

La visión estereoscópica de Andréi Makine

LOURDES CARRIEDO LÓPEZ
UCM

El éxito reciente de Andréi Makine con *Le testament français*, merecedor en 1995 del premio Goncourt y del Médicis ex-aequo, ha servido sin duda para ponerle en el punto de mira de la crítica, sorprendida ante la calidad y belleza expresivas de un texto cuyo autor no es de lengua materna francesa, sino rusa. Mucho se ha resaltado ese origen y las posibles afinidades con Nabokov¹ y otros escritores bilingües; también se ha puesto de manifiesto su condición de exiliado y de hijo adoptivo de las letras francesas, algo nada habitual de no ser por la calidad de narrador mostrada al cabo de un itinerario de tres novelas (*La fille d'un héros de l'union soviétique*, 1990; *La confession d'un porte-drapeau déchu*, 1992; *Au temps du fleuve amour*, 1994) y del texto que le incluye en el panorama literario del momento como firme promesa consolidada.

Le testament français ofrece aspectos autobiográficos que no van a centrar nuestra atención en este artículo. Sin embargo, sí adquiere un especial relieve la experiencia real y ficcional del exilio, que proporciona una vivencia espacial peculiar en la que la nostalgia enturbia la percepción de lo inmediato al tiempo que lo relativiza. La consecuencia evidente es una visión multiplicada de las cosas que dificulta esa perspectiva única del mundo y de sí mismo buscada con ahínco a lo largo de la novela² y que se traduce en un constante vaivén entre un espacio, un tiempo y una identidad dobles. Como veremos, esta duplicidad se resolverá momentáneamente a través de una óptica estereoscópica mediatizada por la escritura. La mirada del héroe-narrador se deslizará hacia una visión del mundo rica en profundidad y

¹ No deja de ser significativo que en su deambular por las librerías parisinas, el yo que narra encuentre sus obras anteriores colocadas entre Lermontov y Nabokov...

² Desde el principio el héroe narrador es consciente de su deseo de tener una única perspectiva de las cosas: *Oui, n'avoir qu'un seul regard sur la vie. Ne pas voir comme je vois...* (Makine, 1995: 58). Sueño de visión única que afecta a múltiples ámbitos de una vida condicionada por una no siempre cómoda duplicidad.

relieve permitiendo, además de la propia aceptación, el descubrimiento de sus orígenes. En efecto, al final de un recorrido por la geografía, la historia y la memoria el narrador conoce la identidad de la mujer de la foto cuyo enigma abre la novela. La imagen fotográfica resulta uno de los soportes visuales determinantes del relato constituyendo, en este caso, el doble panel que enmarca un trayecto efectuado en busca de la propia identidad.

Dicho trayecto se estructura en función de la recuperación de la infancia rusa del narrador, sobre todo de los veranos pasados en casa de la abuela materna, en un pueblo de sonoro nombre, Saranza, espacio irradiante de una memoria sensorial, afectiva y analógica de clara tonalidad proustiana³. Situado en los confines de la estepa rusa, Saranza es el lugar de residencia y metonimia espacial de la abuela Charlotte, cuyo origen francés ejerce una atracción mágica y determinante durante la infancia y adolescencia del narrador, empeñado en reconstruir puntualmente la biografía de *esa extranjera*, en la que paradójicamente se resumen los grandes momentos de la historia rusa del siglo xx:

Et puis, cette jeune Française avait l'avantage de concentrer dans son existence les moments cruciaux de l'histoire de notre pays. Elle avait vécu sous le Tsar et survécu aux purges staliniennes, elle avait traversé la guerre et assisté à la chute de tant d'idoles. Sa vie, décalquée sur le siècle le plus sanguinaire de l'empire, acquérait à leurs yeux une dimension épique (Makine, 1995: 116).

Testigo de excepción de una vida en la que finalmente se integra, absorbida más por una tierra que por unas gentes, Charlotte proporciona la imagen del Otro, de un *alter ego* francés que desarrolla profundas raíces en el tronco ruso del narrador, depositario final de un exquisito *legado*⁴.

En Saranza el protagonista descubre progresivamente la cultura y civilización francesas a través de los relatos de la abuela. Para llevar a cabo su hábil recreación, ésta se vale, por un lado, de fotos y artículos de periódico conservados desde la juventud y, por otro, de la disposición receptiva de unos nietos sensibles a la magia del espacio. El balcón que asoma a la inmensidad de la estepa rusa abre las puertas de la ensoñación infantil que se desliza en instantes hacia el París inundado de 1910. La transición adopta el ritmo de una secuencia cinematográfica de fundido-sobreimpresión, que marca al mismo tiempo un vaivén entre el tiempo pasado remoto de la vida de Charlotte y el pasado de la infancia del narrador. La transición se realiza por el plano intermedio de la leyendaria Atlántida:

Peu à peu nous nous abandonnâmes à ce silence. Penchés au-dessus de la rampe, nous écarquillions les yeux en essayant de voir le plus de ciel possible. Le balcon tan-

³ Makine recrea sin rubor la estructura narrativa proustiana, ofreciendo incluso un frecuente *inter-texto* cuyo estudio dejamos para otro artículo.

⁴ Más *legado* o *herencia* que *testamento*, término éste último empleado en el título de la novela y que transcribe, como el propio narrador observa, un uso léxico impreciso por parte del *nuevo ruso* de nombre americanizado (Alex Bond), paradigma de una generación de fracasados.

guait légèrement, se dérochant sous nos pieds, se mettant à planer. (...) Sur notre balcon, nous entendions ce silence sommeillant de Paris inondé. (...) La France de notre grand-mère, telle une Atlantide brumeuse, sortait des flots (25-26).

Este movimiento pendular entre el tiempo pasado de la infancia y un tiempo anterior recreado tanto por la memoria de Charlotte como por la imaginación del narrador determina el ritmo narrativo de la novela, construída a base de analepsis que a veces se invierten en función de imágenes simétricas. La cita siguiente reen-vía de manera especular al texto anterior, pero entre ambas se ha recorrido un gran camino de iniciación a la vida real y al Yo; en el cementerio parisino en el que por fin cree haber encontrado un *chez-moi*, un hogar, el narrador percibe la marca que señala la histórica crecida de las aguas:

Ce n'était pas un souvenir, mais la vie elle-même. Non, je ne revivais pas, je vivais. Des sensations très humbles en apparence. La chaleur de la rampe en bois d'un balcon suspendu dans l'air d'une soirée d'été. (...)

CRUE, JANVIER, 1910. J'entendais le silence brumeux, le clapotis de l'eau au passage d'une barque. (...)

Je compris à ce moment-là que l'Atlantide de Charlotte m'avait laissé entrevoir, dès mon enfance, cette mystérieuse consonance des instants éternels (Makine, 1995: 277).

Misteriosas correspondencias temporales posadas en el crisol de una memoria espacial constituyen así el entramado de la obra, que tan sólo en un breve momento aproxima tiempo de la acción y tiempo del relato, gracias a un nuevo fundido espacial:

Et ce n'est plus ce restaurant de la gare perdue au milieu de la steppe. Mais un café parisien -et derrière la vitre, un soir de printemps. (...) Et moi, vingt ans après, moi, qui viens de reconnaître cette gamme de couleurs et de revivre le vertige de l'instant retrouvé. (...)

Charlotte sort de la gare. Je la suis, ivre de ma révélation indicible. Et la nuit se répand sur la steppe. La nuit qui dure déjà depuis vingt ans dans la Saranza de mon enfance (Makine, 1955: 261-261).

Este fragmento en presente abre el cuarto y último gran capítulo del libro, marcando un giro en la narración. En él se recupera un pasado mucho más próximo, tiempo de vagabundeo y de exilio por tierras francesas, que produce una significativa inversión de la percepción, esta vez directa y sin intermediarios, del país anteriormente ensoñado e idealizado: *C'est en France que je faillis oublier définitivement la France de Charlotte...* (Makine, 1995: 267). El contacto directo con la realidad le aleja definitivamente de esa imagen utópica construída a base de ensueños, espejismos y sobre todo, lecturas; novelesca, en suma.

Makine juega, por lo tanto, a recrear una *imagen* de Francia en la distancia que posteriormente se matizará por la experiencia real del país y de sus gentes. Pero dado que la ensoñación del Otro implica siempre una visión de sí mismo (Cf.

Pageaux, 1995), no falta la pintura de la Rusia imperial y revolucionaria. De este modo se le puede tomar el pulso desde una doble perspectiva: por un lado, bajo la mirada del ruso *de pura cepa* y, por otro, bajo la del *afrancesado*, con lo que tenemos nuevamente una visión doble —exterior e interior— de la misma realidad. Ello explica que el narrador sea muy pronto consciente de la imposibilidad de tener una *única visión de las cosas*, dado su constante desgarramiento entre dos países, dos tiempos, dos Historias y culturas, dos lenguas. Esta dicotomía parece resolverse a través de una doble revelación. La primera se representa por una metáfora vegetal redundantemente empleada en el texto, la del *injerto*: del mismo modo que la viña mediterránea prende finalmente en Siberia a pesar de la inclemencia climatológica, así prende en el narrador el rico injerto francés —cultural, espiritual y lingüístico sabiamente plantado por una hábil *maestra de ceremonias* como Charlotte. La segunda revelación conduce a la necesidad de plasmar ese legado a través de la escritura, con lo que Makine se apunta a la tendencia de la novela por escribir paradójicamente culminada por el final de la lectura⁵; esto es, asistimos al nacimiento de una vocación literaria, propiciada por el rastreo nostálgico de sí y del pasado, tanto individual como colectivo.

La dinámica narrativa del texto obedece, pues, al esquema de búsqueda de la propia identidad a través de la recuperación tanto de la historia familiar y personal como de los acontecimientos históricos que las enmarcan. La identidad vivida de manera fragmentaria se va recomponiendo poco a poco a base de retazos de existencia recuperados por una memoria voluntariosa aunque a veces díscola y sorprendente⁶ (*ma mémoire, à mon insu, recrée un tout autre reflet du passé* (Makine, 1995: 168). El ensamblaje de este puzzle diacrónico configurado a base de pequeños fragmentos temporales, a veces simples destellos, permite acceder a un mejor conocimiento o, cuando menos, a otra visión del mundo. Ciertamente, ello supone un *proceso de aprendizaje* de marcado carácter iniciático, que sustenta sólidamente el devenir del texto.

La recuperación de la infancia del narrador pasa por la figura de Charlotte, su abuela francesa y, por lo tanto, extranjera en Rusia pese a su aparentemente perfecta integración en la sociedad provinciana de Saranza. Esta percepción de la diferencia, posteriormente trasladada a sí mismo, le abre al niño el horizonte amplísimo de una alteridad, de una *otredad*⁷ anclada en otro lugar, en ese espacio *exótico* encarnado por la figura familiar. Muy tempranamente, Aliocha concibe el proyecto de desentrañar el misterio de *cet ailleurs insolite que portait en elle notre grand-mère* (Makine, 1995: 32), un *ailleurs* progresivamente perfilado como imagen de Francia que se moldea por un complejo entramado de espacios —histórico, social, cultural,

⁵ Evidente nueva reminiscencia proustiana, retomada incansablemente por la narrativa contemporánea: desde *La modification* (1957) de Michel Butor hasta *Un aller simple* de Didier Van Cauwelaert, premio Goncourt de 1994.

⁶ Es evidente la recuperación de esa doble memoria, voluntaria e involuntaria, definida por Bergson y tan magistralmente desarrollada por Proust.

⁷ Adoptando el término de Octavio Paz en *El arco y la lira* (1976).

psicológico y literario— cuya travesía imaginaria proporcionan una primera visión, ciertamente parcial, del *esprit français*. La mirada admirativa del niño recrea la imagen de un país trabajador, demócrata y libre cuyos habitantes, no desprovistos de un espíritu contestatario y reivindicativo, conocen el arte de extraer el jugo de la vida y del amor, el arte de compaginar sin traumas aspectos tan contradictorios como el orden y la anarquía. Una imagen que queda engastada para siempre en el interior del narrador:

La France n'était plus pour moi un simple cabinet de curiosités, mais un être sensible et dense dont une parcelle avait été greffée en moi (Makine, 1995: 114).

Pero ser portador de un injerto tan extraordinario no resulta fácil para un niño que roza ya la adolescencia y que vive sumergido en la realidad soviética, áspera y sin concesiones, desmesurada e inmisericorde. Una realidad que no deja nunca de atisbar por entre los vocablos franceses permitiendo la emergencia de una espacialidad híbrida: *Neuilly se peuplait de kolkhoziens* (39).

En la adolescencia la realidad material del mundo ruso invade progresivamente el terreno de la ensoñación y de la lectura, lo que produce una significativa inversión respecto a la anterior imagen idealizada de Francia, condicionada por la ensoñación del paraíso perdido. La mirada deja de atravesar el tamiz poético de la Atlántida para percibir el mundo sin veladuras. El paisaje ensoñado se aproxima extrañamente al vivido:

La France, qui était toujours apparue devant mes yeux dans les fastes de ses palais, aux heures glorieuses de son histoire, se manifesta soudain sous les traits de ce village du nord où les maisons basses se recroquevillaient derrière les haies maigres, où les arbres rabougris frissonnaient sous le vent d'hiver. Étonnamment, je me sentis très proche et de cette rue boueuse, et de ces vieux guerriers condamnés à tomber dans un combat inégal (Makine, 1995: 160).

Primer paso del abandono de la admiración incondicional de la imagen proyectada por la abuela y que va a dar lugar a una progresiva animadversión hacia ese aspecto del propio yo que dificulta, cuando no impide, la plena integración en el mundo real, condenándolo a una penosa marginalidad. Es entonces cuando el personaje narrador toma conciencia de su condición, sobre todo a partir del acontecimiento crucial de la muerte de sus padres y de su inmersión en la cotidianidad de la vida soviética, colectivista, militarizada y opaca al exterior. En ella se descubre el verdadero peso de la vida real, anclada en los detalles aparentemente más anodinos de lo cotidiano. El nuevo sentimiento francófobo experimentado por el adolescente refleja el pensamiento estereotipado que, en términos del narrador, escinde a una Rusia primitiva y salvaje de tenebroso destino de un Occidente ilustrado:

Je trouvais en elle (Charlotte) l'Occident personnifié, cet Occident rationnel et froid contre lequel les Russes gardent une rancune inguérissable. Cette Europe qui, de la forteresse de sa civilisation, observe avec condescendance nos misères de barbares

—les guerres où nous mourions par millions, les révolutions dont elle a écrit pour nous les scénarios... (Makine, 1995: 224).

Esta toma de postura ideológica entraña la inmersión en una nueva topografía social, cultural y psicológica, que cobra relieve en proporción inversa al abandono de la vivencia interior francesa, marcando así la segunda etapa o segundo macro-segmento de la novela, de signo claramente opuesto al anterior.

El aprendizaje de la realidad inmediata rusa como auténtica patria material se realiza de forma paralela a la vivencia de momentos cruciales, marcando la transición irreversible de la infancia a la edad adulta: se trata de la revelación de la muerte, del sexo, de la amistad, de la naturaleza y, finalmente, la del poder de la palabra poética. Si bien Charlotte le había descubierto la realidad francesa y, de refilón, muchos aspectos de la rusa, esta vez es Chapka quien desempeña el papel de ayudante en este segundo proceso. Al igual que Charlotte y que luego el propio narrador, Chapka es un solitario no integrado en el mundo, portador del estigma de la soledad y del desarraigo. Los tres personajes presentan una misma constante de intrusismo, que los convierte en extraños tanto en el ámbito familiar, como en el social como, incluso a veces, en el cósmico: *Je crus percevoir ce vertigineux dépaysement presque cosmique* (Makine, 1995: 236).

En un tercer momento, la conciencia desgarrada que resulta del doble proceso de iniciación anterior y que le procura la vivencia dolorosa de un *pénible entre-deux-mondes* desemboca en la crisis que le conduce tanto a la madurez (*Je sentais s'évanouir, dans mon corps, dans ma respiration, cet adolescent agressif et nerveux qui était venu la veille à Saranza* (Makine, 1995: 237) como a la aceptación de una realidad en la que tienen cabida sin desgarros las dos identidades: *Je n'avais plus à me débattre entre mes identités russe et française. Je m'acceptai* (Makine, 1995: 237). Esta aceptación pasa por la toma de conciencia de un mestizaje cultural sin duda enriquecedor⁸ y de la existencia de una lengua capaz de expresarlo: la lengua literaria francesa⁹. Gran revelación que culmina un doble proceso de aprendizaje e inicia una vocación de escritura que se materializa en el cuarto y último capítulo de la novela. Tras el abandono de Rusia y un largo viaje errático por tierras francesas, *d'un nulle part vers un ailleurs* (Makine, 1995: 268), refugiado en una tumba del cementerio parisino y a modo de *memorias de ultratumba*¹⁰; el héroe-narrador ha conce-

⁸ A pesar de los inconvenientes que le acarrea en la vida real y que se invierten en su proceso vital: *Je me disais, d'abord avec amertume, plus tard avec le sourire, que ma malédiction franco-russe était toujours là. Seulement si enfant, j'étais obligé de dissimuler la greffe française, à présent c'était ma rusité qui devenait répréhensible* (Makine, 1995: 282) se dice el narrador una vez instalado en Francia.

⁹ El texto describe minuciosamente el tránsito de una lengua a otra: el ruso permanece como la lengua de lo cotidiano, de lo material, mientras que el francés se convierte en la lengua de expresión literaria, *langue d'étonnement par excellence* (244), lengua intermedia capaz de salvar al narrador de un *pénible entre-deux-mondes, entre-deux-langues*; como para la mayoría de los escritores bilingües, coartada perfecta para la configuración de un nuevo discurso inventivo.

¹⁰ ¿Reminiscencia de la ambición hugoliana de ser *Chateaubriand o nada* en esta clara alusión intertextual a la *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand?

bido la realización de su acto más auténtico: la redacción de las *Notas biográficas* de Charlotte Lemonnier, que permiten reencontrar el *archipiélago francés* abandonado en Rusia, al tiempo que cerrar el itinerario del texto que se acaba.

Y si este reencuentro se hace posible gracias a una memoria capaz de recuperar un universo sumergido por el Tiempo, bien es cierto que aquella se desencadena no tanto por un acto auditivo, táctil o gustativo, sino olfativo y, sobre todo, visual. La mirada en Makine domina y dirige el texto operando las transiciones entre los diferentes fragmentos narrativos o descriptivos, contribuyendo a generar una imagen en profundidad del mundo como consecuencia de una toma siempre doble. Es lo que el propio narrador constata tras la contemplación maravillada de la foto de las tres bellas jóvenes de principio de siglo rescatadas efímeramente del olvido:

La surface du cliché sembla frémir, comme celle, aux couleurs humides et vives, d'une décalcomanie. Sa perspective plate se mit soudain à s'approfondir, à s'enfuir devant son regard. C'est ainsi, enfant, que je contemplais deux images identiques qui naviguaient lentement l'une vers l'autre avant de se confondre en une seule, stéréoscopique.(...) Je n'avais même plus besoin de regarder la photo. Je fermais les yeux, l'instant était en moi (Makine, 1995: 167).

La imagen fotográfica permite recrear el instante lejano y reconstruir su atmósfera gracias a una mágica alquimia del tiempo. La profundidad de la foto contemplada resulta, así pues, tanto espacial como temporal. Es lo que ocurre con muchas de las imágenes fotográficas que aparecen a lo largo del texto, vestigios de un pasado familiar reconstruible, anterior incluso a la revolución de 1917: la foto de Charlotte a los dos años entre sus padres, Albertine y Norbert, tomada en julio de 1905; la foto de la boda de Charlotte y de Fiodor; y, sobre todo, la imagen de la joven madre de humilde atuendo posando ante la taiga infinita, en contraste con el resto de las fotos familiares enmarcadas por geométricos jardines: la que al final se revela como su madre, percibida ya premonitoriamente desde el principio como *intrusa* en el entorno familiar francés.

La foto también comprime la profundidad del tiempo histórico aún a base de motivos aparentemente anodinos. Es el caso de la colección de recortes periodísticos conservados por Charlotte: la foto de los diputados desplazándose en barca hasta la Asamblea Nacional por la inundación de París de 1910; la del encuentro en París entre el presidente de Francia Félix Faure y el Zar Nicolás II en 1896; la del soldado anónimo yendo al frente con un destino cruel esbozado en la mirada, etc En la obra de Makine, la historia personal se entremezcla con la historia social de un modo similar a lo aparece en Proust, cuya conquista técnica resulta determinante para el devenir de la novela. Así lo señala Julien Gracq en su delicioso *En lisant, en écrivant*:

un saut qualitatif dans l'appareillage optique de la littérature. Le pouvoir séparateur de l'oeil —de l'oeil intime— a doublé: voilà la nouveauté capitale: elle implique, comme toute mise au point d'un microscope plus perfectionné, à la fois une minutie supérieure dans l'observation des domaines déjà explorés et l'accès à des domaines neufs (Gracq, 1980: 99).

Makine, por su parte, centra el poder de recuperación del universo perdido en la mirada, que frecuentemente adopta el ritmo y la función de la cámara cinematográfica: en los fundidos en negro que sirven de transición entre los diferentes microsegmentos ¹¹; en los fundidos sobreimpresión que interseccionan los espacios ensoñados; en los vertiginosos flash back que recuperan toda una vida a base de planos de tiempo comprimido en una *palpitante suite d'éclairs* (Makine, 1995: 252); en la secuenciación lenta de episodios determinantes como la violación de Charlotte; en los travelling de alejamiento de la mirada con la consiguiente reducción del objeto observado, *Le balcon devenait minuscule — comme si je l'observais d'une très grande distance —, oui, minuscule et sans défense* (Makine, 1995: 230). Esta perspectiva llega a determinar, incluso, la percepción del espacio circundante, concebido en su irrealidad como inmenso decorado de cartón-piedra:

Le vertige incurvait les perspectives, les enroulait autour de moi. L'amoncellement des immeubles le long des quais et sur l'île avait l'air d'un gigantesque décor de cinéma dans l'obscurité des projecteurs éteint (Makine, 1995: 275).

Todo contribuye, en definitiva a la *ilusión óptica* que permite trascender la realidad y deslizarse hacia un *ailleurs* poético. Desde el primer momento, la identificación analógica de la estepa y del mar permitiendo la emergencia del espacio imaginario de la Atlántida se realiza por un proceso visual: *nous écarquillions les yeux en essayant de voir, nous discernâmes ce miroitement pâle, nous scrutâmes l'obscurité, nous voyions maintenant (...) une ville fantôme émergeait sous notre regard...* (Makine, 1995: 25). Incluso el propio texto alude redundantemente al efecto visual como generador de una doble visión de la realidad así como de una topografía ensoñada. Refiriéndose a ese presente atemporal dilatado en el espacio imaginario de la Atlántida, el narrador especifica, recuperando la cita anterior: *Ce présent, ce temps où les gestes se répétaient indéfiniment était bien sûr une illusion d'optique. Mais c'est grâce à cette vision illusoire que nous découvrîmes...* (Makine, 1995: 107). La ilusión óptica adquiere, así pues, una dimensión epistemológica al tiempo que contribuye a la espacialización de lo temporal.

La memoria queda prendida en un espacio de nombre evocador. Saranza ¹², cuya función resulta doble a lo largo del texto: por un lado, como espacio metonímico de la vida y la historia de la abuela francesa, capaz de absorber todo un pasado; por otro, como espacio insular ¹³ perdido en las extensas llanuras de la estepa, cuyo paisaje uniforme se convierte en signo distintivo de un país en guerra. *Ce pays est trop grand pour qu'ils puissent le vaincre. Le silence de cette plaine infinie résistera à leurs bombes...* (Makine, 1995: 127), piensa Charlotte en una identificación pro-

¹¹ Procedimiento al que alude claramente el propio metadiscurso del narrador, que establece con frecuencia la analogía entre discurso narrativo y cinematográfico.

¹² Al igual que Proust, Makine puebla un nombre. Como dice Roland Barthes en *Critique et vérité: La littérature est exploration du nom: Proust a sorti tout un monde de quelques sons: Guermantes*.

¹³ Insularidad que conlleva la ausencia de temporalidad típica del espacio utópico.

gresiva a la tierra en la que finalmente se enraiza, imantada por su singular poder de atracción.

Parte de este poder se debe a la presencia envolvente de la estepa, susceptible a su vez de una doble ensoñación. Por un lado, esa estepa de olor marino cuya inmensa extensión se percibe siempre desde el plano elevado¹⁴ del balcón de la abuela, permite la ensoñación analógica de Francia como nueva Atlántida reaparecida; permite la intersección de la infinitud (*l'infini de ce pays*), de la eternidad y del silencio (*l'éternité silencieuse des steppes*) en un espacio-tiempo míticos. Se construye así toda una estructura metafórica en torno a la ensoñación acuática de la estepa y del balcón navegando en la deriva del ensueño.

Por otro lado, la percepción de la estepa como *desierto*, ya sea de arena o de hielo, entraña una ensoñación negativa muy evidente si tenemos en cuenta la relación del espacio con la sintaxis de la acción en el relato de las historias de Charlotte y su madre, Albertine: constituye el soporte espacial de la mayoría de las vivencias de carácter trágico. La llanura olorosa y cromáticamente diversa puede transformarse en un espacio hostil, salvaje e inhumano donde anida el vacío; en ese *fichu désert* que atrapa para siempre esas dos vidas recreadas por la imaginación del narrador a partir de los relatos de la infancia:

Après la mort de mon arrière-grand-père Norbert, l'immensité blanche de la Sibirie se referma lentement sur Albertine. Certes, elle retourna encore deux ou trois fois à Paris en y amenant Charlotte. Mais la planète des neiges ne relâchait jamais les âmes envoûtées par ses espaces sans jalons, par son temps endormi (Makine, 1995: 63).

A un tiempo dormido puede corresponder un espacio vacío. Charlotte no tarda en darse cuenta de ello:

L'espace qu'elle affrontait ne connaissait pas de juste milieu: l'incroyable entassement humain céda tout à coup la place à un désert parfait où l'immensité du ciel, la profondeur des forêts rendaient la présence de l'homme impensable. Et ce vide... (Makine, 1995: 75).

Es precisamente en el paisaje desértico, salvaje y casi agresivo en su insostenible vacuidad, donde se produce el episodio de la violación de Charlotte, narrado en dos ocasiones. La segunda transcribe en tercera persona y en evidente clave cinematográfica, en la que el tiempo parece congelarse entre plano y plano, la narración que la propia Charlotte realiza a su nieto:

¹⁴ La ubicación del observador es por lo general elevada, lo que evidentemente condiciona la perspectiva, ya sea del paisaje, ya sea del otro, como en esta nueva mirada imbuída de temporalidad que el narrador lanza sobre Charlotte: *Une nouvelle fois, je crus l'observer, elle et cette rive de sable blanc et la steppe —comme à une très grande distance. Oui, comme si j'étais suspendu dans la corbeille d'une montgolfière. C'est ainsi que sont observés les lieux et les visages qu'inconsciemment nous situons déjà dans le passé. Oui, je la regardais de cette hauteur illusoire, de cet avenir vers lequel tendaient toutes mes jeunes forces* (251).

Un homme enturbanné et vêtu d'une espèce de long manteau, très épais et très chaud, surtout *au milieu des sables du désert 15 qui l'entouraient*. (...) Ces quelques secondes paraissaient interminables. Car le désert et l'homme aux gestes hâtifs sont vus par une minuscule parcelle du regard - cet interstice entre les cils. Une femme prostrée sur le sol, la robe déchirée, les cheveux défaits à moitié ensevelis sous le sable, semble s'insérer à jamais *dans ce paysage vide* (Makine, 1995: 239).

A la vacuidad del paisaje desértico¹⁶ puede responder la vacuidad tanto de la mirada como del alma, perdidas por la inmensidad exterior de la llanura, así como por la inmensidad interior de una conciencia sin anclajes existenciales; en un proceso parecido al que se produce en la novela *Hyacinthe* de Henri Bosco: *En moi s'étendait de nouveau ce vide, et j'étais le désert dans le désert* (p. 33). Es el caso de *cette Française née à l'autre bout du monde qui suivait d'un regard vide le vallonnement des sables derrière la porte ouverte du wagon* (Makine, 1995: 116). Esta percepción de la extensa llanura esteparia como desierto interiorizado se produce en momentos puntuales de la narración, referidos, por lo general, a las vivencias de Charlotte. Por el contrario, la ensoñación del narrador suele ser positiva, ya sea por generar una identificación metafórica con el espacio marino, ya sea por potenciar la mirada descriptiva del paisajista (*Le ciel devenait violet, noir. La steppe, hèreissée, se figeait en aveuglants paysages livides*. Makine, 1995: 257); o por terminar constituyendo una presencia vital tanto más necesaria cuanto más lejana. En efecto, en el discurso del narrador la infinita planicie adquiere vida propia constituyendo una presencia insoslayable finalmente interiorizada. En ella se deja percibir el destello irisado del propio camino vital en ocasiones coincidente con el curso del río Volga, testigo a su vez de gran parte de los episodios de la historia personal y colectiva. La estepa puede así albergar la huella del destino, en ilustración clara a las palabras de Gracq:

Quand on a le goût surtout des vastes panoramas, il me semble que c'est d'abord l'étalement dans l'espace d'un *chemin de la vie*, virtuel et variantable, que son étirement au long du temps ne permet d'habitude de se représenter que dans l'abstrait (Julien Gracq, 1980: 87).

Makine revela sin duda el gusto por los amplios panoramas en los que la mirada se pierde absorbida por un horizonte huidizo, en los que el aire corta de pura transparencia, en contraste con la espesa atmósfera urbana en la que, a pesar de todo, se buscarán las perspectivas abiertas. En efecto, en la habitación que el nieto, una vez en París, prepara a su abuela no falta una ventana que permita otear el horizonte, esta vez, a través de una desigual extensión de grises tejados:

¹⁵ La cursiva es nuestra.

¹⁶ Makine recupera la representación tópica del paisaje desértico como espacio informe, indeterminado, vacío, en el que la vista se extravía, sin puntos de referencia. El espacio del *manque*, despojamiento absoluto que tan bien sirve al imaginario bíblico para configurar su espacio de catarsis.

De la pièce où vivrait Charlotte on voyait l'étendue bleu-gris des toits qui reflétaient le ciel d'avril (296) (...). À présent, entre les surfaces argentées des toits, on voyait, ici et là, les îlots clairs de la première verdure (Makine, 1995: 298).

La recreación visual parece mantenerse en un primer momento en la superficie de las cosas, por esa tendencia a la contemplación maravillada de las grandes extensiones horizontales, por ese barrido de cámara que aparece tras el discurso del narrador. Sin embargo, la imagen cobra relieve y espesor gracias a una doble dimensión, simbólica y temporal.

Grâce aux *Notes*, le temps avait acquis pour moi une densité étonnante. Vivant dans le passé de Charlotte, il me semblait pourtant n'avoir jamais ressenti aussi intensément le présent! C'étaient ces paysages d'autrefois qui apportaient un relief tout singulier à ce pan de ciel entre les grappes d'aiguilles, à cette clairière illuminée par le couchant comme une coulée d'ambre... (Makine, 1995: 282).

Como se desprende de la cita, la escritura contribuye definitivamente a fijar esa peculiar percepción de la realidad, en la que confluyen el aquí y el entonces, el allí y el ahora. Una percepción capaz de establecer misteriosas redes de relaciones entre espacios y tiempos captados en simultaneidad estereoscópica¹⁷ y que, en definitiva, no es otra que la percepción metafórica de la realidad a partir de los mecanismos analógicos del espacio-tiempo, tal y como la describe Gaëtan Picon:

L'essentiel n'existerait pas si les choses étaient prisonnières de leur succession temporelle et de leur dispersion spatiale. L'essentiel ne peut être ni un moment du passé en tant que tel (fût-il celui du paradis infantile), ni un point de l'espace en tant que tel: il ne peut-être que le mouvement métaphorique du maintenant vers le jadis, de l'ici vers l'ailleurs. L'essentiel est la métaphore du temps et de l'espace, la métaphore du réel (Picon, 1960).

Y está claro que el proceso de escritura de Makine en *Le testament français* se construye sobre una constante metaforización de espacios y de tiempos. La obra resulta por lo tanto compleja en la fragmentación de los momentos recreados y en la representación de una linealidad vital muchas veces molesta en su incoherencia e inverosimilitud. El propio narrador alude a ello en repetidas ocasiones en unas reflexiones acerca de la realidad y de la ficción, que van configurando a su vez un lúcido metadiscurso sobre la creación literaria:

¹⁷ Jean Molino en un artículo donde reflexiona sobre la teoría interaccional de la metáfora, alude a la visión estereoscópica del mundo que ésta conlleva: *Grâce à une vision stéréoscopique qui nous oblige à regarder deux termes en un seul coup d'oeil, nous opérons une redescription du monde et acquérons de nouvelles connaissances. La relation qui existe entre les deux termes a donc une présomption de fondement ontologique, en ce qu'elle peut nous révéler quelque chose de la structure du monde, de la structure de notre être propre, et des rapports entre le monde et nous mêmes, entre le microcosme humain et le macrocosme que constitue l'univers* (Molino, 1979: 23).

Je me disais que dans un roman, après cette histoire atroce de femmes enlevées en plein Moscou, on aurait laissé le lecteur reprendre ses esprits pendant de longues pages (...) Mais la vie ne se souciait pas de la cohérence du sujet. Elle déversait son contenu en désordre, pêle-mêle (Makine, 1995: 193).

Si el papel del novelista consiste en proporcionar una visión más o menos ordenada y coherente de aquello que en la vida se ofrece repetida, incoherente e inverosímilmente, en este caso el yo que narra pretende reconstruir en diacronía sintagmática los retazos perdidos de la existencia de Charlotte y, por efecto especular, de la suya propia. Y ello se hace posible a través de una escritura en la que vuelven a confluír dos ópticas: la del narrador y la del poeta.

Le testament français ensambla a la perfección la memoria del novelista y la del poeta¹⁸, diferentes pero complementarias. No en vano se nos dice que la formación literaria del narrador y protagonista se realizó sucesivamente a través de la lectura de obras francesas, primero novelescas (desde los textos de la infancia Daudet, Julio Verne, Defoe hasta Rabelais y Proust, pasando por Maupassant, que le permiten, dicho sea de paso, no sólo coleccionar sino también captar la *fisionomía del tiempo histórico*) y luego poéticas, absolutamente determinantes (Hugo y Baudelaire, sobre todo). La sucesividad sintagmática de la novela y la instantaneidad redundante de la poesía confluyen en una nueva vivencia de la realidad, en la configuración de un universo con cadencia propia:

Liés ainsi, ces instants formaient un *univers singulier*, avec son propre rythme, son air et son soleil particuliers. Une autre planète presque. (...) Cette planète était le même monde qui se déployait dans la course de notre wagon. (...) Ce même monde, mais vu autrement (Makine, 1995: 260).

Es esa *otra mirada* sobre las cosas la que propicia la creación literaria en la que, por un momento tan efímero como el espejismo de la unión de las dos mariposas nocturnas que forman un solo bulto para separarse al instante, se realiza el sueño de la unidad, de la fusión virtual de una doble conciencia, de una doble identidad.

La búsqueda de la unidad por parte de una conciencia escindida constituye sin duda el eje temático central de la novela. A este respecto, el episodio de *voyeurisme*¹⁹ en el río adquiere profundas resonancias simbólicas que vienen a demostrar, entre otras cosas, la constante percepción desgarrada de una única realidad; el

¹⁸ Javier del Prado establece la diferencia en su edición a *Un amour de Swann* de Proust: *El novelista es el hombre de la memoria feliz: hechos, voces, gestos acuden apresuradamente a su llamada. El poeta es el hombre del presente o del recuerdo simbólico, desprovisto de materia anecdótica pero cargado de valores arcanos y de emoción* (Javier del Prado, 1988: 58).

¹⁹ Me refiero al episodio de adolescencia vivido junto a su amigo Chapka en una barcaza sobre el Volga donde se captan, desde el exterior y a través de la doble perspectiva de las dos ventanillas del camarote, dos imágenes diferentes y fragmentarias de la misma mujer. Episodio significativo que suscita el siguiente comentario en el discurso retrospectivo del narrador: *Et pourtant je savais que ces deux femmes n'en faisaient qu'une. Tout comme la réalité déchirée. C'était mon illusion française qui me brouillait la vue, telle une ivresse, en doublant le monde d'un mirage trompeusement vivant...* (Makine, 1995: 225).

doble ángulo de visión obtenido desde el exterior a través de las dos ventanillas de un mismo camarote le reporta al adolescente una percepción equívocamente fragmentaria de la mujer que se halla en el interior. La interpretación del mundo depende, una vez más, de una cuestión de perspectiva.

En este sentido, la estereoscopia, por cuanto consiste en la observación simultánea de la realidad a través de dos canales ópticos y, en sentido más amplio, en la formación de una única imagen en relieve, en profundidad, como resultante de dos paisajes o motivos diferentes, se convierten uno de los soportes más importantes del texto, cuya dinámica narrativa entreteje una doble perspectiva del mundo.

La empresa del yo que narra en la obra no consiste, en definitiva, sino en emular a los observadores de Baudelaire: *penchés sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini*, de su propio infinito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1966): *Critique et vérité*. París: Seuil.
- GRACQ, J. (1980): *En lisant, en écrivant*. París: José Corti.
- MAKINE, A. (1990): *La fille d'un héros de l'union soviétique*. París: Robert Laffont.
- (1992): *La confession d'un porte-drapeau déchu*. París: Belfond.
- (1994): *Au temps du fleuve Amour*. París: Ed. du Félin.
- (1995): *Le testament français*. París: Mercure de France.
- MOLINO, J. (1979): «La métaphore», in *Langages*, 54. París: Didier-Larousse.
- PAGEAUX, D. (1995): «Recherches sur l'imagologie: de l'Histoire culturelle à la Poétique», in *Revista de Filología Moderna*, Madrid: UCM, pp. 135-160.
- PICON, G. (1963): *L'usage de la lecture III*. París: Mercure de France.
- PRADO, J. del (1988): *Para leer a Proust*. Madrid: Palas Atenea.