

Fronteras estancas, fronteras porosas: del *triangolo* y la *striscia* de Buzzati a las *orillas en bruma y follaje* de Gracq

JAVIER DEL PRADO BIEZMA

Universidad Complutense de Madrid
jpbiezma@yahoo.es

Recibido: 10 de febrero de 2009

Aceptado: 28 de marzo de 2009

RESUMEN

El texto intenta analizar dos universos imaginarios que, partiendo de bases anecdóticas más o menos similares, se construyen en direcciones antitéticas, debido a procesos perceptivos y de escritura que tienen su base y su desarrollo en dos modos muy distintos de ensoñar la realidad; el primero como yuxtaposición estanca de elementos donde predomina la noción de gravedad, de límite y de perfil y el segundo como universo en el que predomina la experiencia del contacto, como roce e impregnación de elementos materiales de naturaleza permeable y porosa. Ello permite dibujar dos modos de vivir la experiencia del margen y del horizonte y, en ella, la experiencia de la alteridad de naturaleza existencial en cierto modo antitéticos.

Palabras clave: universo imaginario, voluntad de horizonte, añoranza de nido, insularidad y alteridad, frontera interior, impregnación.

Impenetrable borders, porous borders: from *triangolo* and *striscia* in Buzzati to *misty shores and foliage* in Gracq

ABSTRACT

This article aims to examine two imaginary universes which, on the basis of essentially similar anecdotic ground, are constituted in antithetic directions, due to perceptive and writing procedures founded on two very different manners of picturing reality, which develop therefore in a distinct way. A hermetic juxtaposition of elements is evident in the first one, in which the notion of gravity, of limit and profile clearly predominates. In the second, in contrast, a universe is presented in which the experience of contact prevails, as gentle touch and

impregnation of the material elements existing in a porous and permeable nature. This allows the depiction in two different ways –antithetic in a certain way– of the experience of the idea of margin and horizon and, along with it, the alterity of existential nature.

Palabras clave: Imaginary universe, Will of horizon, Nostalgia of nest, Insularity and alterity, Inner frontier, Impregnation.

Hace ya unos cuantos años, pronuncié en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense una conferencia con el título “La frontera interior”. En ella intentaba definir, partiendo de ciertos ejemplos del Primer Romanticismo francés, ese espacio interior, de difícil aprehensión dada su ambigüedad y su indefinición, frente al que nos vemos abocados en ciertos momentos de éxtasis delirante y que nos sitúan frente a un espacio, abismo o cima, cuya orilla de enfrente suele estar habitada por nuestro otro yo que, siendo nosotros mismos, no deja de ser otro: el otro que llevamos dentro y cuya aprehensión sólo podemos alcanzar si traspasamos ese abismo o esa cumbre – esa frontera que nos liga cálidamente a una identidad definida.

Puro Romanticismo de la “errancia” existencial, evidentemente; experiencia ontológica de la “otredad”, sin lugar a dudas. Constatación dolorosa y gozosa de que la invención del yo sólo puede alcanzarse en la experiencia del otro, so pena de perderse por los cauces de la esterilidad y del suicidio interior (*René*, de Chateaubriand).

Reino de las fronteras transitadas, traspasadas; reino de las fronteras porosas, en ósmosis, de las fronteras simbióticas, frente a las fronteras estancas, bien definidas, con límites precisos y materiales que impiden o retienen las exudaciones del ser.

Ahora bien, el alcance ontológico de estos términos no se me había aparecido aún. Sólo me vendría a la mente intentando comparar algunos elementos de la obra de Dino Buzzati con la de Julien Gracq.

Al acabar la conferencia, Jaime Cerrolaza se acercó a mi, me cogió por el brazo (de una manera que sólo el sabe hacer) y me dijo, muy quedo (con un susurro entre dientes, característico de su modo más serio de hablar): “Javier, es lo mejor que te he oído en los últimos años”, y, autocorrigiéndose, “Es lo mejor que he oído en los últimos años”. Yo sabía que, ya por esa época, Jaime no me enjuiciaba como crítico o pensador, sino, tras muchos años de romper juntos las fronteras estancas de nuestros Departamentos, como a un hermano en guerra contra las fronteras.

Fronteras. Las hay estancas y las hay porosas.

Fronteras estancas, como las que marca el cristal (si es de roca, más bellas), que separan sin impedir la visión, pero frente a las cuales los cuerpos chocan y son repelidos creando espejismos de llamativa lejanía, de realidad posible pero prohibida e inaccesible; y, por consiguiente, de realidad deseada en la trasgresión; y, si por miedo se cae en el fracaso, en la nostalgia o en la desesperanza, horizontes de luces purísimas frente a los cuales el pensamiento sólo puede desear y soñar.

Fronteras porosas, fronteras como de barro, de bruma o de follaje (o de piel), por las que el aire transita, por las que tu cuerpo, en barro, en bruma y en follaje, transita, resbala, se filtra, trasmina... del mismo modo que puede resbalar, filtrarse y trasmisar el otro.

Recuerdo, cuando era niño, el placer que me proporcionaba la explicación mágica que me daba mi madre acerca del funcionamiento del botijo: las paredes porosas del barro cocido permitían el trasiego minúsculo, invisible, del aire hacia el interior de la vasija, lo que creaba una corriente imperceptible que refrescaba el agua alojada en su interior (una frescura natural, de mina, no de nevera, con un cierto regusto a pared de bodega olvidada); a cambio, el agua encerrada trasmisaba por los mismos poros desde su interior, a modo de exudación que se deslizaba por las paredes exteriores de la vasija, hasta crear un minúsculo charco por las baldosas rojas y amarillas de la cocina.

¡Cuanto más trasiego de moléculas acuáticas y aéreas, más frescor!

¡Cuanto más trasiego de moléculas sensitivas e intelectuales, más pureza de sensaciones, de sentimientos, de pensamiento y de amor!

Recuerdo también que en mis años niños, uno de mis mayores placeres era penetrar, lo más lejos posible que me permitía el miedo, en las minas de las huertas de Alcobendas; (ya he dicho en otro texto en qué consistían estas minas – especie de pozos galería practicados horizontalmente en los taludes de arena caliza que daban a la Vega, y cuyas aguas procedían de la exudación continua, gota a gota, de las paredes y del techo). El agua nos llegaba como mucho hasta la rodilla, pero hasta el aire era de esencia acuática.

Vivir en el interior de la porosidad cósmica, envuelto en penumbra fresquísima; tener la sensación, pero consciente, de que eres una molécula más, aunque consciente, y de que tú también te vas a poner a trasmisar, ofreciendo tu goteo de pensamiento y de sensación al mundo que te rodea, para poder acoger, por el poro vaciado, la carga de frescura y de caricia que te ofrece el mundo.

Con estas premisas existenciales, es evidente que estoy predestinado a situarme frente a los textos de Gracq y de Buzzati que me dispongo a analizar con un certero prejuicio. Sí y no. Ambos textos son definitorios de mi yo; el segundo, del ‘yo otro’, el que fui conquistando (adolescencias repetidas en sucesivos espejismos) del otro lado de la frontera de cristal; el primero, el que dejé olvidado, para marcharme por la ventana del “triángulo” mágico, tras la “striscia” nunca abandonada, pero nunca aprehendida, del enigma de la trascendencia... y que, por fin, he reconquistado, tras tenerlo prendido del alma, durante años, más o menos conscientemente, con ese verso, si no hermoso, sí mágico, de Juan Ramón; (el verso que siempre repito a mis alumnos cuando quiero poner de manifiesto la inanidad de cierto Machado, el que conserva todas las esencias del mejor y peor Campoamor). El verso de Juan Ramón Jiménez dice así:

La primavera, placer:
flores, flores, flores, flores;
entre todos los olores
trasmisa el tuyo, mujer.

También la mujer, como frontera porosa del cuerpo y del alma, con el fin de que, por esa porosidad, trasmite la esencia del ser amado (en los intercambios del “deseante deseado”).

Para dar forma, aparentemente académica, a la ensoñación por la que me paseo desde hace unas páginas voy a intentar desarrollar el tercer punto que anunciaba en el artículo (aún en prensa) ya dedicado a los dos autores objeto de este estudio, ya que cuando lo escribí sólo pude esbozar mi pensamiento. Mi proyecto de análisis decía así:

cabe [finalmente] prever la posibilidad de un estudio que fije la naturaleza y función de dos ensoñaciones de la materia cósmica; lo que me permitirá leer la primera (la de Buzzati) desde la perspectiva de la invención de una “voluntad de horizonte” (con todos sus problemas, pues veremos que, en un primer momento, hay una voluntad manifiesta, por parte del protagonista, de asentarse en la “añoranza del nido”); y la segunda (la de Gracq), de cara a la invención de un espacio que permite la “añoranza del nido” (también, con todos sus problemas, pues en este caso partimos de una manifiesta “voluntad de horizonte”). Seguiré, pues, el eje formulado en mi propuesta crítica habitual: la escritura, como espacio privilegiado para la encarnación, y para la posible resolución, en palabra y fábula, de las aporías de ser, con el fin de resolver, aquí, la aporía que rige lo que ya he llamado 'el complejo del Centauro' en su “voluntad de horizonte y su añoranza de nido”.

Es decir, en la experiencia ambigua de la frontera.

1. Fronteras estancas de cristal y geometría

Las de Buzzati, en *El Desierto de los Tártaros*. Fronteras que abocan al desierto material (piedra y línea, dureza y perfil, esterilidad y cielo) experiencia de incomunicación y necesidad de huida, según nos va a demostrar la morfología del universo imaginario que brota del *Desierto*. Para llevar a cabo su configuración seguiremos tres etapas: la fijación del horizonte, como frontera huidiza; el estudio de la materialidad de esa frontera; para determinar cuál es, finalmente, la función de esa frontera (aunque este punto quede diluido entre líneas a lo largo del texto).

Antes, nos conviene recordar (y mantengo mi opinión frente a otras leídas y escuchadas) que el destino fronterizo de Drogo es impuesto y asumido contra su voluntad primera; no parte de la dinámica profunda de su ser; su ser, por naturaleza estaría abocado a la añoranza del nido y, en esta añoranza, a su deseo constante de volver a él, hasta el momento en que el personaje toma conciencia de que esta vuelta es imposible (incluso en la muerte). Podría construir todo un capítulo sobre la esencia añorante de la vuelta hacia el cobijo, pero me bastará con traer a mi texto dos citas en la que se ve cómo, aún cuando ya no hay esperanza, el deseo de volver sigue ahí, como un rescoldo de nido (curiosamente, los dos ejemplos escogidos al azar pertenecen al espacio de la noche, el espacio simbólico que mejor acuna la ensoñación de los retornos imposibles):

¡Qué noche más larga! Drogo había perdido ya la esperanza de poder volver, cuando el cielo empezó a palidecer y frías ráfagas anunciaron que el alba estaba a punto de llegar (119).

Se allegaron entonces a la mente de Drogo imágenes de un mundo deseable y lejano [el que sigue existiendo en la ciudad], un palacio, por ejemplo, a orillas de la mar, en medio de una blanda noche de verano” (234)¹.

La dinámica de un destino social y psicológico, materialista pues, lo llevará a tener que asumir una voluntad de horizonte que, postiza en un primer momento, se irá convirtiendo por la fuerza de las circunstancias en una voluntad real, pero bastarda, pervertida, al ofrecerle al protagonista su morfología inaccesible, con el fin de que este la convierta en realidad de nido, asentado en ella y sin capacidad (o voluntad) para transgredirla. Ya desde las primeras páginas del relato se va construyendo el espacio imaginario en que él habitará y en el que morirá: el cambio de decorado es mínimo, de la ventana del cuartel a la ventana de la posada; de la página negra (o blanca, según las circunstancias), enmarcada, de la llanura del Norte por la que están escritas las trazas de un misterio que hay que interpretar, a la página negra de la noche, con una falsa escritura de lunas y estrellas que todos creemos haber deletreado ya.

1.1 *La fijación del horizonte*

Desde el inicio de la novela, desde que Drogo se pone en marcha, la descripción del paisaje que se aviene o, mejor, que se muestra en fuga a los ojos del caballero va conformando ese horizonte en función de dos constantes esenciales: la de la “lejanía”, nunca resuelta y la de la “altura”, con lo cual se asienta lo que podemos llamar el “imperativo de la doble distancia y de la ocultación”.

a. Esta “lejanía” se convierte en un elemento esencial de la narración pues, al conocimiento que se tiene (oficialmente) de que la Fortezza se encuentra en un lugar lejano, remoto, se le va añadiendo paulatinamente la sensación física, repetida de esa lejanía, mediante un procedimiento en cierto modo simple, pero muy eficaz, del narrador descriptor: el personaje no conoce el lugar al que va (no sabrá nunca, pues, si ha llegado o no), con lo cual camina hacia una cierta nada, en la ignorancia de la localización de su destino – de hecho sólo lo sabrá, porque durante el último tramo del viaje irá acompañado por el teniente Ortiz:

Drogo pensaba en cómo podría ser la Fortezza Bastiani, pero no conseguía imaginársela. Ni siquiera sabía dónde estaba exactamente, ni cuánto camino quedaba por hacer, (13).

¹ La cifras que siguen a las citas remiten todas a los dos textos analizados. Para D. Buzzati, *El desierto dei Tartari*, Arnoldo Mondadori Editore; Milán, noviembre de 1945; se trata de la primera edición. Para J. Gracq, *Le rivage des Syrtes, en Oeuvres Complètes*, Vol. I ; Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989; la primera edición es de septiembre de 1951. Todas las traducciones (presentes como referencia lejana de los textos originales) son del autor del artículo; sin embargo, los análisis han sido llevados a cabo en los textos italiano y francés, cuyo léxico aparece incrustado en mis frases a lo largo del estudio.

Por otro lado, alguna de las informaciones que recibe son engañosas, creando en él la sensación de falsas llegadas que luego no se confirman; la orografía del terreno (cadena de montañas tras cadena de montañas, angosturas sucesivas, oscuridad) no permite ver la Fortezza, ni de lejos, sólo al final podrá ser vista, remotísima; y ese elemento de ocultación será esencial en la dinámica del texto (en todos sus niveles, el anecdótico y el simbólico). De ese modo, la llegada se difiere en varias ocasiones, creando la sensación de angustia e instalando en el ojo del caminante la sospecha de una meta imposible:

Todo el valle estaba ya sumido en moradas tinieblas, sólo las desnudas crestas herbosas, de altura increíble, estaban aún iluminadas por el sol, cuando Drogo se encontró de improviso, negra y gigantesca, en el purísimo cielo de la tarde, una construcción militar [...].

A la pregunta de Drogo, que inquiere si lo que está ante sus ojos es la Fortezza Bastiani, le contesta un pasante, iniciándose el siguiente diálogo:

- Aquí ya no hay ninguna fortaleza [...]
- ¿Y dónde está entonces la fortaleza? [...]
- ¿Qué fortaleza? Aquella, tal vez - y al decirlo, el desconocido levantaba el brazo como señalando algo, (16,7)

El narrador, usurpando la mirada del protagonista, como en tantas otras ocasiones en la novela, ya nos ha dado una descripción del lugar, de la que es interesante reseñar todos los elementos que concurren a la creación de lo que hemos llamado “el doble imperativo de la distancia y de la ocultación”, como elementos básicos de la ensoñación buzzatiana en esta obra:

Por una rendija de las rocas cercanas veladas ya por la oscuridad, a la derecha de un caótico graderío de picos, en una lejanía incalculable, inmerso aún en el sol rojizo del atardecer, como emergiendo de un encantamiento, Giovanni Drogo vio entonces un alcor desnudo y en su cresta una estría regular y geométrica de un amarillento muy peculiar: el perfil de la fortaleza. (15,6)

Dejando de lado todos los elementos descriptivos que redundan en el tema de la distancia y de la ocultación, me permito resaltar las palabras siguientes, pues tendrán gran importancia en nuestro análisis posterior: “striscia”, “geométrica”, y “perfil”, como elementos semánticos metonímicos de la (casi ausencia de) sustancia y de la forma del paisaje que está a punto de emerger.

Por su parte, la oscuridad, el “buio”, se nos presenta ya (y lo será a lo largo de todo el relato) como el ámbito activo de dicho paisaje; ámbito, pues constituye la atmósfera que lo envuelve; activo, pues veremos la fuerza misticadora que tiene a la hora de propiciar la configuración de la falacia trascendente que subyace a lo largo del texto:

La oscuridad salió de nuevo a su encuentro. El valle se había estrechado y la Fortezza se había escondido detrás de las montañas amenazantes, (19).

El valle se estrechaba ahora, cerrando el paso a los rayos del sol. (25)

Añadimos a los tres elementos semánticos ya consignados, estos dos nuevos: “stretta”, “stringeva”. La estrechez y la compresión (antitéticos de la dilatación y de la expansión), como expresión del movimiento tendente a la negación de la epifanía benéfica de la materia; ambos acompañan semánticamente la ensoñación del espacio que se perfila y que encontrará su síntesis máxima en la doble ventana a través de las cuales Drogo estará condenado, oficialmente, a ver el Desierto: la ventana de la habitación y esa ventana minúscula y angostísima que es el catalejo, con el que nos toparemos más tarde:

A través de una ventana estrechísima, casi un tragaluz, desde el puesto en el que permanecía, Drogo podía echar un vistazo hacia el valle del Norte, esa tierra triste; pero ahora sólo se veía oscuridad. (64)

Volviendo a la oscuridad que propicia la ocultación de los seres, el valor real y simbólico de ésta se asienta sobre una contradicción entre lo sensorial y lo simbólico: al mismo tiempo que la oscuridad, para los sentidos, anula la distancia, al anular los objetos cuya relación la construye, para la imaginación, la oscuridad convierte esta distancia, momentáneamente abolida, en un espacio infinito, al instalar en la conciencia imaginante la falacia de la abolición del límite... (si las manos palpan, con aleteo que puede durar instantes, sin fin, hasta el desvanecimiento, el infinito de la oscuridad, en busca de un muro, de un roce que no llega, si permanecemos inmóviles, pero contra el que nos tocaremos de golpe, si rompiendo la barrera del miedo, esbozamos un paso decisivo hacia adelante).

1.2. *El impenetrable muro del Norte*

La ascensión de Drogo continúa. Cual nueva subida, pero no deseada, al Monte Carmelo o al monte Sión de los místicos barrocos, ésta se lleva a cabo entre rocas y paredes que en nada propician la complacencia sensorial del viajero (ni siquiera la visual, pintoresca), aunque el sol vuelva a salir en ocasiones, como tras el encuentro de Drogo con el capitán Ortiz:

El camino se abría nuevamente al sol, tras las montañas aparecían nuevas montañas, ahora más empinadas y con alguna pared de roca (25,6).

Al ser el camino cada vez más alto, los árboles habían desaparecido y sólo quedaban matojos ralos, de aquí y de allá; el resto eran prados quemados, rocas y derrubios de tierra roja (27).

El horizonte se había ensanchado, al fondo iban apareciendo cadenas de montañas rocosas, peñas puntiagudas que se encaramaban al cielo (28).

Las montañas, a derecha e izquierda, se extendían, a pérdida de vista, como escarpadas sierras, aparentemente inaccesibles (30).

Y en esta soledad dialogada, por la que se va perfilando el paisaje que conforma la ensoñación de la voluntad de horizonte de la novela (“montagne ripide”, “aguz-

ze”, “parete di rocia”, “sagome di montagne”, “rari cespugli”, “prati riasi”, “frane di terra rossa”)², emerge la realidad de la Fortezza como síntesis del muro Norte. Un abrupto, estéril e hiriente juego de perfiles y de aristas rocosas, con el predominio, ahora, del color rojo, en el derrubio y en la combustión.

Ante la fingida admiración de Drogo por la Fortezza, aún no vista de verdad (“La he visto, ayer por la tarde, de lejos [...] Debe ser grandiosa, ¿no es verdad? Me ha parecido inmensa” - 26), el capitán Ortiz fijará los verdaderos términos de ésta. No nos detenemos en su juicio acerca de su importancia, su tamaño o su estado de vetustez, con el fin de fijarnos en los rasgos materiales que la definen como integrante esencial del paisaje en el que tendrá que vivir el protagonista, es decir, como parte esencial de la frontera:

- Es un trecho de frontera muerta [...]
- ¿Cómo, frontera muerta?
- Una frontera que no preocupa. Ante ella sólo hay un gran desierto.
- ¿Un desierto?
- Un desierto, en efecto; piedras y tierra seca; lo llamamos el desierto de los tártaros[...]
- ¡O sea, que la Fortezza no ha servido nunca a nada!
- A nada, contestó el capitán, (27).

“Un trecho de frontera muerta”; algo fragmentario, sin identidad bien definida, algo arrancado, como sustraído a un todo y, en consecuencia, muerto. A su categoría de “posto di confine” (“un destino en los confines es siempre un destino en los confines, efectivamente” -dice el capitán-29), la frontera en la que está instalada la Fortezza Bastini añade su condición de muerta (doble confín y doble confinamiento), en su inutilidad a lo largo de más de un siglo, para cualquier actividad ligada a la verdadera vida (salvo, irónicamente, cuando Drogo tenga que marcharse para morir lejos de ella, sin que ésta le sea un apoyo existencial).

El razonamiento que hace el capitán para mostrar la inanidad del objeto hacia el que ambos tienden (desde perspectivas distintas) se enreda en la pura futilidad semántica de la tautología: “un posto di confine è sempre un posto di confine”, “Ahora dicen que es una frontera muerta, no piensan que la frontera es siempre frontera, y nada más se sabe”, (29). La tautología es la muerte semántica del razonamiento: no permite el tránsito de las ideas; encierra a las palabras en sí mismas y las condena a la esterilidad, a la muerte, contrariamente a la escritura en dialéctica, racional o analógica, que instala la palabra en la porosidad de la inseminación semántica (lógica o analógica)³.

Una frontera estanca es, necesariamente, una frontera en la muerte y para la muerte y, de este modo, se yergue en el centro de un horizonte estanco, como metonimia suprema de este.

² Si estuviéramos haciendo un análisis de la poeticidad del texto no deberíamos pasar por alto la importancia que tiene la <r> (sola o combinada) a lo largo de todo el texto, como dominante musical de esta ensoñación, asentada en ciertas palabras clave, desde el punto de vista semántico.

³ Por ello, darle a la función poética (como Jakobson) un alcance autotélico es una aberración.

Pero esta frontera será poco a poco la principal obsesión de Drogo; (y sólo de Drogo –ya he mostrado en el estudio anterior cómo los demás ocupantes de la Fortezza, salvo Angostina que en ella muere, el coronel y Tronk sólo están falsamente obsesionados, tramposamente obsesionados, por ella); y (cada vez más⁴) desde que llega a su nueva “morada” (frontera, convertida en morada– lo que no deja de ser una contradicción, siendo una frontera necesariamente un lugar, una línea de paso). Nada más llegar, Drogo solicita del coronel permiso para poder ver lo que oculta este espejismo fronterizo.

- Señor Coronel [...] ¿puedo echar una ojeada al norte, ver que hay más allá de la muralla?
- ¿Más allá de la muralla? No sabía que le interesaran las vistas panorámicas.
- Sólo una ojeada, señor coronel, por curiosidad. He oído decir que hay un desierto y nunca he visto ninguno, (41)

Ver más allá de la clausura, que siempre es protección, que siempre es prohibición –incomunicación y esterilidad; por eso en los conventos, las roturas de cielo de las capillas barrocas y las celosías son los lugares privilegiados de la mirada escondida– en busca de una imposible alteridad.

Sabemos que mirará (y no una, dos o tres veces); mirará hasta ver lo que sólo él ve: una irrealidad que luego será real; pero que, cuando lo sea, le será prohibida, le será negada. Ya desde la primera mirada digna de ese nombre cuajan en su retina y en su imaginación los dos elementos morfológicos esenciales de su ensoñación: la realidad como “trazo” (como marca, como rasgo, en cierto modo, como escritura⁵) que hay que interpretar y como “existencia” diferida (tras una barrera, tras una frontera) que es preciso conquistar, aunque sea inventándola, con el riesgo de que el tiempo nos demuestre que no tenía nada que ver con nuestra invención o sueño: nuestra realidad “auténtica” siempre es irreal: “la vraie vie est absente” o “ailleurs”..

[...] Hasta que Drogo se quede completamente solo [...] y, al horizonte, allá, surja la franja de un desmesurado mar inmóvil, color de plomo”, (68).

“Inmóvil, miraba con obstinación las barreras de rocas de enfrente, la impenetrable lejanía del norte (98).

“Striscia” (tira, franja, reguero, rastro), de “striciare” (rastrear, arrastrar); palabra muy cercana fonética y semánticamente de “tratto” (y de “stretta”), aunque más rica

⁴ No puedo dejar pasar la comprobación de que Buzzati también mistifica la razón por la cual Drogo quedará sujeto a un espacio que, en principio, no le atrae ni le conviene: “Una fuerza desconocida trabajaba aún contra su retorno a la ciudad”, (51). ¿Una especie de destino mágico, una vocación ignorada por él mismo? ¿Esos “dioses inhumanos que ponen todo su placer en perseguir el corazón de los pobres mortales”, como dice la Fedra de Racine?. De ser así, estaríamos en plena tragedia. Creo haber demostrado que hay varias fuerzas materiales que dan santo y seña a esta fuerza desconocida: la torpeza de Drogo (comprobada por el general) y las trampas de sus compañeros (supuradas por la narración a lo largo de toda la segunda parte).

⁵ Y no quisiera abusar de los tópicos metafóricos de la semiótica de los años 70 y 80 del siglo pasado; pero cuando se trata de leer las “trazas” de lo inefable, dejadas imaginariamente por los dioses, al marcharse, es casi un imposible.

y modulada; “striscia”, con dos de los cuatro grupos consonánticos (<r>, <tr>, <sci>, <gi>) preferidos, sin duda, por Buzzati a la hora de musicar su texto. El mar, aunque de plomo (y de nuevo el texto reincide en el tema de la gravedad de la materia – de su impenetrable esterilidad) puede ser desmesurado, como le corresponde a un desierto; pero aquí su percepción queda reducida a una “striscia”, a una cinta, a un resto, a un rastro.

La primera frase citada da paso a uno de esos “monólogos interiores delegados” (así los he llamado, al usurpar el narrador la conciencia y la voz silenciosa del protagonista) en los que Drogo se replantea su “instalación” definitiva, gozosa y añorante, en la imposibilidad de la vuelta al “nido” materno, al mismo tiempo que la voz usurpadora (el verdadero destino que se recrea a sí mismo en la escritura) traza una profecía que sólo se cumplirá en la última página del libro:

¡Ay, si algún día, él mismo pudiera ver aquello, donde el camino acaba, a orillas del mar de plomo, bajo el cielo gris y uniforme sin un solo hombre alrededor, ni un solo árbol, ni siquiera con una brizna de hierba, todo como ahora, desde un tiempo inmemorial! (68);

es decir, instalado en el espacio de la soledad, de la esterilidad y de la muerte.

La segunda esta inserta en otro de esos monólogos, pero, en este caso, de signo positivo (uno de esos cuatro o cinco “momentos de plenitud ontológica” - de casi plenitud - que hay en el texto), al estar Drogo inmerso en una naturaleza que, bajo el claro de luna y bajo el efecto del viento que mueve las nubes, se presenta, incluso en su agresiva desnudez, con una valoración positiva. Pero, aquí también, reten-gamos los elementos presentes, que pertenecen todos al decorado simbolista, como indicadores tramposos de trascendencia: claro de luna, nubes luminosas y evanescentes, viento invisible, reflejos, etc.

“Barriere di rupe” (y las rocas pueden estar incrustadas, “tutte incrostate di ghiaccio e risplendenti sotto la luna”, como diamantes salvajes, en esta ocasión). La irrealidad ensoñada queda reducida a la impenetrable lejanía del norte; como para los niños del *Misterio de Frontenac*, de Fr. Mauriac, la fronda altísima de los árboles, la luna y las nubes arrastran sus sueños por un cielo inabarcable, sin ser capaces de abrir verdaderas ventanas en el azul del cielo de las Landas, de plomo marengo también.

1.3. *Morfología de la frontera*

Ha llegado el momento de fijar sobre el papel, con lapicero bien afilado o con punta seca, la morfología de ese espacio soñado o entrevisto – o entrevisto porque soñado. Se trata de diseñar, con la pureza que entraña el diseño frente a la esponjosidad del dibujo paisajístico tradicional, la invención de la falsa morada que nos ofrece un horizonte estanco; duro y de perfiles puros, frente a la línea discontinua y plural de un horizonte poroso en el que el follaje se desposa con la nube y con el agua.

Iremos, de la mano de Drogo, de la creación de un enigma a su lectura final.

El punto de arranque es la toma de conciencia de que, rodeada por la barrera impenetrable que nos perfila el más allá, la realidad es una “pianura”, una “plana”, (palabra que en español tanto significa “llanura”, como “página”) que hay que llenar, o que otros ya han llenado, de escritura. El desierto lejano es una página por la que, apoyándose en minúsculos signos que apenas se pueden percibir, es imprescindible (o sólo posible) escribir la realidad irreal del deseo.

Drogo (o el lector) se percata ya de ello delante del mapa (“la carta”), en el que están consignados los accidentes de la zona:

¿Y a la derecha, qué había a la derecha? Más allá de este inhóspito edificio, más allá de las almenas, de los reductos, de los polvorines que impedían la visión, ¿qué mundo se ofrecía a la vista? ¿Cómo se manifestaba el mundo del norte, el desierto pedregoso por el que nunca nadie había transitado? El mapa –recordaba vagamente Drogo– mostraba, más allá de los confines, una vasta zona con muy pocos nombres, pero desde lo alto de la fortaleza ¿no se podría haber visto al menos algún pueblo, algún prado, una casa, en vez de la desolación de una landa desabitada? (31).

El nombre anuncia o justifica la presencia de la cosa que designa o su ausencia, pero no la crea a pesar del sueño simbolista (o semiótico) de hoy y de siempre. Sólo la naturaleza y la ingeniería son capaces de crear seres nuevos, organismos o artefactos; la poesía sólo es capaz de dar nombre a las ausencias, pero no de hacer aflorar realidades nuevas, aboliendo, como tales, dichas ausencias; su función ontológica sólo lo es de cara al ser que habla, como espacio de la catarsis nominal del imaginario. Para el poeta (contrariamente a lo que dice el filósofo que ocurrió con Dios⁶) “la palabra no se hace mundo”; el poema, como la novela, sólo es una confesión o un artefacto.

En el mapa sólo se puede poner nombre a lo que ya existe. Como aquí no existe casi nada (o nada se sabe de su existencia), sólo hay muy pocos nombres.

En ausencia de nombres, el mundo es un conjuro de secretos y este conjuro no permite que ni las manos ni los demás sentidos primarios se enmariden con las cosas; sólo los ojos se aúnan con ellas, en espejismos, imágenes, símbolos y fantasmas.

Giovanni sólo puede (sólo sabe) mirar:

Giovanni se dio de bruces con el almenado perimetral: ante él, inundado por la luz del atardecer, el valle se ahondaba y los secretos del septentrion surgían ante sus ojos (43).

Mirada de obsesión, incluso cuando el ojo busca “inútilmente [...] cualquier cosa en la extrema frontera del horizonte”; y esta mirada será la razón (es lógico) de

⁶ Wahl, J., en *Poésie, pensée, perception*. Frase esencial en un primer momento de mi pensamiento poético.

la visión distinta de cada uno de los habitantes de la Fortezza; mientras que en los demás, la mirada sigue siendo mirada, en Giovanni Drogo la mirada se convierte en visión. En una ocasión, esta singularidad de Drogo contagia a los soldados que están bajo sus órdenes, durante su jornada de guardia en la “Ridotta Nuova”, como luego veremos. Una visión nada grata que, en un primer momento, le inspirará al joven oficial el deseo de huir, de volver de nuevo al nido:

Tronk miraba, sí, hacia el septentrión, pero no con la propósito de Drogo; el miraba atentamente el sendero que llevaba a la Ridotta Nuova, el foso y el contrafuerte, indagaba las posibles vías de acceso, pero no las rocas salvajes, en aquel triángulo de llanura misteriosa y tampoco las nubes blancas que bogaban por un cielo casi nocturno. De este modo, mientras llegaba la oscuridad, se apoderaba de nuevo de Drogo el deseo de huir (60).

Huir, de nuevo, pero hacia el nido (imposible, por decreto de autor).

Es la primera vez que aparece en el texto la palabra “triangolo” para designar la parte central de la llanura del desierto de los Tártaros. La palabra aparecerá otras catorce veces, al menos, según las citas que he ido seleccionando, siendo la palabra que más peso semántico aporta a la descripción en el texto, junto a “striscia” (diez veces) y “macchia” (otras tantas). Esta aparición, esta visión, se contrapone con la mirada “estratégica” del suboficial más profesional de la Fortezza.

Triángulo de llanura “misteriosa”... El adjetivo va adjunto al sustantivo “llanura” –la base geográfica de la realidad vista–, pero recae también sobre “triángulo”, la forma que la percepción da a esa realidad. “Triángulo de llanura misteriosa”, la expresión implica que el desierto de los Tártaros está bajo el poder del misterio y que a ese poder responde la ad-vocación del triángulo: un triángulo muy peculiar, por el que están escritas (si llegan a la categoría de escritura) las marcas de una presencia presentida, pero aún impalpable.

Cuando la llanura misteriosa no puede configurarse en triángulo de superficie esgrafiada, ello se debe a que la oscuridad lo borra, instalando sobre él el velo del misterio total – y repito, de manera poco académica, la cita ya conocida:

A través de una ventana estrechísima, casi un tragaluz, desde puesto en el que permanecía, Drogo podía echar un vistazo hacia el valle del Norte, esa tierra triste; pero ahora sólo se veía oscuridad (64).

Esta oscuridad, puede incluso convertirse en una especie de agujero negro, si Drogo se imagina al coronel, en ese mismo momento, mirando desde su ventana “hacia el norte [...] hacia el septentrión, hacia la negra sima del valle”, (76). “Verso” (palabra tantas veces repetida), es decir, hacia, fuera de... sin llegar a..., en ausencia lejana. Poco importa que, en una ocasión, Drogo pueda ver la totalidad de la llanura, rompiendo la magia del triángulo, con ocasión de su guardia en la “Ridotta nuova”.

Desde la Fortezza sólo había podido ver un pequeño triángulo, por culpa de las montañas más cercanas. Pero ahora podía ver todo, hasta los límites extremos

del horizonte donde permanecía la habitual barrera de niebla. Era una especie de desierto como pavimentado con rocas, salpicado de aquí y de allá por bajos matos polvorientos. A la derecha, completamente al fondo, una raya negra podía ser incluso un bosque (112).

Ahora bien, la visión que se impone, finalmente, es la “oficial”, la que se puede construir desde la Fortezza – desde la ventana (“il rettangolo chiaro della finestra [de] Drogo” o “la finestra verso il nord”, del cuarto del coronel); y ésta persistirá a lo largo del relato:

Esa mañana se asomó dirigiendo sus miradas hacia el triángulo visible de desierto y pensó que se había muerto (141).

Pero esta llanura - el triángulo dibujado para dar sentido a esa llanura, es una desolación “privata di senso e misteriosa” (112). Será preciso darle un sentido, incluso si ese sentido, contra todo pronóstico, se realiza en la muerte.

Poco a poco, con catalejos o sin ellos, a través de la ventana o desde la “merlatura”, solo o intentando mostrar a sus compañeros lo que ve, Drogo ira perfilando una serie de “trazas” (posibles signos) que irán emergiendo de la página velada del triángulo de la misteriosa llanura. El gran problema es que sólo él las ve o sólo él quiere verlas:

– Una pequeña mancha negra que se movía (114).

– Los plumeros de los carrizos [...]

Carrizos negros

Estos plumeros [...] parecen penachos de humo (116).

– Parece que es alguien que se mueve y a veces parecen bueyes por la niebla (117)

– Un peñasco negro [...] ¡Pero cómo un peñasco! ¿No ves que se mueve aún? (117).

– La enigmática mancha [...] y poco a poco Giovanni empezaba a pensar que no era nada, tan sólo una roca que se parecía a una monja (118).

Finalmente, todos estos signos acabarán concentrándose en el de la “striscia nera” (la raya o trazo negro). “Striscia” mínima y en movimiento imprevisible, dentro de una “striscia” más ancha; en efecto: franja o rastro del desierto en sí mismo y rastro de todo cuanto se mueve en él o que Drogo cree ver moverse. Recogemos todas sus apariciones pues van configurando una grafía, cada vez más precisa, por el triángulo desnudo, que el texto mismo calificará de “segno sottile”. Veamos:

Por la llanura septentrional, una pequeña raya negra, un signo sutil que se mueva y que no podía ser una alucinación (140).

Una pequeña raya negra avanzaba desde el norte (140).

La fila india [avanzaba] aunque, en realidad, sólo se viera una pequeña raya negra que se movía con lentitud (142)

Los extranjeros avanzaban precisamente por aquel triángulo de llanura visible desde el fuerte central (143).

El señor coronel Filimore estaba a su vez en su despacho y desde la ventana miraba hacia el norte el pequeño triángulo de llanura desierta que las rocas no tapaban; veía un rastro de puntitos negros que se movían como hormigas [...] y parecían en verdad soldados (145).

Ahora, la raya negra de los extranjeros ya no se veía por el pequeño triángulo de llanura visible desde la ventana (146).

Se acercaron a la ventana y por el triángulo visible de la llanura septentrional vieron nuevos pequeños trazos negros en movimiento (151).

El conjunto abusivo de citas corresponde, como recordarán cuantos han leído la novela, a la primera aparición de un posible enemigo en el horizonte del desierto de los Tártaros. No es la realidad de esa posible aparición (y digo posible, a la vista de las modalizaciones que acompañan los elementos descritos – “picola striscia”, “sottile striscia”–, del empleo de verbos que encarnan la duda – “sembravano, benchè in realtà distinguessero soltanto”... –y del metadiscurso que entrevera el texto – “nel sogno le cose non sono mai limpide”...–) no, no es esa realidad, aunque tal (y lo veremos al final de la novela) lo que ahora nos interesa, sino la acumulación de anotaciones que ponen en el mismo plano descriptivo las tres palabras mágicas de nuestra interpretación: “ventana”, “triangolo visibile” y “striscia” (o sus modulaciones semánticas). De todos modos, estos sutiles signos (“segno sottile” – y no olvidemos que en italiano la palabra lo mismo significa “signo” que “rastros” o “traza”, creando así una conexión simbólica con “striscia”: todo “segno” es una “striscia” – y viceversa, podríamos decir...), de cara a la interpretación no deben quedar muy claros (a pesar de cierta evidencia), cuando nada serio se hará frente a ellos, pues tan súbita es su desaparición como misteriosa fue su emergencia, instalando su fugaz y poco clara presencia en el enigma - y, tras el cañonazo reglamentario, en el olvido.

Así debe ser y así es para los habitantes de la Fortezza cuando vemos que la segunda aparición de los signos, la que va a inaugurar la llegada final, también es tomada a broma. En este caso, es el diminutivo el que lleva a cabo la modalización que expresa la poca confianza interpretativa que se otorga a estos signos, hasta el punto de considerarlos una simple broma (“scherzo”) sin importancia:

El puntito negro que se movía por los confines extremos de la llanura siguió siendo para los demás una broma (231).

[luego vieron] una pequeña luz [...] un puntito mínimo de luz que brillaba (232).

[...] la manchita [...] casi siempre encima de la misma línea, encima, debajo, (232)

Luego nieva, y todas las señales desaparecen, “e incluso la luz se apagó” (243), borrada toda escritura por su esponja blanca – y me veo obligado a pensar en el magnífico poema, *Neiges*, de Saint-John Perse, alzado durante la Segunda Guerra como magnífica alegoría acerca de la brutal escritura del hombre por la tierra, abolida por la nieve que cae del cielo: “El rosario de todas las nieves a nuestro alrededor”.

Finalmente,

[...] una tarde –pero cuánto tiempo había sido necesario– una lucecita temblorosa apareció por la lente del catalejos, floja luz que parecía palpar moribunda y que debía ser, contrariamente y calculada la distancia, una iluminación muy importante (253).

La última mirada de Drogo recuperará la tríada del horizonte “místico” y esta recuperación es el inicio de la estación última de su “Via Crucis” particular (un “Via Crucis” que él no se ha buscado y que le ha sido dado en recompensa por el destino, debido a su origen pequeño burgués, a su pereza psicológica y a su poca pericia militar). Y esta estación se inicia con un falso éxtasis, debido a la debilidad de su cuerpo y de su mente – el éxtasis de los delirios por desfallecimiento:

Miró en el catalejo el visible triángulo de desierto, esperando no ver nada, esperando que el camino estuviera desierto, que no hubiera ningún signo de vida; esto es lo que deseaba Drogo tras haber consumido su vida en la espera del enemigo.

Tenía la esperanza de no descubrir nada, sin embargo, un rastro negro atravesaba de manera oblicua el fondo blanco de la llanura y este rastro se movía, un denso hormiguero de hombres y de convoyes que subía hacia la Fortezza. Algo muy distinto de las pobres hileras de armados en tiempo de la delimitación de los confines. Era el ejército del norte, finalmente, y quién sabe...

En ese instante, Drogo vio la imagen en el interior del catalejo que empezaba a girar con una fuerza de vórtice, volviéndose cada vez más oscura, hasta sumirse en las tinieblas. Desvanecido, se derrumbó sobre el parapeto como un pelele. Simeoni lo sujetó justo a tiempo; al sostener el cuerpo vaciado de vida, sintió, por debajo del paño, el descarnado armazón de los huesos (280,1).

Observemos, como conclusión a la recreación de esta falsa morada de horizonte, la ironía sarcástica que encierran los tres párrafos. La visión de Drogo no es una afabulación, no es un simple “scherzo”, no es una invención, aunque sí da la impresión de que él ha ido inventándose a base de voluntad de mirada y apoyándose en trazas, rastros, brillos y manchas más o menos definidas, más o menos grandes. El ejército siempre ha estado ahí, en el mentido triángulo visible de la llanura, pero él no lo conocerá, no lo verá, como tal realidad; su visión pertenece al universo mágico y reductor de la ventana, se agota en él, aquí bajo la forma del catalejos (falsa linterna mágica): lo verá en imagen distante y miniaturizada y lo asumirá en delirio, en vértigo, es decir, doblemente fuera de la realidad, en la distorsión de una doble irrealdad – “cuerpo [y mente] svuotato [vaciado] di vita” .

2. Fronteras porosas de polvo, barro, bruma y verdor

Las de Aldo en *Le rivage des Syrtes*, de Julián Gracq.

Aldo no tiene que ganarse una vida, ni siquiera tiene que crearse un destino; este le viene ya dado (o impuesto por su nombre - es un aristócrata). Aldo no tiene que construirse una morada para alojar en ella su presente o su futuro; ni siquiera para recuperar el pasado del sueño de la infancia. Los palacios (que soñara Drogo una

noche) le esperan al final de cada uno de sus viajes; una amante lo busca, en plenitud. Su viaje, pues, su ida más allá del horizonte no está motivado para ver si “allá” hay o puede construirse una nueva morada que compense la mediocridad de la que ya se tiene, en comunión o en descubrimiento del otro: ese otro, más allá del padre y de la madre (ausente en la novela), lo tiene frente a sí, en Vanesa, como metonimia del cosmos acogedor (aunque pútrido) y como metáfora de la sociedad a la que pertenece, esplendente y pútrida al mismo tiempo.

Aldo no necesita vivir en la imaginación. A su vida le basta con ser presencia y presente. Su voluntad de horizonte no obedece, pues, a la necesidad (aunque prohibida) de dar un sentido a signos más o menos insignificantes, sino a “una voluntad de trasgresión” y a una voluntad de vivir: tocar, oler horizontes que, hasta un determinado momento, sólo son realidades para la mirada. Por ello, su ida hacia la línea del horizonte se hace en etapas, pues estos horizontes se mueven, se dilatan, se regeneran: son horizontes en danza autoprocreadora.

2.1. *El viaje y la llegada: la primera inmersión en la frontera*

La aprehensión positiva del horizonte en su realidad material (como luego veremos) no exime la conciencia de Aldo de la experiencia negativa del extrañamiento; en esta experiencia es como hermano de Drogo. Ahora bien, incluso ese extrañamiento no se lleva a cabo en la distancia y en la incomunicación, como el de su par; desde el primer momento se hace real en la inmersión, en la fusión: el elemento acuático y vegetal ya son esenciales en la cosmografía que emerge y, ya, desde la llegada, empiezan a proliferar los verbos que sirven para significar esa circulación de la materia fluida por los cuerpos:

Quando vuelvo a vivir con el recuerdo los primeros días de mi estancia en las Sirtes, siempre retorna a mí, con una viveza intensa, una impresión anormalmente fuerte de extrañamiento [...] Resbalábamos como por el *fluir de un río de aire frío* que el sendero polvoriento orlaba con borrosas palideces [...] En esta tierra *abotargada* en un sopor sin sueños, el cabrilleo enorme e imperioso de las estrellas se *derramaba* por todas partes, empequeñeciéndola como si fuera una charca [...] Arrastrado por esta carrera briosa hacia “el hueco más hondo de esta sombra pura”, me *bañaba*, por primera vez, en las noches del sur, desconocidas en Orseña, como en un agua *iniciática* [...] Tan lejos como el ojo podía ver en medio de *la bruma líquida*, no se divisaba ni un árbol ni una casa. El *alba esponjosa y blanda* era agujereada de trecho en trecho por ráfagas indecisas de luz, que claudicaban por las nubes bajas como el pincel dubitativo de un faro. La *intimidad penetrante de la lluvia*, el *tête à tête* perplejo de *las primeras gotas dubitativas del chaparrón acolchaban* estas soledades confusas, despertando un perfume *sumergido de hojas mojadas y de agua estancada*, sobre *el blando fieltro* de la arena cada gota se imprimía con una nitidez delicada, del mismo modo que se pueden distinguir, del resto de la lluvia, los granos más vívidos que *gotean del follaje* (364,5).

La cita es larga (y el subrayado mío), pero me sirve para poner de manifiesto casi todos los elementos materiales (y el modo de ser o de estar de estos elementos, adjetivos, verbos) que van a conformar la frontera de Aldo, su frontera porosa.

En primer lugar, los elementos sustanciales que configuran la base del microcosmos, aquellos sobre los que se asentará la mirada y los demás sentidos - sobre todo los demás sentidos: el “aire”, el “agua”, la “vegetación” y la “tierra”, pero una tierra muy especial, con un dominio sorprendente de la materia líquida (fluida) que va a constituirse en catalizador semántico de casi todos los procedimientos metafóricos del texto. No hayamos aquí el “fuego”, salvo en la metáfora que da carne a la presencia de las estrellas, luego modalizada por una nueva metáfora, como luego veremos (en cierto modo, acuática), y este (el fuego) sólo será importante en la visión del volcán lejano, aunque sea más bien el “humo/bruma” el accidente que se ofrece como principal significante.

Ahora bien, son los accidentes geográficos a través de los cuales se manifiestan estas sustancias los que de un modo especial nos interesan aquí.

El “aire” es, en primer lugar “río” (es decir, agua), es sombra convertida en “oquedad” pura, es oscuridad nocturna vivida como agua “iniciática”, es “bruma líquida”, es “alba esponjosa”. Por un lado, vemos cómo el aire se perfila en tanto que espacio para la acogida o espacio para la penetración, y por otro, podemos observar cómo la dominante acuática se va imponiendo ya, como eje de la organización metafórica del texto.

El “agua”, en sí, aparece como “lluvia penetrante”, “chaparrón que acolcha”, “gotas dubitativas”, “agua estancada”. Aquí, la modalización sólo abandonará el espacio acuático gracias a la adjetivación y a los verbos, pero esta adjetivación la analizaremos más tarde; no podemos, sin embargo, dejar pasar un elemento esencial de esta lluvia: su perfil psicológico, que le permite ser aprehendida como una “intimidad”, aunque penetrante, lo que permite mantener un “tête à tête” con ella. La lluvia es, pues, un espacio de acogida, convertido en fuerza de penetración: la expresión máxima del maridaje de los seres.

La “vegetación” (Aldo nos ha dicho que no hay árboles) debe, en consecuencia, limitarse a “arbustos” y a “herbajes”; es decir: la parte leñosa, dura e impenetrable de la vegetación ha sido eliminada dejando sólo el follaje - aquella parte que por su morfología y su consistencia más se asimila al agua y mejor puede ser penetrada por ella y por el viento. Si el “alba esponjosa” se nos presentaba como una masa de follaje agujereada por boquetes de luz, aquí el follaje es insoluble del agua, “mojado”, “sumergido”, “goteante”.

La “tierra”, a su vez, abotargada como un animal (presencia de Zola), con un sueño sin sueños (el sueño que sigue a la satisfacción plena de los sentidos) no está representada con sus perfiles más duros, ni en cuanto a los materiales que la sustentan ni en cuanto a las formas que adopta; por decirlo en contraposición con el universo buzzatiano, no hay rocas, ni piedras, ni areniscas hirientes, ni ángulos ni perfiles duros. Es tierra polvorienta, cuando es camino, atenuada por “vagas palideces”, es arena con “blanduras del fieltro”, es barro.

En este momento, debemos hacer alusión a un nuevo elemento sustancial, de naturaleza, en cierto modo, artificial; me refiero al “fieltro”; un elemento textil que

se caracteriza por dos, llamémoslas, cualidades: su “espesor” filamentosos, que le otorga una “blandura” mullida, siendo de todos los textiles el que mejor conserva, en su apariencia, la marca más evidente de sus orígenes – los pelos del animal al que le ha sido sustraída su pelambre (que no olvidemos, lleva sobre sí, a modo de follaje que puede perder y recuperar). Decir que la gotas de lluvia recubrían de fieltro, acolchaban (“*calfeutraient*”⁷) sus vagas soledades, decir que la arena es como un fieltro blando en el que se incrustan los granos de la lluvia, es potenciar hasta lo inverosímil la calidad acogedora y penetrable de esos dos elementos, de alcance expresivo neutro, en principio.

Pero no nos olvidemos del fuego. Le “*brasillement*” (del verbo “*brasiller*”), designa en francés el juego de reflejos que nace de la superficie rota de las aguas, bajo la incidencia de la luz. Su raíz nos remite al fuego, bien es verdad a la brasa (“*braise*”), pero su actualización semántica la incorpora al mundo acuático más que al ígneo; sí, además, aquí ese cabrilleo se precipita en tromba (“*déferlait*”) sobre la tierra dormida hasta empequeñecerla (o empequeñecerse como una charca (“*mare*”) no podemos dudar de la naturaleza acuática que cobra en su actualización textual metafórica, nada extraño por otra parte, pues las constelaciones muy a menudo han sido nombradas y soñadas como vías líquidas.

Repasemos la lista de adjetivos que modulan estas sustancias; nos encontramos con los siguientes: “*intense*”, “*froid*”, “*vague*” (2), “*engourdie*”, “*énorme*”, “*stupéfiant*”, “*exaltante*”, “*pure*”, “*inconnue*”, “*initiatique*”, “*liquide*”, “*spongieuse*”, “*mou*” (2), “*louches*”, “*tâtonnants*”, “*pénétrante*”, “*hésitantes*”, “*exaspérant*”, “*submergent*”, “*mouillés*”, “*croupie*”, “*délicate*”, “*vivants*”.

Si dejamos de lado algunas muestras “insignificates”, observamos que la mayoría de los adjetivos convergen hacia la construcción de cuatro grandes metasemas: el de “la sorpresa-que-llena-de-vigor”, el de “la porosidad” de los seres, en la “falta-de-perfiles-definidos” y el de “la ductilidad-penetrable o penetrante”.

Una mención aparte merecería el adjetivo “*croupie*” (“*eau croupie*”, estancada en fermentación), pues no debemos detenernos en el primer nivel ‘negativo’ de su significado, ya que, si bien la estagnación del agua conlleva una cierta podredumbre, los amantes de los estanques y charcas sabemos hasta qué punto esa estagnación está llena de vida, en la fermentación, la proliferación, el movimiento, la efervescencia y la interacción de plantas y de insectos. Si hago esta observación, ello se debe a que todos los contornos del Rivage des Syrtes están orlados, calados, penetrados por estas aguas de charcas, esteros y marismas, convirtiéndolas en la antítesis de un desierto de piedras y de pobres matojos de un verde amarillento. (Avila, tierra de cantos y de Santos⁸).

⁷ No ha lugar aquí para una más amplia reflexión sobre el origen etimológico de este verbo, cuyo significado original (como “*calafatear*”) se refiere al acto de tapar los más mínimos agujeros de una superficie y cuya evolución popular, en el maridaje con la palabra “*feutre*”, le ha llevado a significar, también (y sobre todo en la lengua popular), “*tapizar*”, “*mullir*”, “*almohadillar*” una superficie, teniendo siempre como horizonte de acogida para su usuario el tema del calor y de la comodidad.

⁸ Y un nuevo recuerdo para el Zola de la primera parte de *La faute de l'abbé Mouret*.

Un último repaso al texto, con el fin de entresacar algunos verbos: “nous glissions”, “la route [...] jalonnait”, “le brasillage [...] déferlait”, “[j]’étais] emporté”, “je me baignais”, “l’aube [...] était trouée”, “des passées de lumière [...] boitaient”, “les goûtes [...] calfeutraient”, “chaque goûte s’imprimait”, “les grains plus vivants s’égouttent”.

La dominante acuática es evidente, ya sea en el movimiento, ya sea en la penetración de la inmersión o de la impregnación; sólo un verbo esencial escapa a esta dominante, “boitaient”, pero con el fin de ir en busca del tema de la duda, de la falta de definición de los contornos, junto a los adjetivos “tâtonant”, “hésitant”, “louche”⁹ y “vague” - en la negación de la línea pura que separa cosas e ideas.

La naturaleza de la frontera, a lo largo de toda la novela de Gracq obedecerá a estas constantes, a las que solo cabría añadir, como tema material, el humo y como elemento dinamizador del comportamiento de Aldo, el paseo y el viaje (contra el asentamiento) a pie o en barco, lo que permitirá sus sucesivas inmersiones en las fronteras porosas abolidas. Ahora bien, antes de dar por terminado este esbozo de estudio (completo me llevaría al tamaño de un libro) quiero acercarme a dos o tres aspectos más esenciales, a mi entender, con el fin de configurar debidamente, si no la totalidad del microcosmos de Gracq, si su oposición al de Buzzati.

2.2. Una frontera poblada: la cámara de los mapas

Veámos más arriba cómo Drogo, del mismo modo que cualquier militar que ha estudiado, lleva a cabo su primer acercamiento a la frontera del norte mediante un previo estudio cartográfico. Todo país extranjero es, primero, un mapa o un plano detallado (si ya es conocido) o un plano esbozado, si su conocimiento ha sido fugaz, en parte real y en parte imaginado o sospechado.

Todo mapa es un conjunto de marcas convencionales, trazos, rasgos, de diferentes colores y entramado, acompañados de nombres. El mapa encarna, más que cualquier otra representación, el poder semiótico del lenguaje respecto de la primera de las realidades – el cosmos. Toda cosmología es, antes o después, una cosmografía. Por ello, los signos, trazas o marcas y los nombres que Drogo encuentra por los escasos mapas disponibles del desierto de los Tártaros son muy escasos, por no decir nulos. Ello explica la dinámica y la necesidad de su invención.

En la fortaleza de *Le Rivage des Syrtes* existe toda una cámara dedicada a los mapas, “La chambre des Cartes”, y esta cámara será objeto de un capítulo enteramente consagrado a las visitas que Aldo le hace de manera regular y prolongada.

Ya desde el primer momento, la imaginación del protagonista tiene un soporte material para llevar a cabo su ensoñación.

Por un lado, tiene plena libertad para mirar donde le plazca (no existe ni ventana, ni catalejo que condicione la codicia de sus ojos), con lo cual el objeto de su

⁹ En la acepción segunda de este término, claro está: dicese de una mirada o de una cosa a la que le falta definición, claridad.

mirada es la plenitud del paisaje, que mira desde puntos de vista muy similares a los que Drogo podía haber tenido (y a veces tiene), sin las limitaciones impuestas:

Sentado en una de las almenas de la fortaleza, una de esas mañanas sin frunces que conforman la belleza del otoño de las Sirtes, podía contemplar a un lado el mar vacío y el puerto desierto, como roído bajo el sol por la lepra de los fangales, y del otro a Marino, cabalgando por el campo a la cabeza de algún destacamento de pastores asalariados, (573).

Recostado contra un rincón de las murallas de la fortaleza en las que se enganaba, cara al vacío, alguna mata de flores secas, yo abarcaba con una simple ojeada su extensión amenazada (575).

Por otro lado, el paisaje, que está mirando sin poseerlo aún, ya lo conoce por los mapas que se sabe de memoria, de tanto mirarlos e interpretarlos:

[...] sobre la mesa, los mapas del mar de las Sirtes estaban extendidos.

Me sentaba siempre, un poco turbado, en este estrado que solicitaba siempre un auditorio, pero pronto encadenado a él como por un encantamiento. Ante mí se extendían como blancos lienzos las tierras estériles de las Sirtes, salpicadas por las manchas de sus formas raras aisladas y orladas por el delicado guipur de los recortes de las lagunas. En paralelo a la costa, una línea respunteada en negro se iba dibujando a cierta distancia: el límite de la zona de patrullas. Más lejos aún, una raya continua de un rojo vivo [...] la línea de la frontera, que las instrucciones náuticas prohibían traspasar (577).

Leyendo estas líneas, uno no está muy lejos de la irrealidad vivida por Drogo en los ojos de su deseo o de su miedo; pero en el caso de Aldo (y dejo de lado la magnífica metáfora de la mesa cubierta, casi gastronómica, con su mantel bordado que domina toda la escena), la dinámica interior que lo rige va a ir poblando esas líneas de accidentes reales o imaginarios a los que dará nombre geográfico, hasta convertirlo en un verdadero paisaje interior. De no ser así, Aldo hubiera permanecido anclado a la magia engañosa de los signos oscuros. Primero son ciertas trazas imprecisas las que se convierten en accidentes geográficos contundentes:

De tanto dejar resbalar mis ojos con una especie de convicción total a lo largo de ese hilo rojo, del mismo modo que para un pájaro absorbido por la línea que se ha trazado ante él, en el suelo, aquel se había ido preñando para mí con una extraña realidad: aunque no quería reconocerlo, estaba dispuesto a otorgarle prodigios muy concretos a ese paso peligroso y a imaginarme una falla en el mar, un signo premonitor, como un *paso del mar Rojo* (sic) (577).

Antes de seguir con la cita, observemos cómo se va desmarcando el texto respecto de los presupuestos que guiaban la mirada de Drogo: al catalejo y a la ventana los sustituye el vuelo del pájaro; la mirada de Aldo no es ya, aunque imaginaria, una mirada en lejanía, es una mirada que se acerca, que sobrevuela, que se interna en el interior del paisaje que se está recreando; por otro lado, la experiencia de este paisaje no permanece en el nivel de la visión distante (catalejo: tocar, catar, ver,

desde lejos); esta experiencia conlleva una “impregnación”. Y los nombres de las tierras y poblados irán surgiendo poco a poco, signos en plenitud de significado, antes de ser realidades (en precariedad de significación, pero preñadas, a su vez, de sensaciones):

Mucho más allá, prodigiosos en su lejanía, tras ese interdicto mágico, se extendían los espacios ignotos del Farghestán, apretados como una tierra Santa a la sombra del volcán Tangrí, sus puertos de Rages y de Trangeas, y su cinturón de ciudades cuyas sílabas obsesivas anudaban en guirnaldas sus anillos a lo largo de mi memoria: Gherrá, Myrphéa, Tragala, Urgasonte, Amicto, Salmanoé, Durceta.

De pie, inclinado sobre la mesa, con las manos abiertas apoyadas en el mapa, a veces permanecía horas, pegado a él por una inmovilidad hipnótica de la que no me arrancaba ni el hormigueo que recorría mis palmas. Un ligero rumor trasmataba este mapa, poblando la recámara cerrada y su silencio de emboscada (577).

Tenemos, en primer lugar, los nombres; pero estos nombres, gracias al juego de la metáfora, tan proustiana, de la guirnalda floral de los nombres propios (“el síndrome de Florencia”), cobran una realidad sensorial capaz de aprisionar la imaginación del soñador. Todo empieza con el participio “serrés” (“espaces serrés” – espacios apretados, encerrados, apretados, segregados del resto del mundo y, por consiguiente sacralizados). Es lógico que surja inmediatamente la metáfora del cinturón (“ceinture de villes”) y luego, ya, la metáfora del nudo (“villes dont les syllabes nouaient...”), aplicada a las “sílabas-flor”. “Guirnaldas” y “anillos” llegan para completar esta encarnación floral de los nombres del mapa gracias al poder germinativo (el poder de la poesía) de las sílabas. Ahora bien, lo que provoca este paso de una realidad puramente fónica a una realidad simbólica (vegetal, no lo olvidemos) es el contacto, no sólo el contacto, el abrazo apretado, agobiante, incluso, de unos elementos que, abandonando su naturaleza puramente fónica (e intelectual, aquí) adquieren una naturaleza corporal, sensorial, capaz de allegarse al cuerpo imaginario del otro para abrazarlo y, quién sabe, para inseminarlo de simbología “realizante”.

Esta impregnación se lleva a cabo de una manera más precisa y peligrosa aún en el último párrafo citado: esta toma de posesión, como física, de la imaginación de Aldo por obra y gracia de los nombres escritos en el mapa, crea una dependencia, a modo de esclavitud, a la que el joven militar apenas puede sustraerse; el mapa deja de ser superficie lisa, página escrita, para adquirir profundidad y densidad de “légame” o de “pega”: *englué* (“pegado”, aglutinado¹⁰ –todo su ser está como “englué”) se convierte en un verbo revelador de este universo en el que todo roza, se adhiere, imprime y preña. Son los peligros gozosos de la porosidad.

La ensoñación crea una realidad corporal – el “fourmillement” (el hormigueo) de las manos pegadas al mapa, al que responde en eco, semántico y musical, otra

¹⁰ Empleo de manera un tanto abusiva esta palabra: me justifica su etimología: como “englué”, tiene su raíz en la palabra francesa “glu” (la “pega”, el líquido viscoso que envuelve la semilla del muérdago, con sus bayas de engañosa transparencia dorada).

realidad, ahora, ambiental y sonora – el “bruissement” (el murmullo) que se va desprendiendo del mapa y que, alzando el vuelo, ocupa toda la cámara, convertida, gracias a la ensoñación, en trampa imaginaria de los sentidos, como luego lo será el territorio real.

Más tarde, cuando Aldo coja el barco y vaya por mar y laguna¹¹ hacia la línea roja prohibida, cada paso que dé, cada mirada que lance hacia las cosas será una mirada propia de los ojos-ventosa de los poros, en busca del roce y de la impregnación, pues la realidad es también un ojo-ventosa. Extendiendo mi análisis en ese nivel no diría nada nuevo respecto de lo que ya he dicho.

Ahora bien, el lector de Gracq sabe que su texto no se agota en este nivel de la experiencia sensorial de la línea de horizonte, también está el nivel político, ligado al tema del poder, que nos abriría nuevas puertas de análisis; nueva oposición, la novela de Buzzati sí se agota o, más bien, está totalmente acotada al tema que aquí nos ocupa: el de la dialéctica entre la voluntad de horizonte y la añoranza del nido.

De momento, aquí me paro

Un mundo así, el de Gracq, una conciencia que se articula y se proyecta sobre ese mundo y de esta guisa, la de Aldo, vive de lleno la conciencia existencial de la frontera porosa. De hecho, cabe preguntarse, primero, si un mundo como este es propicio a la conciencia de frontera y, en segundo lugar, cabe sospechar que una conciencia que vive así la realidad del otro no es, a su vez, propicia a la noción de frontera, aunque lo sea a la llamada del horizonte, como nuevo espacio de comunión.

Ahora, cabe preguntarse también si las fronteras porosas pueden ser consideradas fronteras de verdad o si la realidad biológica del poro (la estructura misma de la piel) es antitética de la noción de linde, ribete.

Aquí reside la gran separación entre el sentido de la vista y los demás sentidos.

La vista, trascendida, abre las compuertas de la visión: el visionario se instala en la imagen, en la ausencia, “presentida”, deseada o temida, que podrá ser real; pero sólo lo sabrá, como Drogo, en la antesala de la muerte; el visionario vive, pues, instalado en una mística de la ausencia – antiguamente yo hablaba de una “mística de la tensión referencial”.

El poro, trascendido, abre las compuertas del amor: el amante se instala en el cuerpo (aunque sea para trascenderlo), es decir, en la presencia “sentida”, que viene a él, lo roza, lo avasalla y lo desborda, como Aldo, desde el momento de su llegada a un mundo que debía ser frontera y negación del contacto – y seguirá siendo tacto, aún en el recuerdo y la metáfora, cuando pasen los años. El amante vive pues instalado en una mística de la presencia – antiguamente hablaba yo de una “mística de la posesión referencial”. Por eso, los místicos a la mediterránea, los que no se contentan con elucubraciones imaginarias ligadas al vacío y a la ausencia, los místicos que pertenecen al horizonte de las mitologías en las que los dioses se hacen carne para

¹¹ “En medio de esas aguas totalmente barnizadas de luna y erizadas de carrizos, ella se estiraba ante mí como un ribete por el borde de una pellica oscura, y corría hasta perderse en un horizonte que la noche ya había aproximado”(585).

tocar y poder ser tocados (“Nolli me tangere” – “ya no es momento de que me toques”, según las últimas interpretaciones del texto), estos místicos tienen que recurrir a la poesía erótica para poder decir la experiencia física del más allá de la frontera esencial. No es un problema de desvío o de escaramuza erótica lo que se esconde bajo el velo de la poesía mística: es un imperativo epistemológico y lingüístico de la experiencia mística, si ésta, real o imaginariamente, se ha culminado con la presencia del ser amado.