

## *Parodia subvertida / Parodia subversiva: Le sabotage amoureux de Amélie Nothomb*

MARÍA LUISA GUERRERO ALONSO  
UCM

Resulta un fenómeno incuestionable en la actividad literaria y cinematográfica de las últimas décadas la configuración de un espacio privilegiado para lo que podríamos denominar, a falta de una acepción oficial, «relatos de memorias infantiles». No es el objeto de este artículo la indagación en las causas de este hecho pero no dejaremos de subrayar el indudable atractivo que, a ojos de creadores y receptores, ofrecen estas narraciones en las cuales se conjugan, por un lado, el relato de una aventura existencial cuya última etapa es el umbral de la adolescencia y, por otro, la visión contrastiva del mundo adulto y del infantil. La connivencia inevitable que surge entre los mundos de ficción que estas narraciones ponen en pie y las experiencias particulares de los espectadores y/o lectores —todos hemos sido niños y todos, *mutatis mutandis*, hemos realizado ese trayecto existencial—, independientemente de la mayor o menor solvencia y originalidad de los creadores a la hora de configurarlos, explican la buena fortuna de estas obras que en nuestros días han llegado a constituir un subgénero narrativo con amplia representación en los terrenos literario y cinematográfico.

La novela corta a la que vamos a dedicar las reflexiones que siguen, *Le sabotage amoureux* (1993), pertenece al patrimonio creativo que hemos caracterizado en las líneas precedentes. Se trata de la segunda obra de una joven y prolífica escritora belga, Amélie Nothomb, cuyo peso se está haciendo cada día más relevante en el marco de la literatura actual escrita en lengua francesa.

Los recuerdos de la narradora de estas páginas, que se extienden desde los cinco a los ocho años en el Pekín de la «Banda de los Cuatro»<sup>1</sup>, constituyen el tejido de la materia anecdótica que se ofrece a los ojos del lector. La protago-

---

<sup>1</sup> Tal fue la denominación que se dio a una coalición de dirigentes chinos, entre los que se encontraba la viuda de Mao Tsé-Toung. Constituían la línea más dura de la Revolución cultural y del Partido comunista chino. Tras la muerte de Mao fueron procesados por su intento de golpe de Estado para hacerse con la dirección del país. Fueron procesados en 1980 y condenados a cadena perpetua y a trabajos forzados.

nista, tercera hija de un diplomático belga trasladado de Japón a China en 1974, será la encargada de rememorar esos años difíciles pasados en el barrio pekinés en el que se confinaba a una parte de los representantes de la diplomacia extranjera y a sus familias. *Le sabotage amoureux* se ofrece, por tanto, como una crónica de la vida colectiva del Pekín de esos años, crónica que desemboca, sin sorpresa para el lector, en una sátira que alcanza tanto a los últimos años del maóismo como al papel de los países extranjeros en el férreo entramado político y administrativo que caracterizó en la década de los 70 al gigante asiático.

Junto a la vertiente anterior, *Le sabotage amoureux* configura en su devenir textual la dimensión íntima del relato iniciático, ateniéndose por ello al catálogo de tópicos del subgénero narrativo al que pertenece. En efecto, nuestra obra da cuenta también de la evolución desde una etapa existencial a otra en la que se va a poner en marcha el proceso de integración de la protagonista en el mundo de los adultos.

Hasta aquí, como se puede inferir, *Le sabotage amoureux*, cumple escrupulosamente con el retrato robot de las narraciones de memorias ubicadas en la infancia. Cara al lector, por tanto, nada nuevo bajo el sol literario que pudiera singularizarlo dentro del panorama creativo al que nos estamos refiriendo; aun así, sin embargo, pensamos que la propuesta literaria de Amélie Nothomb se carga de originalidad si consideramos el conjunto de procedimientos discursivos que sirven al narrador para recrear su experiencia infantil, entramado del que además, como veremos, van a derivarse sugerentes conclusiones. El estudio de dichas estrategias de narración serán el primer objetivo de la lectura interpretativa que este artículo pretende ofrecer.

Cualquier lector que llegue al final de las páginas de *Le sabotage amoureux* no puede dejar de advertir la comicidad de la obra; nuestra novela constituye, en ese sentido, una deliciosa muestra de esos textos que logran colocar en el gesto de quien los lee una sonrisa que continúa, incluso, después de haber pasado su última línea. En esta novela corta, el yo narrador coloca sobre la masa informe de sus recuerdos la lente de la comicidad eligiendo, dentro de la enorme variedad de perspectivas humorísticas, el acercamiento paródico para recrear ese periodo existencial.

Antes de analizar con mayor atención el funcionamiento y consecuencias de este procedimiento humorístico, creemos conveniente realizar algunas aclaraciones conceptuales.

La elección por nuestra parte del término «perspectiva paródica» y no de «parodia», obedece a un deseo de precisión expositiva. No se trata de enumerar aquí las distintas opiniones críticas que sobre este tipo de discurso humorístico se han venido realizando ya desde los trabajos retóricos de la Antigüedad<sup>2</sup> pero

<sup>2</sup> Destacamos entre los libros consultados para este trabajo la obra de Daniel Sangsue *La parodie* (1994), en el que el autor expone desde una perspectiva diacrónica los avatares sufridos por este procedimiento humorístico para, en los últimos capítulos, ofrecer una caracterización del mismo desde su punto de vista.

sí pensamos que resulta conveniente distinguir entre parodia y perspectiva paródica, haciendo con ello nuestras las reflexiones que sobre esta cuestión ha realizado Gérard Genette en una de las obras más pertinentes de la reflexión literaria de los últimos décadas, *Palimpsestes* (1982). El crítico francés aplica al procedimiento paródico una concepción restrictiva, al reservarlo exclusivamente a aquellos procedimientos discursivos que transforman lúdicamente y con efectos humorísticos un texto concreto, y nosotros añadiríamos, la más de las veces críticos, como el mismo autor llega a reconocer al revisar su tipología, texto cuyas dimensiones pueden ir desde una obra determinada —el *Ulises* de J. Joyce parodia *La Odisea*— hasta textos de menores dimensiones: poemas, refranes, frases hechas... La parodia, en estos casos, se tiñe de una dimensión irónica innegable y este proceso de simbiosis retórica —ironía paródica o parodia irónica— dota a los textos que lo acogen de un carisma especial:

*Pour qu'une ironie soit pourvue d'une dimension parodique, il suffit que le locuteur prenne pour cible un énoncé ayant fait l'objet d'une énonciation antérieure précisément identifiable, dans le temps et l'espace, et ceci à travers un énoncé qui a seulement la forme propositionnelle (ou une forme propositionnelle très proche), mais qui lui ressemble également par certaines de ses propriétés linguistiques. (Perrin, L, 1996: p. 161).*

Junto a este uso restringido de la parodia, Genette distingue una dimensión amplia de la misma, que se realiza cuando los objetos de transformación retórica con fines lúdicos y, en ocasiones críticos, son estructuras artísticas como géneros, escuelas, estilos y no realizaciones textuales concretas; en ese caso, el escritor elabora un pastiche o imitación con intención lúdica.

Pues bien, en el caso de nuestro relato estos últimos procedimientos aludidos son el canal discursivo privilegiado a través del que la narradora lleva a cabo la ordenación y trasmisión de su pasado infantil, época cuyo eje, en torno al cual cristalizarán el resto de las experiencias rememoradas, resulta ser la guerra organizada por los niños que habitaban el gueto extranjero de San Li Tun:

*Et puis, surtout, il y avait la guerre: la guerre épique et terrible du guetto de San Li Tun..Prenez une ribambelle d'enfants de toutes les nationalités, enfermez-les ensemble dans un espace exigu et bétonné. Laissez-les libres et sans surveillance.*

*Ceux qui supposent que ces gosses se donneront la main avec amitié sont de grands naïfs.*

*Notre arrivée coïncida avec une conférence au sommet où il fut décrété que la fin de la Deuxième Guerre Mondiale avait été bâclée. Tout était à refaire, étant entendu que rien n'avait changé. Les méchants n'avaient jamais cessé d'être les Allemands.*

*Et les Allemands n'étaient ce qui manquait à San Li Tun.(Nothomb, A, 1993:13-14).*

El relato de los avatares de tal reconstrucción infantil del último gran conflicto mundial —*La Guerre n'avait pas commencé à Pékin en 1972, son origine était européenne et remontait à 1939*—, va a encontrar su horma discursiva en la imitación caricaturesca de los relatos épicos; las situaciones y la retórica tópicos y típicas de esta ancestral estructura literaria, servirá de observatorio desde el que la narradora rehaga su primera infancia. La crónica de esta *singularísima* guerra mundial no sólo recogerá las fórmulas propias del discurso épico sino que, como antes quedó expuesto, acoge, además los topoi narrativos propios de este molde literario.

Entre ellos destacamos la representación que la narradora escoge para sí misma y que se atiende escrupulosamente a la figura del héroe como caudillo del grupo implicado en el combate:

*Au grand galop de mon cheval, je paradais parmi les ventilateurs. J'avais sept ans. Rien n'était plus agréable que d'avoir trop d'air dans le cerveau. Plus la vitesse soufflait, plus l'oxygène entraînait et vidait les meubles.*

*Mon coursier déboucha sur la place du Grand Ventilateur, appelée plus vulgairement place Tien An MEn. Il prit à droite, boulevard de la Laideur Habitable.*

*Je tenais les rênes d'une main. L'autre se livrait à l'exégèse de mon immensité intérieure, en flattant tout à tour la croupe du cheval et le ciel de Pékin. (Nothomb, A.:1993, 5).*

Toda la primera parte del relato queda dominada por la autoexaltación de la figura del héroe que encuentra en el prototipo del caballero en simbiosis con su cabalgadura, en este caso, una bicicleta infantil, la imagen del esplendor existencial de aquellos años: —*J'étais une interminable épopée, j'avais une légende à construire, l'épopée, c'était moi*—.

A medida que el relato avanza, el lector va completando el mundo referencial al que se aplica el corpus retórico propio de la épica y descubre paulatinamente el desfase entre los referentes tópicos que, en dicho género son objeto de un determinado discurso, y los referentes que actualizan el discurso épico en nuestro texto. El gran héroe caudillo se corresponde así con una niña de siete años, su atributo físico máspreciado, *ma longue pavane offerte au jour*, son sus trenzas y su inseparable corcel una bicicleta heredada de sus hermanos. Sin hablar de los cuerpos de élite del ejército aliado, *la cohorte de vomisseurs* cuyos integrantes elevaban su capacidad para evacuar comida voluntariamente a *une grâce d'élection, un sacerdoce* o de las hazañas bélicas más celebradas, entre las que destaca la ceremonia matinal de depositar el pis en los yogures que los soldados chinos depositaban a las puertas de las familias alemanas del gueto.

De esta estrategia discursiva de desfase referencial surge, evidentemente, la perspectiva paródica y, en gran medida la comicidad de un relato que, y esto es lo que queremos poner de relieve en el artículo, se enriquece además con lo que llamaríamos un empleo *desviado* del procedimiento paródico.

*Le sabotage amoureux*, como todo texto que acoge la perspectiva paródica desarrolla respecto a los elementos parodiados —textos en concreto, géneros, situaciones, personajes— una admiración *a contrapelo* respecto a los mismos, que se hacen así evidentes aun habiendo sido objeto de irrisión; en esto consiste lo que los estudiosos de este recurso humorístico denominan *la paradoja de la parodia*, a la hora de definir esa relación de *amor-desamor* respecto a la realidad parodiada:

*Contrairement aux formes conventionnelles d'imitation et d'admiration, la parodie permet à celui qui la pratique de garder ses distances, de s'adonner à l'oeuvre admirée tout en restant indépendant. Inféodé à un modèle, il prend néanmoins ses libertés (transformations, introduction du comique, etc[...]) Parodier, c'est se démarquer tout en démarquant. Para, nous l'avons déjà vu, signifie à la fois « à côté » et « contre ». L'étymologie renvoie donc déjà à cette combinaison de proximité et de distance qui est à la base de la parodie (Sangsue, D:1994,75).*

Por nuestra parte, pensamos que en la novela de Amélie Nothomb, el efecto de *irrisión* respecto al género épico queda especialmente mitigado para, en contrapartida, acoger la visión épica como el único vehículo posible para dar cuenta de la grandeza de las vivencias de los años evocados respecto a la vida posterior de la narradora y también en relación con la mediocridad de la existencia de los adultos que rodeaban a los niños en el gueto de San Li Tun. Tal es el funcionamiento de lo que antes hemos denominado empleo *desviado* en cuanto transgresor, singular, que de la perspectiva paródica realiza *Le sabotage amoureux*; gracias a este empleo desviado, la voz narradora del adulto encuentra la manera de acoplarse al punto de vista de la niña. Frente a otros relatos de memorias donde la voz narradora desde su madurez realiza abundantes correcciones de la perspectiva pasada del protagonista infantil o adolescente, *Le sabotage amoureux* confirma la visión de la realidad infantil generando una relación de solidaridad entre los tiempos existenciales: el presente profundo de la actualidad narradora se dilata y se funde en un magma fecundo con el pasado hacia el que se ha extendido. Y es precisamente en la elección del modo discursivo épico donde se produce este acuerdo. La narradora adulta decide, durante la mayor parte de la narración ver a través de los ojos de la niña que fue y para ello va a poner al servicio de esa mirada una estrategia retórica concreta.

De hecho, este proceso de fusión subyace en el empleo esporádico de una forma de presente verbal inesperada en la lógica expositiva; en los momentos textuales en que surge este empleo, tiene origen el acople perfecto de la voz actual de la narradora con la visión pretérita; El empleo verbal anterior va a convertirse en el hilo conductor de una de las digresiones más extensas del relato, en la que la narradora-protagonista, aquí entidades más fundidas que nunca, rechaza el comentario de una niña, Elena, que niega la condición «equina « de su bicicleta:

*Elena est aveugle. Ce cheval est un cheval. Dès qu'il y a libération par la vitesse et le vent, il y a un cheval. J'appelle cheval non pas ce qui a quatre jambes et produit du crottin, mais ce qui maudit le sol et m'en éloigne, ce qui me hisse et me force à ne pas tomber, ce qui me piétinerait à mort si je cédaï à la tentation de la boue[...].*

*J'appelle cheval cet endroit unique où elle est possible de perdre tout enrage, toute pensée, toute conscience, toute idée de lendemain, pour ne plus être qu'un élan, pour n'être que ce qui déferle.*

*J'appelle cavalcade l'esprit qui rue des quatre fers, et je sais que mon vélo a quatre fers et qu'il rue et que c'est un cheval [...]*

*C'est pourquoi jamais cheval n'a autant mérité le nom de cheval que le mien (Nothomb, A. 1993: p. 43).*

Nos hemos permitido transcribir una cita tan amplia porque este fragmento textual se ofrece, a nuestro juicio, como un momento único en ese fenómeno de amalgama de materiales que nuestra novela elabora a partir del tiempo de los acontecimientos y del tiempo de su trasmisión. La negación de la observación emitida por Elena trasmite lo que se hizo en el pasado (oponerse radicalmente a esta opinión) y lo que la narradora adulta piensa en su momento actual. En este sentido, la tautología *un cheval est un cheval* se construye sobre un presente que pivota simultáneamente sobre un valor de presente histórico, acercando a la lectura el acontecimiento del pasado, y su valor de vehículo de la argumentación situada en el presente de la narración: el presente se manifiesta como el lugar de encuentro de ambos momentos existenciales pues aquello que se pensaba entonces se sigue pensando actualmente, tal y como desarrollan el resto de los argumentos digresivos de este fragmento textual.

En *Le sabotage amoureux*, la voz narradora no sólo elogia su infancia a través de esta *solidaridad* discursiva con la visión infantil sino que, además, dicha actitud encuentra colaboración en el ejercicio actual de su discurso a partir del contenido de sus digresiones y sus comentarios a los acontecimientos del pasado. Si el lector se dedicara a recopilarlos podría llegar a elaborar un pequeño tratado sobre la decadencia que supone el abandono de la infancia, subtítulo que bien podría aplicarse al relato de Amélie Nothomb. Por ejemplo, la evocación adulta de los días de nieve en Pekín da pie a insertar una reflexión en ese sentido:

*Les nouvelles neiges n'y changeaient rien. Il est frappant de constater comment la laideur est toujours la plus forte: ainsi, à peine les flacons neufs atterrisaient-ils sur le sol pékinois qu'ils devenaient hideux.*

*Je n'aime pas les métaphores. Aussi ne dirais-je pas que la neige citadine est une métaphore de la vie. Je ne le dirais pas parce que ce n'est pas nécessaire: tout le monde l'a compris*

*Un jour j'écrirai un bouquin qui s'appellera Neige de ville. Ce sera le livre le plus triste de l'histoire des livres. Mais non, je ne l'écrirai pas. À quoi sert de raconter des horreurs que personne n'ignore? (Nothomb, A.:1993, 98).*

Todo este corpus digresivo refuerza la estrategia del discurso en la novela, consistente en: la dignificación tanto del referente épico como del infantil a partir de la transgresión de la perspectiva paródica de la cual se evacúa prácticamente el efecto burlesco para ambos dominios referenciales.

Junto a la función anterior, la elección de la óptica épica presenta en el texto una nueva aplicación: servir de pasadizo por el que evadirse del peso de la Historia:

La voluntad de desmarcarse de la realidad contemporánea llevará, por tanto, a la comunidad infantil de San Li Tun a un proceso sistemático de transformación espacial en el que las vagones de mudanza se convierten en la sede del hospital aliado, un cuartucho inaccesible a la mirada de los soldados chinos en una sala de refinadas torturas y los objetos más inesperados en armas bélicas. Se configura así un espacio imaginario que, a su vez, va a reduplicar la condición de espacio aislado que en sí mismo posee ya el gueto para extranjeros: el islote donde tendrá lugar esa Guerra Mundial resucitada y corregida toma en consecuencia la condición de refugio existencial del que el devenir temporal y los acontecimientos vividos por los adultos quedan excluidos: Guerra infantil y utopía se identifican por tanto en *Le sabotage amoureux*:

*Exégèse de cette phrase absurde: c'est dans le guetto carcéral de San Li Tun que j'ai découvert la liberté.*

*La seule excuse à une assertion aussi choquante, c'est qu'elle est vraie.*

*Dans cette Chine de cauchemar, les étrangers adultes étaient consternés. Ce qu'ils voyaient les révoltait, ce qu'ils ne voyaient pas les révoltait plus encore.*

*Leurs enfants, eux, étaient à la fête.*

*Les souffrances du peuple chinois ne les préoccupaient pas.*

*Et être parqués dans un guetto de béton avec des centaines d'enfants leur paraissait idyllique (Nothomb, A:1993, 34).*

La voluntad infantil transforma la realidad histórica en un campo de batalla imaginario en el que jugar a la guerra sin respiro supone no sólo aislarse de las circunstancias históricas inmediatas sino para afirmarse en la voluntad de rechazo a la condición adulta:

*En mon for intérieur, j'étais persuadée que je ne deviendrais jamais adulte. Le temps durait trop longtemps pour que cette chose puisse arriver. J'avais sept ans [...] Ma vie était d'une longueur! la simple idée que je pusse encore vivre un nombre égal d'années me donnait le vertige [...] Je m'arrêterais sans doute à dix ans ou onze ans, au comble de la saturation. Je me sentais presque saturée, d'ailleurs (Nothomb, A:1993, 55).*

*Le sabotage amoureux* construye, por tanto, en su discurrir narrativo un efecto de «horror de la edad adulta» que según avanza el texto adquiere una mayor consistencia, aspecto éste al que contribuye de modo decisivo el empleo de un discurso irónico que se acopla sin fisuras, en este caso, a la dimensión pa-

ródica que lo sustenta; en efecto, el trabajo de irrisión paródica realizado sobre unos referentes concretos en el texto de Nothomb culminarán en una revisión crítica y anuladora de los mismos y de la visión de la realidad que transmiten, aspectos ambos patrimonio del discurso irónico.

En el caso de nuestro relato, hemos visto que el pastiche del género épico tiene como finalidad, fundamentalmente, exaltar la época infantil pasada en el gueto, intención que corre paralela al efecto humorístico gracias al cual se va a generar una relación de complicidad entre los lectores y el punto de vista de la niña y de sus amigos del barrio de San Li Tun.

Frente a lo anterior el empleo de la parodia se va a realizar sobre un conjunto de referencias culturales con indudable protagonismo dentro del mundo occidental. La parodia irónica va a darles una aplicación referencial sorprendente de la cual se derivará una *corrección* de dichas referencias para generarse en esta operación el efecto humorístico cargado de intención crítica.

Una de estas referencias se ofrece como la diana privilegiada de los dardos paródicos: la filosofía de Ludwig Wittgenstein, concentrada en una frase de este autor a la que se recurre en más de un momento textual: *Le monde est tout ce qui a lieu*. En una de estas ocasiones la frase se aplica a la inverosímil realidad china que, al no desarrollar una existencia lógica, no tiene lugar, no pertenece al mundo, según el juicio filosófico, hecho al que se opone la contundente realidad de China, la cual acontece, a pesar de todo, dentro de su inverosimilitud. De este modo, la frase del filósofo austriaco es llevada a un callejón sin salida, a pesar de la adhesión simulada del discurso narrador, rasgo propio de toda ironía:

*Le monde est tout ce qui a lieu», écrit Wittgenstein en sa prose admirable.  
En 1974, Pekin n'avait pas lieu: je ne vois pas comment je pourrais mieux expliquer cette situation.*

*Wittgenstein n'était pas la lecture privilégié de mes sept ans. Mais mes yeux avaient precede le syllogisme ci-dessus pour parvenir à la conclusion que Pekin n'avait pas grand-chose à voir avec le monde. Je m'en acomodáis: j'avais un cheval et une aérophagie tentaculaire dans le cerveau. J'avais tout. J'étais une interminable épopée (Nothomb, A:1993, 61).*

Con esta condición paradójica el país asiático se erige en ejemplo privilegiado del *anywhere out of the world* baudeleriano, verso que, como la frase anterior de Wittgenstein, la narradora somete a intención paródica al desviarla del contexto existencial de origen y aplicarla al país oriental:

*Si Baudelaire avait pu savoir que «n'importe où hors du monde» trouverait une illustration en cette accumulation chinoise de vrai, de faux et de ni vrai ni faux, il ne l'eût pas désiré avec tant d'ardeur (Nothomb; A:1993, 13).*

China en sí misma y todo lo que en ella acontece- la vida diplomática, la guerra infantil- se revelan negaciones sistemáticas del acervo occidental po-

seído por el mundo adulto. Vivir en la infancia y contar esa infancia solidariamente supone vivir a contrapelo, supone existir inverosímilmente según las reglas de ese patrimonio que al crecer se termina asimilando. Vivir como niño y narrar como nuestra narradora lo hace lleva a parodiar, como de hecho ocurre, la frase cristiana de *Amad a vuestros enemigos* para afirmarla pervirtiéndola en un sutil empleo irónico, ya que la existencia del enemigo justifica el mundo infantil de San Li Tun y lo aísla de la reglamentación adulta:

*L'ennemi, c'est le Messie.*

*Sa simple existence suffit à dynamiser l'être humain.*

*Grâce à l'ennemi, ce sinistre accident qu'est la vie devient une épopée: Ainsi le Christ abati raison de dire: «Aimez vos ennemis». Mais il en tirait des corollaires abhorrants: il fallait se réconcilier avec son ennemi, tendre la joue gauche, et c'est malin! Si l'on se réconcilie avec son ennemi, il cesse d'être son ennemi; et s'il n'y a plus d'ennemi, il faut s'en trouver un autre: tout est à recommencer: Donc, il faut aimer son ennemi et ne pas le lui dire. Il ne faut en aucun cas envisager une réconciliation (Nothomb, A:1993, 15).*

El recuerdo del mundo infantil se gesta pues en el devenir de ese discurso irónico que dibuja en su desciframiento el gueto infantil de San Li Tun como un universo autónomo, exento de la reglamentación adulta, donde los integrantes elaboran sus *códigos* propios y afirman con ello la libertad heroica. Ser cronista solidario y cómplice con él imponía a la narradora una retórica de la epopeya para *cantar* ese mundo de la acción primaria que se opone a la reflexión, a las normas de cortesía, a la escritura, rasgos definidores de una civilización que, de nuevo, queda parodiada irónicamente en la referencia al pensador Wittgenstein:

*La question de l'après-moi ne me préoccupait pas (...) Je laissais ces spéculations à mes glossateurs et aux glossateurs de mes glossateurs.*

*Ainsi, Wittgenstein était hors sujet.*

*Il avait commis une grave erreur: il avait écrit.*

*Autant abdiquer tout de suite.*

*Aussi longtemps que les empereurs chinois n'écrivaient pas, la Chine était à l'apogée de son apogée. La décadence a commencé avec le premier écrit impérial.*

*Je n'écrivais pas, moi. Quand on a des ventilateurs géants à impressionner, quand on a un cheval à souler de galop, quand on a une armée à éclairer, quand on a un rang à tenir et un ennemi à humilier, on redresse la tête et on n'écrit pas (Nothomb, A:1993, 31).*

Los comportamientos de los diplomáticos occidentales son sometidos en *Le sabotage amoureux* al mismo tratamiento satírico que las normas férreas que definen el sistema dictatorial chino. Aislados en su gueto, malgastan su tiempo en acciones inútiles para obtener una información que continuamente les es vedada por esa China inverosímil que los ha acogido. Parodia y sátira se dan, por tanto, la mano para dibujar esa realidad adulta de la que el mundo infantil se se-

para a lomos de un discurso épico. Y, sin embargo *Le sabotage amoureux* no se deja encerrar narrativamente dentro de la bipolaridad constituída por los planos del mundo infantil y del mundo adulto, evitando con ello un carácter maniqueo en su ser narrativo; dentro de la progresión de su relato, Amélie Nothomb introduce un elemento disidente que altera y, por tanto, enriquece, el universo de ficción; nos referimos a la figura de Elena, una niña de seis años, cuya llegada a San Li Tun turbará la vida de la protagonista.

Turbación que se concretará en la experiencia del primer enamoramiento y en el cuestionamiento de sus pilares existenciales: la guerra y el ejercicio caballeresco. La relación entre ambas niñas reproducirá la estructura tópica de los relatos de amor cortés los cuales, además, adquieren el valor de trayectos iniciáticos para el caballero implicado en ellos.

En efecto, Elena conjuga en su persona todos los atributos de *la belle dame sans merci* y como tal actúa desde su impactante aparición en el gueto:

*Décrire Elena renvoyait Le Cantique des cantiques au rang des inventaires de boucherie.*

*En un seul regard, on sentait qu'aimer Elena serait à la souffrance ce que Grevisse est à la grammaire française: un classique conspué et indispensable.*

*Elle portait ce jour-là une robe de cinéma en broderie anglaise blanche. J'eusse honte si j'avais du revêtir une telle tenue. Mais Elena n'appartenait pas à notre système de valeurs et sa robe faisait d'elle un ange en fleur.*

*Elle sortit de la voiture et ne me vit pas (Nothomb; A:1993, 35).*

Angel-demonio con quien la relación sólo es posible a través de la contemplación entregada y las pruebas de humillación a las que la protagonista es sometida; en este sentido, la novela va recorrer paulatinamente las etapas de un relato cortés, subgénero literario en el que nuestro relato acaba por integrarse, de nuevo gracias a un proceso de metamorfosis paródica.

La tensión entre caballero y dama que supone la línea de fuerza de estas narraciones se realiza en la nuestra a través de la autoexclusión de Elena del juego bélico y su crítica del mismo; la niña se convierte así en el único integrante de la chiquillería de San Li Tun que no sólo no participa en la guerra sino que además destruye en sus enfrentamientos dialécticos con la protagonista la utopía bélica al negar sistemáticamente el proceso de transformación referencial en el que, recordemos, aquella se apoyaba:

*Elle possédait des opinions et ne cherchait jamais à les prouver. Elle parlait peu, avec une assurance hautaine et désinvolte. Je fus soulagée d'être la seule à avoir entendu un tel blasphème. J'étoufferais l'affaire. Il ne fallait surtout pas que les Alliés puissent parler du mal de ma bien-aimée.*

*La guerre est magnifique, rectifiai-je.*

*Elle semblait ne pas entendre (Nothomb, A:1993, 36).*

Recordemos que la negación de la ficción de la Segunda Guerra Mundial reconstruída y prolongada, separaba abismalmente la realidad de los adultos del

gueto de la de sus hijos; en ese sentido, Elena, a pesar de su corta edad, adquiere el atributo definidor del enemigo adulto y, de este modo, se convierte en un elemento hostil al que, paradójicamente, la protagonista queda unida por una atracción irracional. Pareja infernal<sup>3</sup> cuyo encuentro pleno se produce en la máxima prueba exigida por la dama al caballero (el *assais* cortés), en la cual amor y dolor se imbrican par enaltecer al amante:

*La dama es, un poco, la araña que espera, en un rincón de la tela, a los amantes que someterá a prueba y devorará, tal vez como Kali, o convertirá en animales como Circe. El ritual del amor cortés es forzosamente doloroso. El gozo del amante nace de su sufrimiento (Markale:1998,179).*

En nuestra novela el «essais» se hace sabotaje: la prueba exigida por Elena atenta contra la condición asmática de la protagonista pues ésta, obedeciendo las órdenes de la niña, llegará a dar ochenta y ocho vueltas corriendo sin parar en el patio del colegio para acabar desmayándose de dolor. Auto destrucción por amor que la afirma en su condición de caballero con el ejercicio enloquecido de una velocidad que hasta entonces sólo había alcanzado con su corcel-bicicleta.

La protagonista de *Le sabotage amoureux* se hace centauro, sus pies se funden con los cascos de su caballo imaginario, el cual, por una vez no le acompaña. De este ejercicio doloroso surge, más que nunca, la conjunción de las entidades del guerrero y del amante; doble *sabotage*<sup>4</sup>, pues, el de Elena en su crueldad, atentando contra la salud de su admiradora, y el de la protagonista que se transforma en centauro por su amor:

*Une voix soliloquait dans ma tête: «Tu veux que je me sabote. C'est digne de toi et digne de moi. Tu verras jusqu' où j'irai.*

*Saboter était un verbe qui trouvait du répondant en moi. Je n'avais aucune notion d'étymologie dans «saboter», j'entendais sabot, et les sabots, c'étaient les pieds de mon cheval, c'étaient mes pieds véritables. Elena voulait que je me sabote pour elle: c'était vouloir que me sabote pour toi? C'est merveilleux j'écrase mon être sous ce galop. Et je courais en pensant que le sol était mon corps et que je le piétinais pour obéir à la belle et que je le piétinerais jusqu'à son agonie. Je souriais à cette perspective magnifique et j'accélérais mon sabotage en passant à la vitesse supérieure. (Nothomb; A:1993, 92-93).*

<sup>3</sup> Hacemos nuestra la denominación que J. Markal aplica a la pareja protagonista de los relatos medievales de amor cortés en su obra *El amor cortés o la pareja infernal*, donde analiza y expone la singularidad de esta relación tan definidora de la cultura occidental.

<sup>4</sup> El empleo por nuestra parte del término francés quiere conservar el doble valor que cobra en la novela y que la traducción al español no mantiene. «Sabot» designa en francés el casco del caballo y de ahí surge en nuestro texto el otro significado de «sabotage», aplicado a la fusión del caballero con su cabalgadura en la imagen del centauro, metamorfosis que se realiza por amor, en obediencia ciega a las órdenes de la dama.

Ahora bien, el episodio del *sabotage* no culminará en recompensa por parte de la amada: la entente entre ambas niñas jamás se producirá, a pesar de un momento de debilidad por parte de Elena, del que de inmediato se recuperará para afirmar su distanciamiento.

En este punto también, el relato de Amélie Nothomb hace suya una estructura tópica para relanzarla en un sentido propio e intransferible; el final del camino iniciado por la niña no acabará en la consecución de la amistad de Elena —solución que respondería a la tópica— sino en la asunción por parte de la protagonista de la naturaleza fatal de Elena, lo que la llevará a imitar su comportamiento en relaciones sentimentales posteriores:

*Passer sans transition de Pekin à New York eut raison de mon équilibre mental. Mes parents perdirent le sens commun et ils gâtèrent leurs enfants jusqu'à la démesure. J'adorais ça. Je devins odieuse.*

*Au lycée français de New York, dix petites filles tombèrent follement amoureuses de moi. Je les fis souffrir abominablement. C'était merveilleux (Nothomb; A:1993, 123).*

La ambigüedad existencial y sentimental de la infancia, representada en esa entidad híbrida de la niña-caballero-amante se empobrecerá al abandonar esos años para quedar reducida a una sola condición, repetidora de modelos preestablecidos: la mujer fatal. En este sentido, el personaje de Elena funciona en el universo narrativo de *Le sabotage amoureux* como la figura negadora de la esencia de la infancia porque, a pesar de su edad, carece del rasgo fundamentalmente definidor de esta época de la vida: la capacidad de transformación referencial que pone en marcha una visión lúdica del mundo.

Por su parte, la narradora de nuestra novela, al convertirse en cronista de una guerra utópica y de un amor imposible, trasmite, en un tono elegíaco-paródico, su exilio de la tierras de la infancia. Exilio irreversible? Sí, al haberse convertido, con el paso del tiempo, en una réplica de Elena, integrándose en el sistema de la relaciones sentimentales. Y no, en cuanto que aún conserva un nexo con el pasado utópico al transformar sus recuerdos en realidad recreada en Literatura.

Hacer Literatura es, en ese sentido, seguir viviendo en el Pekín insólito conocido en los primeros años de la vida; afirmar, contra la lógica de Wittgenstein, que lo que no ocurre en parámetros reales existe plenamente y con la misma intensidad que los amores infantiles de nuestro relato, donde no hay distinciones sexuales ni límites a la pasión:

*Aujourd'hui, je ne vis plus à Pekin et je n'ai plus de cheval. J'ai remplacé Pekin par du papier blanc et le cheval par l'encre. Mon héroïsme est devenu souterrain.*

*J'ai toujours su que l'âge adulte ne comptait pas: dès la puberté l'existence n'est plus qu'un épilogue (Nothomb; A:1993, 25).*

Escribir es en *Le sabotage amoureux* la única vía posible de recuperar esa existencia irisada de la infancia, de la cual los sistemas permanecen ausentes y en la cual la alquimia de la realidad se ofrece como el principio vital de su dinámica. Alquimia que la narradora de estas páginas lleva a cabo en el crisol de la parodia y que culmina, sorpresivamente, no en la irrisión de la edad recuperada sino en su exaltación nostálgica.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE CUENCA, Luis Alberto (1991). *El héroe y sus máscaras*. Mad rid, Mondadori.  
 ÉMELINA, Jean (1995). *Le comique. Essai d'interprétation générale*. París, SEDES.  
 JARDON, Denise (1995). *Le comique dans le texte littéraire*. París, De Boeck.  
 HIMMELSBACH, Siegbert (1992). *L'épopée ou la case vide. La réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*. Niemeyer.  
 MARKALE, J. (1998). *El amor cortés o la pareja infernal*. J-J. Olañeta Editor.  
 NOTHOMB, Amélie (1993). *Le sabotage amoureux*. París, A. Michel.  
 PERRIN, Laurent (1996). *L'ironie mise en trope*. París, Kimé.  
 SANGSUE, Daniel (1994). *La parodie*. París, Hachette.

## RESUMEN

Nuestro trabajo investigador se ha centrado en poner de relieve la originalidad de *Le sabotage amoureux*, obra publicada en 1993 por la escritora belga Amélie Nothomb. Dicha novela que, si bien se atiene a los patrones anecdóticos del subgénero narrativo del relato de infancia, encuentra su peculiaridad en el especial uso realizado por la autora del procedimiento discursivo elegido para dar cuenta de esta etapa de su vida: *la perspectiva paródica* que convierte *Le sabotage amoureux* en un texto cómico.

Los acontecimientos más señeros de esa infancia, que giran en torno a las encarnizadas luchas entre las bandas del barrio a las que perteneció la narradora y a su primera decepción sentimental, son transmitidos siguiendo las pautas de dos sistemas literarios de amplia tradición en Occidente: el relato de amor cortés y la épica, que, de este modo, resultan parodiados. El análisis de esta trasposición paródica desemboca en unas conclusiones *subversivas* respecto a las que suele tener este recurso de comicidad: el efecto habitual de irrisión y degradación que sufren las realidades parodiadas, en este caso las dos estructuras literarias aludidas, se sustituye por la exaltación de las mismas, al ser consideradas las únicas vías posibles para transmitir la grandeza de las vivencias infantiles en contraposición con la vulgaridad de la vida adulta.

Junto con este uso desviado de la perspectiva paródica, el estudio de la relación entre la focalización y la voz narrativa, así como el peculiar desarrollo de la ironía en este texto, han puesto de relieve la función coincidente de estos recursos expresivos con la parodia: la exaltación nostálgica de la infancia de la narradora.