

El más allá al final del camino. De Chrétien de Troyes y Montalvo a Conrad y Céline

Fernando CARMONA FERNÁNDEZ

Universidad de Murcia

RESUMEN

El viaje caballeresco, siguiendo el modelo de Chrétien de Troyes, culmina y finaliza con una aventura en un espacio extraordinario y enfrentándose a seres sobrenaturales. Este tipo de aventura, que caracteriza los dos *romans* más representativos de Chrétien (*Erec et Enide* e *Yvain*), lo encontraremos reproducido con fidelidad al final del Primer Libro del *Amadís*. Los viajes africanos de los personajes de J. Conrad (*Heart of Darkness*, 1902) y F. Céline (*Voyage au bout de la nuit*, 1932) reproducen el modelo de viaje al más allá de dichos textos medievales, encontrándose en aquellos los rasgos tipológicos de estos.

Palabras clave: Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, *Yvain*, *Amadís de Gaula*, J. Conrad, *Heart of Darkness*, F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Más Allá, aventura caballeresca.

ABSTRACT

Knight's travel, following the Chrétien de Troyes model, culminates and comes to an end with the adventure in an extraordinary space and facing supernatural creatures. This kind of adventure, that typifies the two most representative Chrétien's *romans* (*Erec et Enid* and *Yvain*), will be reproduced with accuracy at the end of the First Book of the *Amadís*. The African journeys of the J. Conrad's (*Heart of Darkness*, 1902) and Céline's characters (*Voyage au bout de la nuit*, 1932) reproduce the model of the voyage to the underworld of the mentioned medieval texts, with the same features.

Key words: Chrétien de Troyes, *Erec et Enid*, *Yvain*, *Amadís de Gaula*, J. Conrad, *Heart of Darkness*, F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, the Underworld, Knights Adventures.

1. EL MÁS ALLÁ Y LA LITERATURA CABALLERESCA: CHRÉTIEN DE TROYES Y MONTALVO

La aventura caballeresca, desde Chrétien de Troyes, el iniciador del género, es un viaje de ida y vuelta en el que se suceden aventuras gradualmente más difíciles siendo la culminante aquella en la que tiene lugar el encuentro con el más allá. El caballero vencerá sucesivamente a mayor número de enemigos y más temibles; hasta culminar en una aventura final con seres sobrenaturales en un lugar extraordinario y atemporal. En este aspecto, la primera novela de Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, y la considerada como más representativa y mejor compuesta, *Yvain*, ofrecen pasajes significativos¹. El pasaje de *Erec et Enide* refiere lo siguiente:

¹ Aunque me limito a los pasajes señalados, no habría que olvidar el encuentro con el más allá en los otros *romans* de Chrétien, como el de *Lancelot* en el que Lanzarote rescata a Ginebra y el de *Perceval*, en el que Gauvain penetra en un castillo «del que ningún extraño vuelve» y donde encuentra a antepasados que habían muerto. Sobre el más allá en este pasaje y en los *lais*, cf. C. Alvar, 1989: 15-17 y 22-26.

La pareja protagonista regresa a la corte de Arturo cuando parece que las aventuras más peligrosas —alguna ha estado a punto de llevar a la muerte a nuestro caballero— han tenido ya lugar. Al atardecer, se encuentran con un poderoso castillo rodeado de una muralla y abrazado por un río tempestuoso. El castillo, asentado en una isla inexpugnable que proporciona todo tipo de alimentos, puede resistir el peor asedio. Erec se dispone a pernoctar en el castillo pero el valiente Guivret que lo acompaña intenta disuadirlo ya que nadie ha regresado, en los últimos siete años, y se niega a informarle sobre «la aventura de la que nadie vuelve sin recibir afrenta y muerte»². El riesgo mortal en vez de disuadir atrae a nuestro valiente Erec y obtiene de su compañero el nombre de tal aventura: es la *Joie de la Cort*. Se dirigen al castillo entre los lamentos de los burgueses que pronostican la muerte inevitable del caballero (5507-22). Evraín, rey del castillo, intenta también disuadirlo de que afronte la aventura; los demás acompañantes no dejan, antes del combate, de pronosticar su desgracia (5702-17). El rey lo lleva a un vergel. Es un lugar mágico en el que no se puede entrar aunque no se perciba muro alguno; una masa de aire lo hace más impenetrable que una muralla de hierro. Perennemente, abundan las flores y las frutas aunque no pueden sacarse del lugar. Todos los pájaros con todas las variedades de su canto están allí representados; de la misma manera que no falta especia ni planta medicinal (5735-60). La angosta y única entrada recuerda los estrechos pasos al más allá de la tradición céltica. Aunque aquél vergel encantado le deleita con la mayor alegría por el canto de los pájaros; de pronto, ve algo horroroso y terrorífico: una hilera de picas coronadas por yelmos sostenidos por cabezas humanas. Al final de la hilera una pica con yelmo y sin cabeza de la que cuelga un cuerno. El rey explicará a Erec esta escena cruel y enigmática: es la pica que espera la cabeza del próximo caballero vencido: es decir, la de Erec. El cuerno únicamente puede ser sonado por el vencedor; lo que no ha podido tener lugar ya que todos los caballeros que han entrado allí han sido vencidos. Si triunfa podrá tocarlo y será el más honrado y reconocido de todos los caballeros y Erec acaba diciendo: «Haced que regresen vuestras gentes, pues la Alegría no tardará en llegar y temo vuestra desgracia»³. Se despide de los suyos y de Énide. Avanza solo por una senda hasta encontrar una doncella de extraordinaria belleza «recostada en un lecho de plata, cubierto de una sábana bordada de oro, a la sombra de un sicomoro» (5876-8). Cuando nuestro caballero se acerca y se dispone a sentarse junto a ella, irrumpe entre los árboles un caballero equipado con armas bermejas y de extraordinaria estatura. Erec responde a su desafío y consigue vencerlo, en un duro combate, por agotamiento. El vencido quiere saber el nombre de su vencedor. Erec se dispone a hacerlo a cambio de que le explique por qué se encuentra en aquel lugar y el sentido de la aventura de la *Joie*. Es el resultado de la historia siguiente: Él y la doncella estaban enamorados desde la más tierna infancia. Ella le había pedido un *don* —*don contraignant* o *don en blanco*— cuyo contenido le reveló tiempo después cuando fue armado caballero por su tío el rey Evraín en aquél mismo lugar. Y era que nunca saldría de allí hasta que llegara un caballero que lo venciera con las armas. El caballero cierra su relato dándole a conocer su nombre, Maboagraín, e indicándole que ha de tocar el cuerno antes de salir de aquel lugar, lo que

² «Que par vos ne sera requise/ L'avanture don nus n'estort/ Qu'il n'i reçoive honte ou mort», 5442-4 (D. Poirion, ed, *Chrétien de Troyes. Oeuvres complètes*, París, 1994; en adelante seguiré citando por esta edición).

³ «Feites voz janz arriere treire;/ Car la Joie vandra par tans/ Qui vos fera dolant, ce pans» (5820-22).

provoca la alegría general de toda la corte, liberada por fin del funesto sortilegio. Se une la alegría de los reconocimientos finales, como el de la dama del jardín que es reconocida como prima y compañera de infancia de Enide.

El pasaje se desarrolla en una atmósfera enigmática e inquietante: la imposición de un tabú por un hada parece reproducirse en el *don contraignant* de la doncella; el *locus amoenus* en donde tiene lugar el combate es el Otro Mundo céltico, del que difícilmente se puede regresar, y que puede encontrarse al pasar un bosque, o una cueva, o vadear un río; sin faltar el cuerno de la abundancia que proporciona la felicidad y la alegría. En el proceso de humanización de las costumbres célticas, no deja de traslucir el narrador una inquietante ambigüedad: en primer lugar, el *don contraignant* recurso que facilita la aventura caballeresca poniendo de manifiesto la extraordinaria generosidad del caballero, y que, gracias a aquél, Erec ha obtenido la mano de Énide, tiene aquí una funcionalidad bárbara y perversa. El *don* lo obliga a matar caballeros en vez de servir para mayor gloria de ellos. Paradójicamente, gracias a su derrota, queda liberado de una contradicción infernal: su promesa lo ha convertido en esclavo de su amada, y no cumplirla lleva consigo perderla a ella y también su honor caballeresco, por lo que acabará con estas palabras:

Bien habéis visto los yelmos de los que he vencido y matado, pero considerando bien no se me puede inculpar sus muertes. No podía evitarlo si no quería ser falso, fermentado y desleal⁴.

El caballero confiesa que ha caído *prisionero* de una trampa de la que es difícil salir ya que no puede ni pensar en dejarse vencer sin caer en la deshonra. Paradójicamente, su *derrota* es su *liberación*; por lo que no deja de recordarle que toque el cuerno antes de salir: «No debes salir de aquí/ sin haber tocado el cuerno; entonces habré recuperado la libertad/ y también comenzará la Alegría»⁵. Es decir una vez liberado del *compromiso* impuesto por la amada se iniciará la verdadera *alegría*. Chrétien contrapone la *joie* al *joï* trovadoresco⁶. El *joï* como gozosa exaltación amoroso que expresa el sometimiento a la dama se ha convertido, por la victoria de Erec, en la nueva *joie* que libera al enamorado de bárbaras obligaciones. La atmósfera céltica se *humaniza* convirtiéndose en representación ideológica de la concepción amorosa del autor. El *joï* se convierte en la *joie*, es decir, el senti-

⁴ «Bien avez les hiaumes veüz/ De çaus que j'ai veincuz et morz;/ Mes miens n'an est mie li torz./ Qui reison voldroit esgarder:/ De ce ne me poi je garder./ Se ge ne volsisse estre fax/Et foi mantie et desleax» (6086-6110).

⁵ «Hors de ceanz issir ne doi/Tant que le cor aiez soné;/ Et lors m'avroiz desprisoné/ Et lors comançera la Joie» (6140-3).

⁶ En las dos composiciones poéticas que conservamos de Chrétien se queja del yugo y privación de libertad que tiene que soportar por causa de su amor: en *Amors tençons et bataille*, se debate entre la libertad y el sometimiento al amor: «Ne quier estre en nula guise/ Si frans, qu'en moi n'ait sa taille» (vv. 15-6); «D'Amors ne sai nule issue» (v. 41). En la otra composición, *D'Amors, qui m'a tolu a moi*, se lamenta de la falta de correspondencia a su fidelidad amorosa y que la *joie* (antiguo *joï* trovadoresco) la gocen los traidores: «Car ceus qui la traissent voi/ Souvent a lor joie venir/ Et g'i fail ma bone foi» (vv. 7-9). Chrétien, en su obra narrativa, emprende la tarea de solucionar la crisis erótica del *joï* trovadoresco representada en la leyenda de Tristán —y de la que en esta segunda poesía alude negativamente (vv. 28-9)— buscando la *socialización* del *joï* según valores cristianos y feudales de la época.

miento amoroso armonizado con el orden de valores y el bien de la comunidad: del *joi* individualizado se pasa a la *joie de la Cort*. Es lo que hará Chrétien en las nove-las siguientes compatibilizando el sentimiento individual con la aventura caballe-resca del grupo social.

Esta ambigüedad en el uso del *don* y del *joi* es reforzada por otros elementos: el sicomoro portador de frutos dulces y amargos viene a ser representativo⁷; las armas bermejas del caballero por su color aluden al color del sol y a la muerte que-dando en relación con el más allá céltico; la aventura es inquietantemente ambigua al ser la derrota la forma de liberación del vencido. Con no menor ambigüedad se juega con su identidad. Los caballeros suelen recibir su nombre, es decir, su iden-tidad tras la realización de la aventura culminante y caracterizadora. El rey no da su nombre, a pesar de que, como sabremos después es su sobrino, y lo designa como *Joie* («Car la Joie vanra par tans», 5821). *Joie*, designa por igual a la aventura como al caballero. Al final nos quedaremos sin saber su nombre ya que dice ser conoci-do por Maboagraín sólo en aquel lugar (6128-32).

En otro *roman* de Chrétien, *Yvain o El caballero del león*, celebrado por la crí-tica como el mejor acabado y representativo del autor, tiene su aventura culminante final en el episodio de *Pesme Aventure*. Como en el pasaje anterior, llegado el ano-cherer nuestro caballero decide alojarse en un castillo. Por las callejuelas que con-ducen a la fortaleza sólo escucha palabras de mal augurio. Una dama le aconseja que no se albergue en el castillo y el portero lo recibe señalando que es un lugar del que no regresará (5183-6)⁸. De nuevo un jardín rodeado de estacas puntiagu-das y entre ellas puede ver a trescientas doncellas condenadas a la explotación laboral y a la mayor indignancia.

Una de las doncellas le explicará la causa de su desgracia: Su joven e inexper-to rey había llegado a aquel castillo, habitado por dos hijos del diablo. Logró sal-varse de ellos prometiendo la entrega anual de treinta de sus doncellas, mientras viviesen los temibles y gigantescos diablos. Nuestro caballero combatirá y los ven-cerá acabando el episodio con la liberación de las doncellas que salen con él del castillo con la alegría de los rescatados del Infierno por el Salvador: «Salen del cas-tillo todas juntas, de dos en dos, delante de él y no creo que demostraran tanta ale-gría si el que creó el mundo hubiera descendido a la tierra»⁹.

En este episodio, como en el considerado anteriormente, los relatos culminan en una aventura extraordinaria por el lugar y los adversarios; es decir, una aventu-ra en un más allá del que no se retorna a no ser como vencedor, y cuya victoria supone romper una promesa que es motivo de desgracia y deshonor; a la vez que llevar a su culminación el curriculum caballeresco de nuestro protagonista. Y, en cualquier caso, el viaje al más allá es un viaje iniciático y transformador y que lo convierte en *redentor* y liberador de un mundo infernal.

⁷ Siguiendo las significaciones simbólicas de los nombres del gusto de Chrétien, como ha señalado G. S. Burgess, en *siquamor* el reflejo de «sec + amour» (1984: 87).

⁸ Cito por la señalada edic. de D. Poirion.

⁹ «Fors del chastel totes ensamble./ Devant lui, .ii. et .ii. s'an issent;/ Ne ne cuit pas qu'eles feïssent/Tel joie con eles li font/ A celui qui fist tot le mont./S'il fust venuz de ciel an terre» (vv. 5773-5785).

Los últimos capítulos del primer libro del *Amadís*, en el que combaten Galaor y Florestán, reproducen los elementos narrativos de la última aventura de la novela de Chrétien:

Galaor persigue a un caballero que ha dado cruel muerte a otros caballeros. Se desconoce su nombre y se le designa como «el cavallero de la floresta». Por un anciano señor de un castillo cuyos dos hijos han sido vencidos por el desconocido caballero que lleva un escudo bermejo (616)¹⁰, color por el que es identificado posteriormente (617). El mismo color de las armas del también sanguinario caballero que combate con Erec. De la misma manera que el castillo del *roman* está rodeado de agua tumultuosa y llegan al atardecer, el texto de Montalvo dice:

Y entrando en el camino, a ora de bísperas llegaron a un braço de mar, que una ínsola alderredor cercava (617).

Sólo pueden acceder en barca cuyo barquero que puede pasar únicamente a un caballero «hasta que aquél torne o quede muerto» (617).

En el trayecto conoce que el caballero, con el que tiene que combatir, está sometido a una señora de la que es su amigo que para retenerlo hace pasar caballeros para que combata. Cuando Galaor pregunta la razón de porqué este caballero había estado defendiendo una floresta, recibe esta respuesta:

que él prometió un don a una donzella antes que aquí viniessse, y demandóle que guardasse aquella floresta (618).

El caballero con el que tiene que combatir, como el contrincante de Erec, también ha estado sometido a la tiranía del *don contraignant*. Como en el *roman*, tiene también que luchar con un desconocido. Nadie conoce su nombre excepto su dama y es designado como «cavallero estraño». El *vergel* del relato francés se convierte en la *floresta* que había defendido en virtud del *don* y «una gran vega muy hermosa» que rodea al castillo del combate de Galaor (618); también hay un *cuerno* que debe ser tocado, aunque en el relato de Montalvo no está allí para celebrar la victoria sino para llamar al caballero a modo de desafío. Tras el duro e igualado combate, cuando Galaor ve que su enemigo se debilita y está a punto de vencerlo, le dice:

— Ya veis cómo he lo más mejor de la batalla; y si me quisierdes dezir el vuestro nombre, gran plazer recibiré, y por qué vos encubrides assí [...] (622)¹¹.

El autor del *Amadís* juega con el suspense del reconocimiento que tendrá lugar. El caballero dice que solo dirá su nombre a dos caballeros. Se reanuda el combate con tanta saña y crueldad que la dama y las doncellas presentes intentan interrumpir el duelo y aquella, viendo que sólo diciendo el nombre de su caballero puede detener a Galaor, le da el nombre: se trata de Floristán, precisamente hermano de Galaor con el que combate y también de Amadís. La *anagnórisis*, que cierra el relato francés entre los combatientes y, a continuación, entre Enide y la dama del *vergel* que

¹⁰ Cito directamente por la ed. de J. M. Cacho Bleuca, Madrid, 1991.

¹¹ El caballero vencido por Erec de forma similar se dirige a éste: «Et mout voldroie par proiere./ S'estre puet an nule meniere./ Que je vostre droit non seüssse» (vv. 6011-13).

resulta ser su prima y compañera de infancia, en la narración española se intensifica al enfrentar a los dos hermanos desconocedores de la identidad del contrincante¹².

La función mesiánica y salvadora llevada a cabo por Yvain en el pasaje anteriormente señalado es realizada por el mismo Amadís. Si el episodio anterior de Galaor y Florestán cierra el primer libro de la obra de Montalvo; de forma similar el episodio señalado de *Erec et Enide* y el del combate de Gauvain con el Yvain (*Yvain*) cierran ambos *romans*; el episodio central¹³ del combate con seres infernales, que evoca el pasaje de *Pesme Aventure*, está reservado al protagonista de la novela de caballerías.

Amadís, que busca a su hermano Galaor, encuentra a un enano que solo le informa en donde se encuentra éste a cambio de un *don contraignant*. El enano utiliza el *don* para obligar a nuestro caballero entrar en el castillo de Arcaláus el Encantador, su peor enemigo. Como el barquero del episodio de Florestán, el enano se encarga de llevar caballeros que combatan con el malvado Arcaláus buscando vengar a su señor que como otros muchos han sufrido la derrota y muerte cruel por aquel malvado. Como en las escenas anteriores, anochece y se ven obligados a alojarse en el castillo. El enano aterrorizado del lugar quiere huir, incluso no exigir en este momento el cumplimiento del *don*. Los malos augurios de los textos referidos se reproducen en un registro cómico por el comportamiento del enano que huye mientras Amadís baja por unas gradas iniciando una especie de descenso a los infiernos. A continuación, oye una voz que desesperadamente implora la muerte:

Amadís escuchó una pieça y no oyó más, y entró dentro por la cueva, su escudo al cuello, y el yelmo en la cabeza y la espada desnuda en la mano; y luego se halló en un fermoso palacio donde avía una lámpara que le alumbrava, y vio en una cama seis hombres armados que durmían y tenían cabe sí escudos y hachas; y él se llegó y tomó una de las hachas y passó adelante y oyó más de cien bozes altas que dezían:

—Dios, Señor, embíanos la muerte, porque tan dolorosa cuita no suframos.

Él fue muy maravillado de las oír, y al ruido de las bozes despertaron los hombres que dormían, y dixo uno a otro:

—Levántate y toma el açote y haz callar aquella cativa gente que no nos dexan folgar en nuestro sueño.

—Esso haré yo de grado —dixo él—, y que lazeren el sueño de que me despertaron.

Los lamentos de los condenados y el maltrato que reciben de seres infernales no dejan de evocar los del pasaje de *Pesme Aventure*. La oportuna llegada de Amadís salva a los condenados:

¹² En *Yvain*, Chrétien colocará a continuación del episodio señalado de *Pesme Aventure* el combate entre Gauvain e Yvain, torneo también fratricida por la amistad que les unía. Como tienen que suspender el combate por la llegada del anochecer, sorprendido por la valentía del adversario Yvain le pide su nombre. Al conocerlo Yvain arroja sus armas y lamenta haberlas tomado contra su camarada y amigo. La generosidad en atribuir al contrincante la victoria y los abrazos que tienen lugar en el reconocimiento hermanan también ambos pasajes.

Entonces se levantó muy presto, y tomando el açote vio ir delante sí a Amadís, de lo que muy maravillado fue en lo allí ver, y dixo:

—¿Quién va allá?

—Yo voy —dixo Amadís.

—¿Y quién sois? —dixo el hombre.

—Soy un cavallero estraño —dixo Amadís¹⁴.

Siguiendo el comportamiento conocido se niega a dar su nombre y se designa, «cavallero estraño» como había hecho Florestán para ocultar su nombre. Vence a los carceleros y pone en libertad a una dama que se lamentaba desesperadamente. Al iluminar la estancia, puede ver a la prisionera, que resultará ser una princesa, «con una gruessa cadena a la garganta y los vestidos rotos por muchas partes, que las carnes se le parecían». Las condiciones a que somete a sus prisioneros Arcaláus no dejan de recordar las de los hijos de los demonios del pasaje señalado de Chrétien. Amadís combate con el malvado Encantador que tiene una estatura gigantesca como los contrincantes anteriores de nuestros caballeros. El malvado sorprendido por la bravura del que se le enfrenta, quiere conocer su identidad antes de matarlo: «-Mi muerte —dixo Amadís— está en la voluntad de Dios, a quien yo temo; y la tuya en la del diablo» (435). A pesar de que por medio de un encantamiento Arcaláus se libra de su enemigo, Amadís pone en libertad a los prisioneros casi centenar y medio:

[...] y todos ivan tras Amadís a salir a fuera de la cueva, diziendo:

—¡Ay, cavallero bienaventurado, que assí salió nuestro Salvador Jesu Christo de los infiernos cuando sacó sus servidores; Él te dé las gracias de la merced que nos hazes (440).

Igual que en el pasaje de la liberación de las doncellas de *Yvain*, la hazaña de Amadís es comparada al descenso a los infiernos del Redentor.

Tras la consideración de las aventuras extraordinarias de los caballeros del *roman courtois* como del libro de caballerías, se puede destacar los siguientes elementos: —que la *aventura*, ubicada en un viaje entre la salida y retorno de la corte *artúrica*¹⁵; —que se caracteriza por un encuentro en un espacio extraordinario o sobrenatural al que se accede salvando unas fronteras difíciles o impenetrables de aire o agua; —que se sirven de un guía o conductor (barquero, doncella, enano, etc.); —que nuestros caballeros se enfrentan con seres excepcionales por su tamaño o naturaleza; —que tiene lugar un combate para liberar de una imposición aberrante hecha por el *don contraignant* u otro tipo de promesa; —que la victoria conlleva el reconocimiento de nuestro caballero como héroe desempeñando un papel

¹³ Este pasaje se ubica en el centro del primer libro; el combate con Arcaláus corresponde al capítulo XIX de los cuarenta y tres que lo componen.

¹⁴ J. M. Cacho Blecua, ed., 1991: 428-9.

¹⁵ No olvidemos que *Li-suart(e)*, soberano de Amadís, es el anagrama de *Li-artus*, cf. F. Carmona (2004).

mesiánico; — finalmente, tiene lugar el descubrimiento de la propia identidad y de la transformación que proporciona la aventura que convierte el itinerario caballeresco en iniciático. La aventura, precedida de malos augurios que avisan al caballero un funesto destino, concluye con la alegría colectiva por la liberación llevada a cabo; al fin, el caballero puede regresar a la corte de la que ha partido con el reconocimiento de su heroicidad.

Los pasajes considerados se mueven en una sugerente ambigüedad. Chrétien *humaniza* lo mítico céltico convirtiendo las hadas en doncellas o colocando la explotación laboral de los talleres textiles del siglo XII en el Más allá del castillo de *Pesme Aventura*. Rodríguez de Montalvo, por su parte, no olvida esta atmósfera. Aunque Arcaláus sea un mago contrapuesto a Merlín, Urganda y las doncellas que curan a nuestro caballero reviven el mundo bretón de las hadas¹⁶; en cualquier caso, el elemento cristiano no deja de impregnar la narración.

En el imaginario cultural moderno, el itinerario narrativo del personaje perdura la búsqueda del espacio excepcional como viaje a un más allá que hace descubrir una nueva realidad capaz de transformar la condición y fortuna del viajero descubridor, como a los caballeros del *roman*. Así, la geografía de la literatura caballeresca se llenará de *ínsulas*, especie de lugares paradisíacos que se ubican en los confines de las tierras conocidas por nuestros caballeros errantes¹⁷. Y de la ficción se pasará a la realidad histórica siendo objeto de búsqueda de descubridores y conquistadores. Colón y Cortés, por ejemplo, buscan el Paraíso Terrenal y el país de las Amazonas; descrito éste en las *Sergas de Esplandián*, continuación del *Amadís*, ubicado muy cerca del Paraíso¹⁸ y en que destaca la isla de California. Los nombres geográficos —Lanzarote, Amazonas, California...— y la búsqueda del Dorado que llevan a cabo los conquistadores convierten la realidad en un espejo de la ficción. No es de extrañar que un marino portugués del siglo XV, lector de Tomás Moro, descubra la isla de Utopía. Hasta el siglo XIX, el llamado *socialismo utópico* busca su más allá espacial; a partir del marxismo, en el más allá temporal, es decir, en el futuro, se instalará la utopía.

Esta consideración sobre la pervivencia del más allá en nuestro imaginario cultural pretende servir de enlace con la narración de J. Conrad, impresa cinco siglos después del *Amadís*, en un contexto de expansión colonial comparable, con las salvedades correspondientes, con los momentos históricos expansivos de las cruzadas —*roman courtois*— y del descubrimiento y conquista de América —libros de caballerías—.

¹⁶ La buena mujer de Arcaláus y sus dos doncellas, que devuelven a la vida a Amadís por medio de un conjuro, en el episodio al que nos referimos, recuerdan a la dama y las dos doncellas que devuelven la cordura a Yvain (vv. 2802-3340).

¹⁷ En el *Amadís*, no olvidemos la Ínsola Firme conquistada por Apolidón a un gigante, según se explica al comenzar el libro II, y que será descrita como lugar paradisíaco en el libro IV, 83. Sobre este tema en los libros de caballerías hispanos, cf. M.^a R. Lida de Malkiel, 1983: 408-423.

¹⁸ Cf. F. Carmona, 1993: 20-29.

2. EL MÁS ALLÁ EN CONRAD Y CÉLINE

En el relato de J. Conrad, *El corazón de las tinieblas* (*Heart of Darkness*, 1902), tiene lugar un viaje que lleva a un más allá y del que nuestro protagonista regresa habiendo sufrido la transformación propia de un viaje iniciático. Junto a la repetición de un desarrollo argumental similar, hay rasgos y motivos que evocan pasajes medievales señalados.

El relato se limita a un viaje en el que Marlow, narrador y testigo de lo contado, remonta, en una embarcación de transporte de marfil, el río Congo para relevar a Kurtz, agente de la compañía que se encuentra gravemente enfermo. El tema no es ajeno al de la *búsqueda*, la *queste*, tema que protagoniza la novela caballeresca medieval: la *búsqueda* de un personaje por otro. Antes de iniciar su viaje no faltan los malos augurios. Cuando, en Bruselas, se dirige a la compañía comercial para firmar el contrato para capitanear la embarcación que remontará el río Congo, en su desplazamiento por la ciudad, que le hace pensar «en un sepulcro blanqueado», la presenta así:

Una calle estrecha y desierta, en profunda oscuridad, casas altas, innumerables ventanas con persianas, un silencio sepulcral, hierba despuntando entre las piedras, imponentes arcos a derecha e izquierda, grandes y pesadas puertas de doble hoja entreabiertas. Me deslicé por una de estas rendijas, subí una escalera barrida y sin adornos, tan árida como un desierto, y abrí la primera puerta con que me topé (29).

La calle estrecha y desierta, la oscuridad, los arcos y las grandes y pesadas puertas; la hierba salvaje nos coloca en un escenario medieval de cierto gusto romántico. Su entrada por una *rendija* evoca los estrechamientos y cavernas que conducen al más allá. Tras la señalada primera puerta, encuentra a dos mujeres haciendo punto con lana negra. Una de ellas va introduciendo a los que llegan al ceremonial de la firma del contrato; y como las Parcas, parecen tejer y cuidar las puertas de infierno. Cuando sale, ya firmado el contrato se encuentra con dos jóvenes que entran tras él y la más vieja que seguía sentada con un gato en su regazo les arroja una «mirada de despreocupada sabiduría»:

Parecía saberlo todo acerca de ellos y también acerca de mí. Un cierto desasosiego se apoderó de mí. Parecía haber en ella algo misterioso y fatídico. A menudo, cuando estaba lejos, pensé en aquellas dos, guardando la puerta de las Tinieblas, haciendo punto con lana negra como para un cálido paño mortuario; la una, introduciendo continuamente a lo desconocido; la otra, escrutando los alegres y estúpidos rostros con ojos viejos e indiferentes. ¡*Ave!* Vieja tejedora de lana negra. *Morituri te Salutant* (31)¹⁹.

Inicia su viaje en un vapor francés que lo lleva hacia el Congo recorriendo la costa africana. Las desembocaduras de los ríos le anuncia el más allá:

¹⁹ Cito, en adelante también, por A. García e I. Sánchez, trs., Madrid, 1976.

Atracamos en algunos lugares más con nombres ridículos, donde la alegre danza de la muerte y el comercio continúa en una atmósfera telúrica, inmóvil como la de una catacumba caldeada, a lo largo de la informe costa orlada de peligroso oleaje, como si la misma Naturaleza hubiera tratado de mantener alejados a los intrusos; entrando y saliendo de los ríos, corrientes de muerte en vida (36).

Al llegar al río Congo, un pequeño vapor lo transporta a la estación de la Compañía. El capitán le comenta la facilidad con que se suicidan los que suben por el río. Al llegar a la estación de su empresa la descripción de los negros encadenados vigilados como prisioneros por blancos armados parece evocar las escenas señalada de Chrétien de Troyes y Rodríguez de Montalvo:

Sus ijares estaban envueltos en negros harapos, cuyos cortos extremos se movían a su espalda de un lado a otro, como si fueran rabos. Se les notaban todas las costillas; las articulaciones de sus miembros parecían nudos de una cuerda; todos llevaban un collar de hierro alrededor del cuello y estaban unidos por una cadena cuyas cuelgas oscilaban entre ellos, tintineando rítmicamente (38).

Como en el pasaje de *Erec et Enide*, se encuentra en un espacio intemporal; aunque el *vergel* del *roman* se ha convertido en imagen del Infierno:

Me pareció haber penetrado en el tenebroso círculo de algún Infierno. Las cascadas de agua estaban cerca, y un ruido ininterrumpido, uniforme, rápido e impetuoso llenaba con un misterioso sonido la lúgubre quietud de la arboleda en la que no se agitaba ni un hálito ni se movía una sola hoja (40).

Se adentra en la selva con una caravana de porteadores; y cuando llega a la Estación Central nos la describe como una empalizada de rodeada de juncos, «una abandonada abertura era todo lo que tenía por puerta, y una primera ojeada era suficiente para darse cuenta de que el demonio flácido dirigía aquel espectáculo» (47). Un recinto cercado, una abertura por la que se entra, seres víctimas de la peor explotación, demonios sometiéndolos; en resumen, se reproduce un cuadro como el que encuentra Yvain en *Pesme Aventure*²⁰.

La última etapa del viaje, la Estación Interior, en la profundidad de la selva en donde está Kurtz, se encuentra un infierno como más allá último al que puede llegar en su itinerario. Kurtz, personaje objeto de la *búsqueda*, aparece idealizado mientras dura ésta. Los que van refiriéndose a él lo presentan como extraordinario agente comercial, de integridad moral y motivado por la misión civilizadora. Marlow, en cambio, encontrará un personaje demoníaco, «colocado, literalmente, en un alto sitio entre los demonios de la tierra» (93); convertido en un ser despótico que explota a los tribus por medio del terror y dominado, a su vez, por una codi-

²⁰ El director es un personaje cruel y demoníaco. Una de sus frases favoritas era: «Los hombres que vienen aquí no deberían tener entrañas»; lo que afirmaba «con una sonrisa tan suya, como si fuera una puerta que se abría a una oscuridad de la que él era custodio» (49).

cia que lo ha arrastrado a la peor crueldad. Su choza está rodeada y adornada de picas en la que cada una lleva clavada una cabeza humana (107-8). Como en el pasaje de *Erec et Enide*, las picas sostienen las cabezas de los caballeros que le han precedido en la aventura.

El texto del siglo XII parece anticipar el relato del XX; pero, aún más, se puede observar un paralelismo compositivo entre ambos. Además, de los malos augurios señalados que anuncian desde el primer momento el infortunio, el acceso supone una travesía acuática, como el río tempestuoso del medieval. Marlow, una vez en Africa, alterna recorrido por tierra y río, realizando por éste la última etapa. Una vez en el más allá al que se accede atravesando, o recorriendo, la frontera de agua, hay dos espacios diferenciados en los textos medievales: el del rey Evraín y su corte y el vergel donde tendrá lugar el combate de los caballeros; y de forma similar, en el castillo de *Pesme Aventure*, se diferencia el castillo que sirve de morada a su señor y de alojamiento al caballero y el jardín rodeado de estacas en donde las doncellas están sometidas a las criaturas diabólicas. En el relato de Conrad, antes de llegar a la Estación Interior y final, la llegada a la costa y la Estación Central preparan también, como espacios diferenciados, el final del viaje.

El territorio intemporal que se mantiene en perenne fecundidad del relato breton, en el de Conrad se convierte en un lugar dominado por «los poderes de las tinieblas» (94). Tras contemplar las estacas con cabezas humanas vueltas hacia el edificio, vaciadas de carne por la labor de las hormigas subiendo y bajando laboriosamente por los palos; de pronto ve una cabeza de frente que sirve de pomo de la puerta de la choza. Marlow entra en una especie de reino del *horror* —término que va a repetirse y que compendia el resto de la narración—: «Después de todo, aquello era una visión salvaje, mientras que yo parecía haber sido transportado, de un salto, a alguna tenebrosa región de sutiles horrores» (109).

Kurtz, como los personajes medievales, es víctima de un sortilegio, un *hechizo*. Marlow que va sintiendo la inquietante atracción de la selva durante su viaje, descubre que su tarea más urgente es liberar a Kurtz de aquella enajenación:

Traté de romper el hechizo, el pesado y mudo hechizo de la selva, que parecía atraerle hacia su despiadado seno despertando en él instintos brutales y olvidados (121).

Como en los pasajes de *Erec et Enide* y el de *Amadís*, es un lugar mágico y hechizado; si en aquellos una *dama-hada* imponía su sortilegio por el *don contraignant*; en el relato de Conrad, aparece una mujer salvaje, especie de diosa de las tinieblas²¹. Cuando el enfermo y moribundo Kurtz es arrancado del lugar, entre las sombras de los salvajes que despiden a su reyezuelo, irrumpe «la salvaje y

²¹ A la prueba de vencer a un ser sobrenatural en el más allá de las religiones orientales y de la Antigüedad (Ra venciendo a Apophis; Horus a Seth; Marduk a Tiamat; o, en la mitología griega, Heracles rescatando a Teseo, etc.) parece unirse, en los textos que estudiamos, el protagonismo femenino del mito germánico (la diosa de los muertos, Hel, impone a Hermodr, hijo de Odín, condiciones para la liberación; además de darle importancia al conocimiento de la identidad del recién llegado).

espléndida aparición de una mujer» (112), orgullosa con sus bárbaros ornamentos y collares que brillaban al compás de su paso:

Era salvaje y soberbia, magnífica y de mirada feroz; había algo ominoso y majestuoso en su lento caminar. Y el silencio que había caído súbitamente sobre aquella tierra afligida, la inmensa selva, el cuerpo colosal de la vida fecunda y misteriosa, parecía mirarla, pensativo, como si estuviera mirando la imagen de su propia alma tenebrosa y apasionada (113).

Esta mujer, amante salvaje de Kurtz, encarnación del hechizo de la selva que lo había convertido en una de sus víctimas, se presenta como una bruja capaz de jugar con las fuerzas de la naturaleza:

Ella nos miró a todos como si su vida dependiera de la inquebrantable firmeza de su mirada. De pronto abrió sus brazos desnudos y los levantó rígidos sobre su cabeza, como presa de un incontrolable deseo de tocar el cielo; y al mismo tiempo las rápidas sombras se precipitaron sobre la tierra, pasaron velozmente sobre el río, rodeando el vapor en un abrazo sombrío. Un terrible silencio envolvió la escena (113).

Junto a la mujer que ejerce un poder extraordinario en el caballero medieval, aparecía, en los pasajes de Chrétien y Montalvo, el cuerno como objeto que representaba el poder y la riqueza. El cuerno por excelencia de la literatura medieval es el *olifante* de Roldán, llamado así por ser de marfil. Y es precisamente el marfil lo que provoca la codicia y la degradación de Kurtz que, a su vez, a modo *mise en abîme*, convertido en ser despótico, cruel y explotador, que se hace adorar como divinidad y saquea las tribus vecinas, viene a representar el expolio colonial que en estas fechas y lugares africanos está llevando a cabo Leopoldo II de Bélgica.

Como en el pasaje de *Pesme Aventure* de Chrétien, la explotación laboral se integra en un marco mítico, pero en la novela de Conrad este infierno en el que Marlow encuentra a Kurtz le lleva a un más allá que trasciende la denuncia social y moral de una de las más crueles explotaciones coloniales; es decir, es un viaje iniciático, que como el medieval, lleva al descubrimiento de la propia identidad. De la misma manera que la aventura caballerescas daba nombre y realizaba la personalidad; ahora, Marlow, tras la *aventura* de su viaje, queda transformado por la revelación de lo más profundo de la naturaleza humana que solamente puede expresar con una palabra: «horror»²².

Después del viaje, Marlow tiene una visión nueva de la realidad social y urbana que lo aleja de sus conciudadanos europeos, vulgares y presuntuosos, de los que dice: «Eran intrusos cuyo conocimiento de la vida era para mí una irritante pre-

²² Kurtz, moribundo, resume la pesadilla de su existencia en esa palabra: «Gritó en susurros a alguna imagen, a alguna visión, gritó dos veces, un grito no más fuerte que una exhalación: «¡El horror! ¡El horror!»»; «Él había recapitulado; había juzgado. «¡El horror!»» (127 y 128).

tensión, por que yo estaba seguro de que era imposible que supieran las cosas que yo sabía» (129).

La transformación que sufre el personaje narrador, Marlow, que a su vez cuenta la sufrida en la selva africana Kurtz, es también la del propio autor J. Conrad en su viaje al Congo, diez años antes de la publicación del relato. Conrad le confesó a E. Garnett: «antes del Congo yo era un simple animal».

El viaje al *corazón de las tinieblas* de la selva africana ha sido un viaje a las *tinieblas* del *corazón* humano. El viaje contado por el personaje Marlow, enmascara en realidad el viaje del mismo autor. Los estudiosos y editores de la novela han identificado personajes, circunstancias e itinerario de Conrad traspuestos en su narración. La ambigüedad de un viaje vivido transformado en novela hace más sugerente e inquietante la narración. Como libro de viaje informa, presenta, describe y como novela puede recurrir al arte de las imágenes, de las metáforas, de los símbolos para crear una atmósfera sugerente y perturbadora, para pasar de lo *visto y descrito* —propio del género de literatura de viaje— a lo *vivido y sentido*. De aquí el ambiguo itinerario a que es sometido el lector.

Del libro de viaje toma la narración en primera persona y cuenta algo extraordinario y *admirable* ocurrido en su itinerario; pero al darle la voz narrativa a un personaje de ficción, el relato vivido se convierte en novela. La composición general recuerda el viaje del caballero *errante* en un itinerario de ida y vuelta, salida y regreso a la corte artúrica, —salida y regreso a la metrópoli colonial en Conrad— pero la primera persona convierte el relato en autobiográfico ubicándolo en la inmediatez de lo cotidiano. Conrad enmascara el libro de viaje recurriendo a un juego dual: da su voz a un narrador, aunque no deja de hacerse presente en la narración de su personaje; une dos espacios y dos tiempos: el Támesis, en el que se narra, y el río Congo en el que tiene lugar la aventura narrada; dualidad temporal, entre el tiempo de la narración y el de lo narrado; y dualidad que encuentra una inquietante unidad al identificar la bruma y oscuridad del río londinense con las *tinieblas* del africano.

Treinta años después de la publicación de la novela de Conrad, aparece *Viaje al fin de la noche* (1932) de L. F. Céline. Cierta asociación temática entre una y otra novela no pasa desapercibida. Si la primera, como su título indica, es un viaje al *corazón de las tinieblas*; la segunda es un viaje al *corazón* de la *noche*. *Noche* y *tinieblas* no dejan de remitir a una similar significación. La presencia de la *oscuridad* como destino de la existencia protagoniza ambas narraciones. Una y otra arrancan también de la experiencia viajera de los autores. La primera mitad de la narración francesa reproduce el recorrido del Céline en los quince años anteriores: el frente de guerra, los hospitales de París, estancia en Africa y en los Estados Unidos.

El relato es también en primera persona expresando la experiencia vivida por el personaje; ahora sin la mediación del personaje-narrador. Si el desdoblamiento entre el autor y el narrador facilitaba el distanciamiento y cierta fabulación en el relato de Conrad; en el de Céline, al contrario, narrador y autor tienden a identificarse. El breve prólogo que coloca al frente de su relato parece responder a esta

identidad unívoca de autor-narrador a lo que hay que añadir la repetición del nombre: Ferdinand Céline/ Ferdinand Bardamu. La unión entre viaje narrado y biografía se hace más estrecha.

El espacio queda estrictamente sometido a la percepción visual y sensorial del personaje. La adjetivación poética de Conrad han desaparecido en el texto francés en donde los lugares descritos han perdido toda transcendencia de significación y las cosas son presentadas en su inmediatez sensorial. No es extraño que haya sido designada como «roman phénoménologique»²³. El pasaje de África de la novela francesa recuerda al de la anterior: el paso de una factoría comercial central (Fort-Gono) a otra intermedia (Topo) para llegar finalmente a la interior en el corazón de la selva (Bikomimbo); el objetivo de su misión recuerda también el de Marlow: recuperar al representante de la compañía. La presentación de la explotación colonial con toda su crueldad y arbitrariedad acerca también ambos relatos²⁴.

Sin embargo, el lector encuentra una clara lejanía entre ambos relatos. El lirismo, la grandeza y el misterio que envuelve la narración de Conrad son sustituidos por la dura y brutal experiencia del personaje a su llegada: el calor sofocante, la insaciable sed a satisfacer con aguas sucias y cenagosas, enfermedades, acoso de parásitos, nubes de mosquitos agresivos; murciélagos, ratas y escorpiones que se hacen dueños de la noche junto al tam-tam continuo de los tambores impiden el sueño:

El tam-tam del pueblo cercano hacía saltar, convertidos en picadillo, trocitos de paciencia. Sin demora, mil diligentes mosquitos tomaron posesión de mis muslos, y a pesar de ello no me atreví a ponerme el pie en el suelo, por miedo a los escorpiones y serpientes venenosas cuya abominable caza suponía en marcha. En cuanto a ratas, las serpientes podían elegir: oía roer a las ratas en las paredes, en el techo, en el suelo, temblorosas, a más y mejor (107)²⁵.

La colonia francesa está compuesta de seres codiciosos, pequeños delincuentes todos. Destaca el director de la compañía con su plan de enriquecerse en dos

²³ B. Lalonde le consagra un capítulo bajo este epígrafe (1976: 37-43).

²⁴ Por su similitud, aunque se presenta como relato directamente biográfico, recordemos *Afrikanische Spiele* (1936) de E. Jünger (trad. española, 2004). La llegada al cuartel de alistamiento de la Legión Extranjera no deja de evocarnos la del personaje de Conrad en Bruselas: barrios oscuros, callejas sepenteadas «que recuerdan un túnel» y tras pasar barrios de mala muerte llegar a un castillo medieval erosionado por el tiempo; tras una puerta oscura, la oficina de alistamiento: «[...] la mayoría andaba de un lado para otro con harapos de paisano. Incluso antes que el ojo captara los detalles de ese desasosiego, tuve el presentimiento de que allí se ocultaba algo ilegal y perverso» (tr. esp., 2004, 76). Un oficial, quizá desempeñando el papel de los que con malos augurios intentaban disuadir de su aventura a los caballeros, intenta disuadirlo y que evite en el último momento el alistamiento; le indica que solo se va a encontrar con un mundo de explotación en el que no va a descubrir «las mil maravillas» sino «un hastío mortal» y añade: «Le veo como alguien a punto de esfumarse en un umbral oscuro, y soy la única persona que le grita para avisarle del riesgo» (91). Pero decide alistarse: «Hacía tiempo que andaba buscando a alguien que me abriera la puerta del infierno» (103).

²⁵ Cito, en adelante también, por la traducción de Carmen Kurtz, Barcelona, 1983.

años (108). Es descrito como un esqueleto de codicia que «robaba, falsificaba y escamoteaba él solo más que todos los demás empleados reunidos» (114). Junto a la compañía colonial una masa nativa explotada y resignada:

Los golpes sordos de los encargados del transporte se abatían sobre las magníficas espaldas sin despertar protestas ni quejas. Una pasividad demencial. El dolor soportado tan sencillamente como el aire tórrido de aquel chicharrero polvoriento (113). La negrería hiede a miseria, a interminable vanidad, a resignaciones inmundas; en suma, igual que nuestros pobres, pero con más hijos todavía, menos ropa y menos vino tinto (115).

Sobre los nativos explotados, la codicia manifestándose en engaños y abusos; en suma, un hormigueo de pícaros. El agente al que tiene que relevar por el descontento de la empresa ya que se aprovecha descaradamente en beneficio propio resulta ser Léon Robinson, personaje con el que al principio de la novela nuestro protagonista había decidido, en el frente, dejarse coger prisionero por los alemanes. Es una especie de doble de Bardamu con el que se va encontrando en todos los lugares por los que se desplaza y del que no puede separarse, como un Mr. Hyde que representa las inclinaciones delictivas e inconfesables de Bardamu. Este, como Marlow, se introduce en la selva en su búsqueda pero frente al personaje grandioso y enigmático en su misma maldad, encuentra a Robinson, pícaro avisado, sin moral, dispuesto a todo por dinero.

La selva de Céline pierde la significación simbólica que tiene en Conrad para materializarse en su poder destructor inmediato:

Que la selva, siempre al acecho de la duna a la vuelta de las lluvias, se haya vuelto a apoderar de todo, haya aplastado todo bajo la sombra de los inmensos caobos, todo, [...]. Lo que fueron los diez días de ir río arriba, los recordaré siempre... Nos lo pasamos en el hueco de la piragua, vigilando remolinos cenagosos, escogiendo un pasaje furtivo después de otro, evitando ágilmente enormes ramajes a la deriva. Trabajo de forzados (130).

Cuando llega al corazón de la selva no encuentra un personaje impresionante como Kurtz sino al pícaro de Robinson dispuesto a largarse con el dinero y las mercancías; y abandonar un lugar en el que está condenado a comer conservas, beber agua cenagosa, sufrir inacabables diarreas y pasar noches de insomnio y pesadilla entre los ruidos de tambores de la tribu, el de los animales salvajes y la risa de las hienas:

¡Y las más escandalosas de todas son las hienas!... Llegan muy cerca de la choza... Y entonces las oyes... No hay equivocación posible... No es como los ruidos de la quinina... A veces uno se confunde entre los pájaros, las moscas y la quinina... Esto ocurre... Mientras que las hienas ríen a mandíbula batiente... Ventean tu carne... ¡Eso les da risa!... ¡Tienen prisa de verte palmar esos bichos!... Dicen que incluso les brillan los ojos!... Les gusta la carroña... (132).

Y, junto a las hienas, los nativos protagonizan la noche como preludio de la muerte:

¡Los negros, te darás cuenta en seguida, no son más que muertos y podridos!... Durante el día los ves acuclillados, creerías que son incapaces de levantarse ni siquiera para mear contra un árbol, y de pronto en cuanto es de noche, ¡que si quieres! ¡Todo se vuelve perversión, nervios, histeria! ¡Retazos de noche vueltos histéricos! (133).

El resultado del viaje en el corazón de la selva es el descubrimiento de que al final solo se encuentra la noche anticipadora de la muerte. En América, nueva selva urbana, tendrá la misma revelación: «La verdad es una agonía que nunca se acaba. La verdad de este mundo es la muerte. Hay que escoger: morir o mentir» (159); más adelante: «Simplemente: me sentía muy cerca de la no existencia» (161); añadirá que «el viaje es la búsqueda de esa nada» (169); y que «la vida es así, un retazo de luz que acaba en la noche. Y además tal vez nunca sepamos nada, nunca encontremos nada. La muerte es esto» (259). Comparando la existencia con las bolas del juego, señala que somos como ellas que «nunca van a ninguna parte» (265). Recordando a un muchacho que conoció en la guerra: «La tierra está muerta —me dijo—. Nosotros no somos más que gusanos en su asqueroso y gordo cadáver, tragando continuamente sus tripas y venenos... No tenemos remedio. Estamos podridos al nacer... ¡Esto es todo!» (286). Textos que parecen anticiparnos la visión sartreana de la existencia.

La narración de Céline ha sido considerada como novela *picaresca*²⁶. Lejos del viaje del caballero medieval o el personaje moderno que se desplaza para realizar su identidad en la *aventura*, los personajes de esta novela son pobres diablos que solo pretenden sobrevivir en un mundo degradado y degradante. La discontinuidad espacial —nuestro protagonista no deja de huir de un escenario a otro, de un continente a otro, de la forma más azarosa—; y la discontinuidad temporal —el tiempo se fragmenta en episodios gratuitos y prescindibles para la caracterización de la personalidad del protagonista—; ambas contribuyen a generar un relato cuya construcción parece ir a la deriva como la existencia misma de los personajes. Éstos, alejados de los valores éticos y sociales de una sociedad hipócrita, se convierten en *antihéroes*; como el relato por su descomposición en *antinarración*; y el recurso a un lenguaje popular y elíptico busca la abolición del lenguaje literario tradicional.

La novela de Céline podría considerarse como un largo epílogo de la anterior de Conrad. Cuando, al final de la narración tras su regreso del Congo, vuelva a Bruselas, dice:

Me encontré de regreso en la ciudad sepulcral donde me molestaba la vista de la gente apresurándose por las calles para sacarse un poco de dinero unos a otros, para devorar sus infames alimentos, para tragar su insalubre cerveza, para soñar sus insignificantes y estúpidos sueños (129).

El personaje de Céline, al principio mismo del relato, enlaza y amplifica el episodio final de la novela de Conrad. Bardamu en la guerra, al comienzo de su

²⁶ M. Raimond, 1976: 184; B. Lalande, 1976: 21-30.

narración, descubre el *horror* que Marlow y Kurtz habían tenido como revelación final:

¡Estábamos lucidos! Decididamente, bien lo veía, me había embarcado en una cruzada apocalíptica. Uno es virgen del *Horror* como lo es de la voluptuosidad. ¿Cómo hubiera podido concebir tal *horror* al marcharme de la plaza de Clichy? [...] En aquel momento estaba cogido en el engranaje de la fuga en masa hacia el asesinato en común, hacia el fuego... Aquello surgía de las profundidades y había llegado (16, subrayo el término para destacarlo).

La novela es un grito continuado señalando el horror y la muerte. La guerra europea, la miserable explotación colonial África, el enajenante maquinismo industrial americano desfilan en la primera parte. Recordando el paradigma del itinerario caballeresco, de salida y regreso a la corte artúrica, el viaje de Bardamu se enmarca entre la ida y vuelta a la plaza de Clichy; no deja de señalarlo: «Rodé una vez más durante semanas y meses alrededor de la place Clichy, de donde había partido [...]» (186). El relato tiene una composición dual: si en la novela caballeresca hay una búsqueda o *quête* de un caballero a otro, aquí hay una sucesión de *encuentros*, algunos irónicamente involuntarios, entre Bardamu y Robinson; los viajes, realizados por dos continentes, pálidos reflejos de las antiguas *aventuras*, no sirven para proporcionar una *identidad* al personaje sino, al contrario, para negarla: se impone el *nihilismo* existencial. La novela se abre también en dos partes: al libro de viaje que es la primera, sucede la segunda, especie de viaje social por la *corte*, es decir, su entorno parisino y no precisamente el de las clases elevadas. En este sentido, se puede señalar la segunda mitad como una *amplificatio* del final del relato de Conrad. Bardamu, médico de un barrio popular, está cerca de la enfermedad y de la muerte, recorre domicilios de enfermos y moribundos, así como asilos y psiquiátricos. Su profesión le permite ir presentando un más allá cercano e inmediato, inmanente podríamos decir; el de la *noche* que da título a la novela como representación de la oscuridad y de la nada, de la soledad y la muerte.

En conclusión, en las novelas de Chrétien de Troyes y de Montalvo el más allá está en el mismo itinerario del caballero errante, o mejor al acabar éste; eso sí, hay que pasar un río, casi siempre en una barca, llegar a un castillo y entrar en un *vergel*, espacio atemporal, en el que tiene lugar un combate con un ser extraordinario para romper una especie de maldición o hechizo impuesto por una dama —originariamente hada— o seres demoníacos. Montalvo repite a Chrétien: es decir el modelo ha quedado establecido. Aunque sufra cambios posteriores en un proceso de racionalidad o cristianización que diluyen el originario elemento mágico, el resultado final es la realización plena del caballero, el descubrimiento de su brillante y mesiánica identidad.

En la novela de Conrad, Marlow ha seguido un itinerario similar, como el medieval sabe que donde acaba lo conocido, lo *civilizado*, puede encontrarse con lo desconocido extraordinario, con la aventura transformadora y reveladora de la identidad del que la lleva a cabo. Pero, en este caso, el viaje es regresivo, la travesía por la selva africana desnuda y enajena, vuelve al viajero al primitivismo cruel y salvaje. El viaje al más allá se convierte en un descenso interior al horror de sí mis-

mo. Es el fin de la aventura de la bajada al corazón de las tinieblas. Esta revelación de la condición humana con que acaba la novela de Conrad es el punto de partida de la novela de Céline y que caracterizará también la novela de los años 30, sobre todo la *existencial* de Sartre; narrativa en la que solo encontraremos noche al final del viaje.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Carlos, «El viaje al más allá y la literatura artúrica» en Juan Paredes Núñez, ed., *Literatura y fantasía en la Edad Media*, Granada, 1989, 15-26.
- BURGESS, Glyn S., *Chrétien de Troyes. Erec et Enide*, Londres, 1984.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando, «Conquistadores, utopía y libros de caballería», *Revista de Filología Románica*, 10, (1993), Universidad Complutense de Madrid, 11-29.
- «Ideología de un motivo literario: el *don contraignant* o *don en blanco* en el *Amadís de Gaula*» en *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales*, 27, 2004 (en prensa).
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, ed., *Garci Rodríguez de Montalvo, Amadís de Gaula*, Madrid, 1991.
- KURTZ, Carmen (tr.), *Louis Ferdinand Céline. Viaje al fin de la noche*, Barcelona, 1983.
- CONRAD, Joseph y MURPHIN, Ross C. (ed.), *Heart of Darkness*, Boston, 1996 (A. García e I. Sánchez, trs., *El corazón de las tinieblas*, Madrid, 1976).
- LALANDE, Bernard, *Voyage au bout de la nuit. Céline*, París, 1976.
- LIDA DE MALKIEL, M.^a Rosa, «La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas» en *El otro mundo en la literatura medieval*, Madrid, 1983, 371-499.
- POIRION, Daniel (ed.), *Chrétien de Troyes. Oeuvres complètes*, París, 1994.
- RAIMOND, Michel, *Le roman contemporaine. Le signe des temps. Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon*, París, 1976.