., 1949).
- ELIADE, Mircea: *Mythes, Rêves et Mystères*, París, Gallimard, 1957.
- ELIADE, Mircea: *Initiation, Rites, Sociétés secrètes*, París, Gallimard, París, 1976.
- ELIADE, Mircea: *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, París, Gallimard, 1971.
- ELIADE, Mircea: *Images et Symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, París, Gallimard, 1952
- FREUD, Sigmund: *L'Interpretation des Rêves*, París, PUF, 1967.
- FREUD, Sigmund: *Obras completas*, 3 Vols. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1948, (Traducción directa del alemán de Luis López-Ballesteros Torres).
- GANDIN, Eliane: *Le voyage dans le Pacifique de Bougainville à Giraudoux*, París, L'Harmattan, 1998.
- GENETTE, Gérard: *Figures I*, París, Seuil, 1966.
- GENETTE, Gérard: *Figures II*, París, Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard: *Figures III*, París, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard: *Palimpsestes, La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.
- GOFFIC, Ch. Le: *La Littérature française aux XIXe et XXe siècles*, T. II, París, Librairie Larousse, 1919.
- GUSDORF, G.: *L'Homme Romantique*, París, Payot, 1984.
- GUSDORF, G.: *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, París, Payot, 1976.
- HERNÁNDEZ, F. Javier: *Y ese hombre seré yo: (La autobiografía en la literatura francesa)*, Universidad de Murcia, 1993.
- HINTERHÄUSER, Hans: *Fin de siglo. Figuras y mitos*, (versión castellana de María Teresa Martínez), Madrid, Taurus, 1980.
- JOURDA, P.: *L'exotisme dans la littérature française du romantisme à 1939*, París, PUF, 1956.
- JOURDE, Pierre: *L'alcool du silence. Sur la décadence*, París, Honoré Champion, 1994.
- JOUBE, Séverine: *Obsessions & Perversions*, Collection Savoir, Lettres, París, Éditeurs des Sciences et des Arts, 1996.
- JUNG, Carl Gustav: *L'Âme et la Vie. Textes essentiels réunis et présentés par Jolande Jacobi*, París, Buchet/Chastel, «Le Livre de Poche, références», 1995.

- JUNG, Carl Gustav: *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, París, Gallimard, 1938.
- JUNG, Carl Gustav: *l'Homme et ses symboles*, París, Pont Royal, 1964.
- JUNG, Carl Gustav: *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Buchet-Chastel, 1978.
- JUNG, Carl Gustav: *l'Homme à la découverte de son âme*, París, Payot, 1976.
- JUNG, Carl Gustav: *Problèmes de l'âme moderne*, París, Buchet/Chastel, 1961.
- LANSON, G.: *Histoire de la Littérature française*, París, Librairie Hachette, 1951
- LEJEUNE, Philippe: *Je est un autre*, París, Seuil, 1980.
- LEJEUNE, Philippe: *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.
- LEROY, Alfred: *La civilisation française du XIXe siècle*, París, Casterman, 1963.
- LEROY, Géraldi, BERTRAND-SABIANI, Julie: *La vie littéraire à la Belle Époque*, París, PUF, 1998.
- LÉVY-STRAUSS, C.: *Tristes tropiques*, París, Plon, 1955.
- LURKER, Manfred: *Diccionario de Imágenes y Símbolos de la Biblia*, Córdoba, Ed. El Almendro, 1994. (Traducción castellana de Rufino Godoy, de la tercera edición de la obra de Manfred Lurker: *Wörterbuch Biblischer Bilder und Symbole*, Kösel-Verlag GmbH & Co., Munich, Alemania).
- LYOTARD, J.-F.: *Discours, figure*, París, Klincksieck, 1971.
- MARQUÈZE-POUEY, L.: *Le mouvement décadent en France*, PUF, París, Littératures modernes, 1986.
- MATHÉ, R.: *L'Exotisme*, París, Bordas, L'Univers des Lettres, 2e. éd., 1985
- MAURON, Charles: *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Librairie José Corti, París, 1962.
- MILNER, M., PICHOS, Cl.: *Littérature Française*, 7, París, Flammarion, 1963.
- MONNEYRON, F.: *L'androgynie décadent*, Grenoble, Université Stendhal, EL-LUG, 1996.
- MOURA, J.: *Lire l'exotisme*, París, Dunod, 1992.
- PALACIO, Jean de: *Figures et formes de la décadence*, París, Séguier, 1994.
- PALACIO, Jean de: *Les Perversions du merveilleux*, París, Séguier, 1993.
- PEYLET, Gérard: *La Littérature Fin de Siècle, 1884-1898*, París, Thémathèque, Lettres, Vuibert, 1994.
- PIERROT, Jean: *L'imaginaire décadent*, París, PUF, 1977.
- PRADO BIEZMA, Javier del (coord.): *Historia de la Literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994.
- PRADO BIEZMA, Javier del / BRAVO CASTILLO, Juan / PICAZO, María Dolores: *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- PRADO BIEZMA, Javier del: *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1999.
- PAZ, Mario: *El pacto con la serpiente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

- REY, P. L.: *La Littérature Française du XIX siècle*, Col. Cursus, París, A. Colin, 1993.
- RICOEUR, P.: *Finitude et Culpabilité. La Symbolique du Mal*, Vol. II, París, Aubier, Éditions Montaigne, 1960.
- RICOEUR, P.: *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, París, Seuil, 1969.
- RICOEUR, P.: *La métaphore vive*, París, Seuil, 1975.
- ROBICHEZ, J.: *Panorama du XIX siècle français*, París, Seghers, 1962.
- ROY-REVERZY, Eléonore: *La mort d'Éros*, París, Sedes, 1997.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, París, NRF Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1948.
- TADIE, J.-Y.: *Introduction à la vie littéraire du XIX siècle*, París, Bordas, 1970.
- THIBAUDET, A.: *Histoire de la Littérature française de 1789 à nos jours*, París, Librairie Stock, 1936.
- VAN THIEGHEM, P.: *Le Romantisme dans la littérature européenne*, París, A. Michel, 1975.
- VV. AA.: *Nueva Enciclopedia Larousse*, 20 Vols., (3.^a ed.), Editorial Planeta, 1984.
- VV. AA.: *Salomé. Un mito contemporáneo*, Catálogo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.
- VILLENA, Luis Antonio de: *Máscaras y Formas del Fin de Siglo*, Madrid, Ediciones del Dragón, 1998.
- WEBER, Eugen: *Fin de siècle. La France à la fin du XIX siècle*, Fayard, 1986.

RECURSOS ELECTRÓNICOS RELACIONADOS CON ESTE TRABAJO

<<http://www.gallica.bnf.fr/>>

Página Web de la Biblioteca Nacional de Francia (BNF), especializada en el siglo XIX.

<<http://www.T3A.COM/Lamalleauxlivres>>

CATINEAU, Didier: editor y librero especializado en Pierre Loti, dispuesto siempre a ayudar a los investigadores que se dirigen a su librería, en la ciudad de Rochefort o en la Red.

<<http://www.tahitiweb.com/web/loti/photof.html>>

En esta página se encuentran algunas fotografías y dibujos de Pierre Loti, pertenecientes a la obra *Julien Viaud ou Pierre Loti coureur des mers et coureur de rêves*, editada por Galerie Régine Lussan, 7 Rue de l'Odéon, 75006, París.

Violeta García es profesora de Lengua y Literatura Francesa en el Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Deusto. Gran conocedora de la obra de Pierre Loti y del siglo XIX francés, y en particular del periodo decadente, aborda en este libro la enorme complejidad que encierra el proceso de creación de las figuras femeninas en la obra de ficción de este escritor.

En este sentido constituye una aportación novedosa, pues nunca antes se había estudiado a este autor desde esta perspectiva.

El trabajo desvela como, en el proceso creativo, la imaginación personal del escritor se ve fuertemente condicionada por sus propias experiencias vitales, pero también, y no con menos fuerza, por la percepción social de lo femenino de una época, el fin de siglo decadente, en la que se acuñan todas las contradicciones que van a conformar la modernidad y que hace oscilar la imaginación entre la imagen angelical de la mujer prerrafaelita y la seductora y fatal Salomé. Imagen dual y complementaria que en un proceso de reelaboración constante de mitos y arquetipos recoge también la ambivalencia fraguada a través de los siglos en el imaginario colectivo en torno a la mujer.