

L'École des indifférents, novela lírica

Enrique Sánchez Costa
Universitat Pompeu Fabra
enriquesancos@gmail.com

Résumé

L'article propose une lecture de *L'École des indifférents*, l'une des œuvres les plus marquantes de Giraudoux, qu'on peut définir comme un roman lyrique du Modernisme. Dans cette optique, il délimitera d'abord le concept de roman lyrique en se basant sur la naissance de ce genre narratif et son évolution. Il montrera après les caractéristiques du registre dans ce roman, en indiquant les spécificités du style de Giraudoux, qui est précieux, délicat, plein de ressources poétiques et où se mesurent l'audace et la grandeur de son œuvre.

Mots-clé: Giraudoux; *École des indifférents*; récit poétique; Modernisme.

Abstract

This paper aims a reading of *L'École des indifférents*, one of Giraudoux's most outstanding novels, defining it as a modernist's lyrical novel. For this purpose it will first draw the concept of lyrical novel, paying attention to the birth of this narrative genre and its later development. Afterwards, it will show the features of this genre in the novel, pointing out the traits of Giraudoux's writing; in whose delicate style, full of poetical resources, stamps the boldness of his work.

Key words: Giraudoux; *École des indifférents*; lyrical novel; Modernism.

Desde que Ralph Freedman acuñara el término «lyrical novel» en 1963 (1972), denominando así a buena parte de la narrativa de Hesse, Gide y Woolf, la novela lírica ha devenido en objeto de estudio en las principales literaturas occidentales, aunque los primeros desarrollos europeos aparecieron con un cierto retraso. En el

* Artículo recibido el 22/01/2009, evaluado el 13/03/2009 y aceptado el 18/03/2009.

ámbito francófono, Tadié publicó la monografía *Le récit poétique* (1978), incluyendo en ella un amplio espectro de autores francófonos del siglo XX, entre los que se encuentra Giraudoux. Especialmente relevante fue en España la publicación de una selección de artículos en dos volúmenes sobre la obra de Azorín, G. Miró, R. Pérez de Ayala y B. Jarnés bajo el título *La novela lírica* (Villanueva 1983), así como una posterior monografía de R. Gullón (1984), consagrada a dicho subgénero literario en las letras hispanas. Ello contribuyó a clarificar un tanto la cuestión, aunque aún hoy se observa una cierta confusión al definirla (los marbetes varían: novela lírica, poética, poemática, subjetiva, interiorizada, psicológica, intelectual, fragmentaria, nivelesca...), en especial en su linde con otros subgéneros, como la novela psicológica o la intelectual.

La novela lírica comparte con los subgéneros narrativos del diario íntimo y la confesión –que ha estudiado con hondura Zambrano (2004)– el ser reflexión en primera persona, desde el ámbito de la cotidianidad, sobre el enigma de la existencia. Pero se aleja del diario al no fechar cada una de sus estampas; así como en su irrecusable voluntad literaria, donde el escritor no escribe para sí, sino que aspira a intervenir en el escenario literario como autor. Con todo, habida cuenta de que ambos requisitos del diario íntimo (consignar la fecha, escribirse para uso y disfrute personal) son puestos en tela de juicio tanto por algunos críticos como por numerosos autores vivos, podemos considerar que algunos textos plurigenéricos –como el umbraliano *Mortal y rosa*– pueden ser aceptados a la par como novela lírica y, en sentido lato, diario íntimo.

Otras posibles denominaciones de la novela lírica reciben su nombre de los títulos de novelas concretas (así la «novela poemática», a partir de la *Novela poemática de la vida española*, con que Pérez de Ayala rotula cada una de sus tres novelas cortas de 1916), o de alguna jocosidad crítica, como la de Unamuno al tildar de «nivola» a su *Niebla*. Los calificativos de «subjetiva», «interiorizada» o «psicológica» son más problemáticos, por sobrepasar el marco de la novela lírica: muchas novelas no líricas podrían incluirse dentro de sus linderos. Por otra parte, la narración lírica es por naturaleza intelectual, elitista, pues su complejidad formal y la ausencia de una trama a la que asirse veda el paso al lector pasivo, demandando una lectura reposada, sensible al mecanismo perceptivo y la textura misma del lenguaje.

Desde el punto de vista histórico, y pese al carácter algo incierto de las demarcaciones genéricas, puede considerarse *Sentimental Journey* (1768), de Sterne, como una de las primeras novelas líricas europeas. Con la difusión del romanticismo el género se extiende, brotando retoños tanto en Europa como en América: *Heinrich von Ofterdingen* (Novalis), *Aurélia* (Nerval), *Confessions of an English Opium-Eater* (de Quincey), *Peñas arriba* (Pereda) y *Amistad Funesta* (Martí), entre otras. Por supuesto, el *ethos* romántico, con la atención que concede a la intimidad del sujeto, sus

sentimientos y emociones, junto a la reivindicación de la poesía como medio de conocimiento, servirán de sustrato para el florecimiento de la novela lírica.

G. Vico ya había subrayado en el siglo XVIII la fuerza epistemológica de la poesía, por encima, incluso, de ciertas formas de filosofía y ciencia. Ya que, siendo el lenguaje poético –por naturaleza tropológico y mitológico– el lenguaje primigenio, original de la humanidad, y la fantasía anterior a la razón, los tropos y los mitos son, más allá de su valor decorativo, la senda principal del conocimiento. Esta «sabiduría poética» calará en el romanticismo e idealismo alemán. Herder, cuya reivindicación del mito desarrollará más tarde Heyne, asocia la poesía a la imaginación, que es no tanto un sentido como sí una de las dimensiones del espíritu. Por ello, ya que este es dinámico, la poesía no es una realidad acabada (*ergon*) sino en perpetuo movimiento (*energeia*). Puro proceso, la poesía revela la «auto-conciencia» del hombre, la conciencia de lo que somos. Fichte, por su parte, en la articulación de su filosofía y estética, eleva el sujeto a un estatuto casi divino, convirtiendo al «yo» en creador absoluto y recreador de la realidad.

Con todo, es Schlegel quien lleva hasta el límite dichos postulados. Schlegel postula una «poesía trascendental» («simpoesía» y «simfilosofía» la bautiza: toda la poesía, toda la filosofía y discursos), puro proceso inacabado; como en Heine, pura *energeia*. Así, el adalid de la escuela de Jena concibe el género como algo impuro, superador de los encasillados a que lo confinaba la poética clásica. Esta nueva forma literaria admite en su seno todos los discursos y géneros, lo ideal y lo real, verso y prosa... Su carácter omnicomprendivo engloba tanto el objeto poético como la reflexión sobre el mismo ya que, si el conocimiento –como propugna el idealismo fichteano– es auto-reflexividad, la literatura, epistemología al fin, deberá meditar sobre sus propios procedimientos en su mismo fluir. La anticipación de la metaficción y la autoconciencia vanguardista es palmaria.

Además, la «poesía trascendental» reclama el *witz* (el ingenio, la capacidad de hallar relaciones inéditas y correlaciones entre elementos dispersos) y eleva la discontinuidad y el fragmentarismo a procesos compositivos esenciales. La novela idealista del siglo XIX que Schlegel consideraba, junto al *Quijote*, la realización más plena del proyecto, no es –no debe ser– una unidad conclusa sino un compuesto de fragmentos heterogéneos, un *collage* aglutinador en continuo devenir. Por último, la poesía trascendental sitúa la ironía como condición, pues en la ambigüedad que supone la cohabitación de puntos de vista incompatibles entre sí se asienta su insobornable apertura¹. Adelantamos ya nuestra concepción de la novela lírica –en especial la del Mo-

¹ Para una exposición sumaria de la «poesía trascendental» de F. Schlegel, cfr. Asensi (1998: 343-362). Dicho crítico se refiere a la teoría schlegeliana como una «teoría 'reflexiva' de la poesía que se opone por igual a la teoría mimética (propia del clasicismo) y a la expresiva (propia del romanticismo)», pues busca «el auto-conocimiento, la auto-reflexión del objeto poético», por lo que «más que ser una teoría

dermism— como paradigma de la «poesía trascendental» schlegeliana, con la que comparte tanto su espíritu general como sus rasgos particulares.

Como hemos reseñado, la novela lírica surge bajo el impulso cultural del romanticismo (del que bebe F. Schlegel, aunque se distancie teóricamente de él), que, frente a una imagen científica —ilustrada— de la realidad, expone su concepción mítico-poética del mundo, reivindicando la verdad de ciertas formas extracientíficas de conocimiento². Tal movimiento señala que «el esquema ilustrado del desencantamiento del mundo, del irreversible camino del mito al logos, parece demasiado simple» (Gadamer, 1997: 60). La revalorización de la imaginación, la subjetividad y la expresión sin cortapisas que introduce el romanticismo posibilitarán la posterior emergencia del Modernism, cuando la novela lírica brille con luz propia. Ejemplo notable de la novela lírica de *avant-garde* será *L'École des indifférents*, que estudiaremos con detalle en el siguiente apartado.

En cuanto al horizonte temático, la novela lírica vanguardista rechaza de cuajo gran parte de las fijaciones de la novela naturalista y realista del siglo XIX. Quedan arrumbados los temas de impronta social (conflictos de clases, relaciones de producción), moral (la novela de adulterio, el trato hacia los desheredados) o religiosa. Un espacio baldío que ocupa ahora, en cambio, el sujeto, especialmente en sus dimensiones interiores. De la memoria se nutre la narración lírica, aunque sus «contenidos» no son los recuerdos del memorioso —que saturan profusas autobiografías—, sino sombras determinantes de la forma. El presente de la narración es repetición y variación de los momentos de una existencia, por lo que se persigue la intensión y no extensión en la experiencia, sea esta sentimental o verbal. El incidente, en sus glosas, da cauce a las variaciones de la impresión. Aquél no se refiere, se evoca. Interesa no tanto el hecho escueto, cuanto la creación de un ambiente, una atmósfera que crece y se ramifica de modo arborescente a partir de la semilla factual.

La emoción eclipsa la acción. Lo narrativo es subordinado a la presentación simbólica de una entidad interior. Y es que el yo es, como veremos, todo contemplación. La realidad es subjetiva, intrascendente, fluctuando al ritmo de las sensaciones y de la percepción que el sujeto articula de ellas. La ciudad, como encrucijada en la que desencadenar una miríada de percepciones, se erigirá —al modo del poema en prosa baudeleriano y simbolista— en paisaje de la narración lírica. Lo cotidiano, enfocado a

de la literatura es una teoría en la literatura» (355-356). Así la afirmación de Schlegel: «Una teoría tal de la novela debería ser ella misma una novela, que pusiese en forma fantástica cada tonalidad eterna de la fantasía, y que embrollase otra vez el caos del mundo de la caballería. [...] Shakespeare y Cervantes entrecruzarían familiares coloquios, y Sancho bromearía de nuevo con Don Quijote» (1994: 137). O: «La poesía solo puede ser criticada por la poesía. Un juicio artístico que no es en él mismo una obra de arte [...] no tiene ningún derecho de ciudadanía en el reino del arte» (1994: 64-65).

² F. Schlegel anota en uno de sus fragmentos: «El núcleo, el centro de la poesía se ha de encontrar en la mitología y en los misterios de los antiguos» (1994: 161).

menudo con lentes aumentadoras, será el horizonte de la realización del ser, la vivencia de la experiencia poética del perceptor. Finalmente, la detención en el fenómeno lingüístico y poético es uno de los temas capitales de la novela lírica. El lenguaje no es ya mero intermediario para el conocimiento del mundo sino que, entre sus signos oculta un saber y disfrute incomparable. El lenguaje es el verdadero argumento ya que, como dilucida Aparicio (2008: 58) jugando con las palabras: «la historia que se cuenta se encuentra en el lenguaje que la cuenta».

Ciertos temas circunstanciales son aquí pretexto para desplegar un lenguaje poético que, como apuntaba Ortega en *La deshumanización del arte*, ya no observa las figuras a través del cristal transparente, sino que posa la mirada en la superficie misma del vidrio, descubriendo en él un maravilloso espacio desatendido. Como resumen de lo expuesto y acicate para nuestra reflexión futura, sirva un fragmento del ensayo «Poetry, Fiction and the Future» que Virginia Woolf compuso en 1927, año en que publica *The Lighthouse*. Tanto por su valor histórico-crítico, pues cartografía con clarividencia la ficción del futuro, como por contener en almendra el pensamiento de la autora en relación a la novela poética, merece ser citado por extenso:

It will be written in prose, but in prose which has many of the characteristics of poetry. It will have something of the exaltation of poetry, but much of the ordinariness of prose. It will be dramatic and yet not a play. It will be read, not acted. By what name we are to call it is not a matter of very great importance. [...] it will differ from the novel as we know it now chiefly in that it will stand further back from life. It will give, as poetry does, the outline rather than the detail. It will make little use of the marvelous fact recording power, which is one of the attributes of fiction. It will tell us very little about the houses, incomes, occupations of its characters; [...] With these limitations it will express the feelings and ideas of the characters closely and vividly, but from a different angle. It will resemble poetry in this that it will give not only or mainly people's reactions to each other and their activities together, as the novel has hitherto done, but it will give the relation of the mind to general ideas and its soliloquy in solitude (1966, vol. 2: 224-225).

Al tiempo que rechaza los modos de la novela pretérita maclada de exterioridad, profusión de detalles anodinos y falsía en su intento de ocultar la naturaleza novelesca, Woolf dibuja una novela en prosa dotada con atributos notables de la poesía: su visión de conjunto, su capacidad de condensar la realidad, su pulsación de las ideas de la mente, su expresarse en íntimo soliloquio. Otro de los rasgos de la novela lírica

de vanguardia es la transmutación del personaje principal, tanto en sus acciones y gestos como en sus funciones y su voz.

En contraste con la novela mimética, no encontramos definición directa del personaje, sino una presentación indirecta que demanda la inferencia del lector. El personaje principal deja de ser el agente nuclear de la acción y deviene héroe pasivo de la novela, espectador diletante del entorno; recreador y transformador de la realidad que existe en su mirada y deformaciones. No busca por tanto la conquista del mundo, sino su aprehensión, por lo que la introspección será su actitud principal. El héroe, atisbador de la liricidad propia del mundo, (recuérdese la definición romántica de la poesía como el lenguaje de la infancia de la humanidad), posee habitualmente una ligazón directa con la infancia, bien sea por su edad, bien por su admiración ante el mundo. La interiorización continua de la experiencia posibilita al lector acceder al espacio de la conciencia, que se le manifiesta directa, sin instancia narradora mediadora.

El «yo» –en primera persona–, que se filtra por todos los resquicios de la novela, es casi siempre autobiográfico; esto es, recrea la experiencia autorial, aunque lo haga de manera neblinosa. Se realiza, al decir de Gullón (1984: 27), una «suplantación del personaje por el escritor y la conversión de este –“su sensibilidad, sus recuerdos y sus sueños”– en materia de sus ficciones». Si tomamos la distinción de Rimmon-Kenan entre el focalizador y lo focalizado³ podemos afirmar que, insólitamente, en la novela lírica lo percibido *es* el perceptor (sus sensaciones, pensamientos...), quien traduce al discurso la percepción de sus estados interiores y les confiere una carga semántica. La inmensa mayoría de las ficciones líricas se forman a partir de retazos autobiográficos, por mínimos que estos sean. Dicho narrador en primera persona, no es preciso decirlo, es no fiable; por su conocimiento y entendimiento limitado, su implicación personal en la historia y su esquema de valores problemático.

El espacio experimenta aquí numerosas transformaciones. Frente a la función subalterna que recibía a menudo en la novela decimonónica, la novela lírica, a través de una hipertrofia de la descripción, eleva el espacio a rango de personaje. La descripción, al evitar el flujo de la acción y el diálogo, supone una detención del tiempo y del ritmo de la narración. La instauración del presente intemporal provoca la abolición del tiempo. Faltan por ello las palabras de relación lógica y temporal y, si están presentes, corresponden solo a la descripción, no relacionan a esta con el tiempo de la narración. La descripción puede, en consecuencia, convertirse en relato.

Podemos advertir tres términos en el espacio del relato poético: el espacio exterior (asociado con el viaje real, muchas veces presente en la mención de los medios de locomoción modernos), el espacio interior (que deviene viaje simbólico, conoci-

³ «The subject (the “focalizer”) is the agent whose perception orients the representation, whereas the object (the “focalized”) is what the focalizer perceives» (2008: 75).

miento) y el espacio textual (el lenguaje). Joseph Frank, que introdujo la idea de la «spatial form» en 1945, comenta que los escritores modernos –Proust, Joyce, D. Barnes...– «ideally intend the reader to apprehend their work spatially, in a moment of time, rather than a sequence» (1991: 10). Se establece «the principle of reflexive reference», donde la literatura moderna «ask its readers to suspend the process of individual reference temporarily until the entire pattern of internal references can be apprehended as a unity» (Frank, 1991: 15). Ello enlaza con la definición que Pound elaboró de la imagen –«is that which presents and intellectual and emocional complex in an instant of time» (Frank, 1991: 15)–, esto es, la presentación instantánea de tal compuesto. Así, la estructura narrativa puede estar diseminada en fragmentos y su significado celado en una red de simetrías, repeticiones y paralelismos enhebrados en la compleja unidad del relato.

El tiempo tampoco saldrá incólume del desguace operado por las vanguardias; como primer paso, se quiebra la linealidad temporal disponiendo anacronías: analepsis y prolepsis diversas. La narración lírica añadirá a ello el estatismo: la narración es sobrepasada por la descripción, que realiza la historia en un tiempo fijo, detenido. Se transporta el instante a la duración: se eterniza, se espacializa también. El presente temporal campeará en nuestras ficciones, a la caza de un momento pleno; diríase que se persigue el deseo imposible del *Faust* de Goethe, el apostrofar al instante «¡detente, eres tan bello!». Se carece en consecuencia de referencias históricas y alusiones a la fecha –al contrario del diario, que anota el pasar de los días–, y si la historia aparece lo hace provista de significado simbólico. La *narration* y la *histoire* cederán el campo al *récit*. Tal detención del tiempo y falta de marcadores temporales corre el peligro de embarrancar el relato en la monotonía, defecto que puede achacarse a ciertas novelas líricas.

Junto a los medios señalados, la novela lírica rompe amarras con el tiempo remontando a los orígenes, hacia un tiempo adánico primordial al que contribuyen los recuerdos de la infancia. El niño vive apurando el presente, ajeno al pasado, que no ha dejado todavía tras de sí, y al futuro (que se abre ilimitado); a toda historia y cronología. Otros modos de desarbolar la trabazón temporal son las constantes elipsis –lagunas temporales en el relato–, y la multiplicación de las escenas de espera, cuya relación con el deseo (y, en un nivel más profundo, con el mundo onírico o del inconsciente) es palpable. Dicha parsimonia temporal induce a una lectura sosegada, propia de un poema.

La novela lírica no carece de estructura, aunque esta parezca a primera vista deslavazada o inexistente. Es, como todo texto literario que se precie, un objeto construido, un artefacto o sistema textual. Las escenas quedan vinculadas por la reiteración de una imagen emblemática que preside la estructura, así como por la de diversos motivos menores que forman una trama de imágenes. Vicenta Hernández (1989:

180-181) detecta en el relato poético una doble estructura: por un lado, la dimensión prosaica, lineal y horizontal de la prosa; por el otro, la dimensión poética, isotópica y vertical de la poesía. La constelación de metáforas contribuye notablemente a esa estructura doble, que aumenta su pluralidad semántica. La constante repetición de temas y formas tiende hacia la circularidad, creando un clima afín al sueño o la alucinación. Con todo, la estructuración dependerá en gran parte de la singularidad propia de cada obra.

Como hemos visto, la novela lírica no se diferencia de la narrativa precedente tanto por sus temas –aunque algunos de ellos varíen– como por la forma y el estilo, aquello que, como Nabokov sabía, sitúa a una novela entre las grandes. El asalto a la conciencia de los personajes es ahora posible gracias a las técnicas innovadoras del *stream of consciousness*, visible en *Mrs. Dalloway* de Woolf, o el monólogo interior (antológico en *The Sound and the Fury* de Faulkner, así como en el monólogo final de Molly en el *Ulysses* joyceano). Los movimientos de conciencia son los determinantes de la forma. De esta manera, las asociaciones de ideas, las percepciones o la capacidad imaginativa impulsarán la creación en múltiples direcciones.

El rasgo quizá más llamativo de la novela lírica es su inflación de imágenes. Brotando de la sensación, se desparraman en todas direcciones en forma de metáforas y otros tropos. En este sentido, si la novela realista procedía habitualmente por imágenes metonímicas, la vanguardista se basa en imágenes metafóricas, en las que el salto puede ser más atrevido con la consiguiente potenciación estética. La novela lírica es, en este sentido, icónica; siguiendo la clásica distinción jamesiana, diremos que deserta del contar (*telling*) pues prefiere expresar con imágenes (*showing*). Además, la metáfora, al quedar aislada de su hábitat natural en la poesía, descuella entre los registros privativos de la prosa. En este sentido, la narración lírica toma igualmente de la poesía la atención a los ritmos y la tonalidad de las voces; lo cual, por otra parte, siempre ha distinguido a la mejor retórica, desde la oratoria ciceroniana a *Les Confessions* de Rousseau.

Respecto a la condición de la metáfora, nuclear en la novela lírica del Modernism, puede ser interesante visitar las posiciones de Nietzsche (2001: 25), uno de sus principales inspiradores:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin

fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.

El pensador alemán proclama que la esencia misma del lenguaje es metafórica. El lenguaje encuentra un abismo ante la realidad que, por utilidad, cruzamos mediante el salto metafórico, creando una equivalencia entre conjuntos extraños los unos a los otros. El tropo no es pues una forma derivada, marginal o aberrante de lenguaje, sino su médula, el paradigma lingüístico por excelencia. De esta manera la metáfora es revalorizada otra vez por la filosofía –ahora no desde posiciones románticas–, y se aviene con el nominalismo y el escepticismo radical nietzscheano que comparten la mayor parte de escritores vanguardistas.

Más allá de la imagen simbólica y el tropo, de las nuevas formas de registrar el discurrir de la mente y el esmero en la composición rítmica y tonal del texto, la novela lírica se servirá de otros muchos recursos. Por una parte, no debe olvidarse el peso que asumen las tradicionales figuras retóricas del discurso, elementos de la *dispositio* aplicados a la *elocutio* (figuras de dicción) y a la *inventio* (figuras de pensamiento), con el fin de disfrutar el discurso –*ornatus*–, aunque también de otorgarle composición, expresión, forma. Sin embargo, la metáfora y las figuras del discurso ya no poseen en pureza una función meramente decorativa, sino que asumirán la condición de espina dorsal del texto. Por otra parte, en el ámbito de las nuevas técnicas que, introducidas por las vanguardias, despuntan en la novela lírica, recalamos la desautomatización o extrañamiento, la epifanía, la *durée*, la tematización del lector...

Es *L'École des indifférents* una novela vanguardista temprana, publicada un año después de la novela lírica de Rilke *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), anticipando así la explosión de la narrativa lírica en Francia que tendrá en 1913 su *annus mirabilis*: el momento de la publicación de *Le Grand Meaulnes* de Alain-Fournier, el *Barnabooth* de Larbaud y el primer hito proustiano, *Du côté de chez Swann*. Giraudoux compondrá *L'École*⁴ a partir de la transformación de tres relatos precedentes –cada uno, con sus personajes propios– en una unidad orgánica.

Nuestra novela sugiere con sutileza los temas, sin implicarse en exceso, algunos de los cuales asomarán también en muchas otras novelas líricas del Modernism. El título mismo de la novela –*L'École*...– apunta ya a una posible novela de aprendizaje, como en *El profesor inútil* de B. Jarnés. No obstante, no podemos hablar estrictamente de un *bildungsroman* (tan emparentado con la novela lírica y la intelectual, cuyo ejemplo más preclaro es *The Artist as a Young Man* de Joyce), aunque sí comparta con él ciertos rasgos. Giraudoux, partiendo de los relatos precedentes sobre tres jóvenes estudiantes, proyecta una clase, al tiempo que conduce tres faltas –egoísmo,

⁴ En adelante citaremos según la primera edición francesa de *L'École des indifférents* de Giraudoux (1911), refiriéndonos a ella como *L'École*.

pereza y debilidad— hacia la *ataraxia* estoica, hacia el ideal aristocrático del dominio de sí. Dicho estoicismo entronca con el deseo del autor de hermanar la realidad contemporánea a la idealidad clásica, a las que brinda constantes alusiones: «Et voici, en forme de temple grec, le collègue américain» (*L'École*: 63).

Temas fundamentales en la obra de Giraudoux son los de la evasión y la aventura, en cierto modo relacionados. A ello contribuyó un tanto el hastío sentido ante el sufrimiento y la brutalidad, la quiebra de los valores humanos que portó la Gran Guerra. En nuestra novela, los tres personajes protagonistas se muestran ajenos a la vida común de los hombres, se desolidarizan de sus preocupaciones —cual superhombres nietzscheanos—, se evaden. Ello está directamente relacionado con la indiferencia ante el mundo a la que alude el título de la novela, y de la que se lamenta un profesor al dirigirse al protagonista del relato: «Mon pauvre Jacques, qu'est-ce que vous allez bien faire, toute votre existence? Incertain, indifférent, qu'allez-vous faire?» (*L'École*: 45). La aventura no estará entonces emparejada con el riesgo, sino con la incapacidad para enrolarse en una tarea (por lo cual el futuro luce su apertura, su plétora de posibilidades), así como con una aventura metafórica, fruto del devaneo mental.

Tal indiferencia ante el mundo se asocia con el tema de la espera («l'attente»). Los tres personajes permanecen en actitud de expectación ante la vida; indiferentes, ociosos, aguardando pasivamente asomados a la ventana: «Indifférent en apparence, je m'accoude à la fenêtre» (*L'École*: 51). Comenta el narrador, ahora respecto a Bernard, reforzando la carga simbólica de un objeto anodino como la ventana: «De sa fenêtre, pour passer le temps, il essayait d'imaginer les impressions de l'homme qui vit, pour le première fois, tomber la nuit» (*L'École*: 158). Este fragmento introduce el tema de la mirada siempre nueva hacia la realidad, que abordaremos más tarde en detalle. Baste por ahora resaltar ese «essayait d'imaginer les impressions», pues él ratifica hasta qué punto la *otiositas* posibilita la intensificación de la percepción estética. El receptor, no colmado con las impresiones que recibe del mundo exterior, libera el vuelo de la imaginación para ampliar su registro perceptivo, entreverando de esta manera las percepciones sensoriales y extrasensoriales —figuraciones de la imaginación—, elevando la subjetividad de la impresión (imaginando impresiones posibles) a segundo grado.

El tercer relato de la novela, «Don Manuel, le paresseux», muestra durante la mayor parte del texto al protagonista esperando el encuentro con su prima Renée-Amélie, la mujer que le conduciría hacia la superación de la infancia. Durante la espera —intensificada, podríamos decir, por un «amor de lonh» trovadoresco— experimenta algunas citas casuales marcadas por el motivo del «beso», aunque no la definitiva que anhela. Al final tiene lugar el encuentro, pero este se elide. A pesar de la elipsis de la escena sí conocemos la decepción del protagonista tras la entrevista, debido a la inadecuación entre sus imaginaciones y la cruda realidad. El reino de la imaginación

aventaja al mundo real, por lo que será preferible habitar el primero, evadiéndose de la realidad.

Asimismo, dicha espera se realiza en la materialidad de la escritura (ejemplo de «forma expresiva» vanguardista, donde la forma *es* el contenido), en la que Giraudoux disemina párrafos o frases abiertas, enumeraciones y oraciones subordinadas, a menudo unidas mediante la relación de yuxtaposición, que aguardan su clausura. Tal particularidad lingüística se observa tanto en el diseño de la estructura de las novelas como en su construcción sintáctica, donde el autor fragmenta y prolonga las frases – sirviéndose de los dos puntos, la coma y el punto y coma– de modo impresionista, alimentando nuestra incertidumbre hasta el punto final.

El lenguaje –y con él la escritura, la lectura y la comunicación– es tal vez el tema predominante en su obra. La poesía, como asentábamos al trazar el recorrido histórico de la novela lírica, pugna por encontrar el habla primigenia, arquetípica. El lenguaje verdadero aparecerá en Giraudoux timbrado de esoterismo; el escritor percibe la escritura como un inmenso criptograma. En *Elpénor* leemos: «le seul langage est le langage chiffré» (Hernández, 1989: 108). Las palabras «énigme» y «chiffré», junto a la omnipresente «mot», abundarán por ello en las novelas del autor. La impronta «mágica» de las palabras deviene un *leitmotiv* de *L'École*:

«Un mot abstrait me donnait je ne sais quel vertige. Au nom seul du Jour, je le sentais onduler silencieusement entre ses deux nuits comme un cygne aux ailes noires...» (39). «J'avais déjà deux favoris, deux mots entendus je ne sais où, réunis je ne sais comment, par lesquels je désignai ce que j'aimais : le mot acacia, et le mot indomptable. Il signifiaient chacun tout ce qu'on désire et qu'on ne peut atteindre en étendant la main» (85-86). «Lorsqu'on regarde fixement les mots les plus communs, ils se désagrègent, deviennent méconnaissables, reprennent pour une minute l'aspect de leur ancêtre hébreu ou saxon» (148-149).

Entre la palabra y el nombre propio existe una relación (por un momento parece resonar la «teoría naturalista» del lenguaje sostenida por el protagonista del *Cratilo* platónico) no del todo convencional y arbitraria, pues las fórmulas ponderan poéticamente el carácter esencial de los seres. Ejemplo de ello es el uso del epíteto de naturaleza que acompaña en el título de los tres relatos de *L'École* a cada uno de sus protagonistas, antiépicas *a radice*, en los que se advierte una posible parodia de los epítetos épicos de la poesía homérica: «Jacques, l'égoïste», «Bernard, le faible Bernard» y «Don Manuel, le paresseux». Además de la referida significación de los nombres cabe reseñar el empleo, en la línea vanguardista, de un metalenguaje literario mediante el cual

Giraudoux punteará sus propios procedimientos, de un metadiscurso en el que dar cauce a sus preocupaciones narrativas y problemas de la redacción de la novela⁵.

El tema del doble, tan caro a la novela fantástica –*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*– y simbolista *fin de siècle* –*The Portrait of Dorian Gray*–, recibe un amplio tratamiento en nuestra novela en el papel de Bernard. Tal protagonista discute consigo mismo en alta voz, inmerso en el trajín de los trolebuses y viandantes. El desdoblamiento adquiere aquí tintes humorísticos, lindando con el juego, al asistir al diálogo que mantiene el protagonista con su homónimo ficticio: «On n'est point ridicule de jouer avec un travers, et c'était vraiment un moyen infaillible de faire le point de son esprit que d'obliger Bernard premier et Bernard second, Bernard grincheux et Bernard bon enfant à tirer au net leur humeur» (*L'École*: 147).

La voluntad de dotar de valor significativo a los objetos, que ya apreciamos en el caso de la ventana, multiplica sus virtualidades con el espejo, de alto valor simbólico en la tradición europea, piedra angular en la imaginería del simbolismo y el surrealismo posterior. El narrador comenta jocosamente de Bernard que, «face à la glace, il répétait par exemple sa journée, visite par visite, se souriant, s'inclinant, laissant échapper un mouvement de dédain, le réprimant» (*L'École*: 147). El espejo muestra – como el retrato de Dorian– el desdoblamiento lindando en la locura del protagonista, que dialoga guiñolescamente ante él, como un títere: ¿por ventura no carecerá ante el espejo de un autoconocimiento pleno de su unicidad personal, como si no hubiese franqueado el «stade du miroir» lacaniano?

Caso muy otro es el de Don Manuel que, pensando en su prima ausente, «pour l'embrasser, en m'embrassant dans la glace, je n'avais qu'à fermer les yeux» (82). Un crítico psicoanalista avezado podría extraer maravillas de esta frase. Por nuestra parte, nos limitaremos a descubrir en el texto una probable relación hipertextual con *Manon Lescaut* de Prévost⁶; así como una obvia relación de substitución o traslación del «objeto» de deseo –el espejo por la mujer– que, en su rebuscada delecta-

⁵ Ejemplos de narraciones vanguardistas de condición lírica en cuyo seno se analizan los problemas de la escritura son la obra maestra gideana, *Les Faux-Monnayeurs* (1925), y *Cómo se hace una novela* (1927), de Unamuno, donde el autor declara en un «Comentario» paratextual: «así es el mundo, y la vida. Comentarios de comentarios y otra vez más comentarios. ¿Y la novela? [...] la novela humana no tiene tuétano; carece de argumento. Todo son las cajitas, los ensueños. Y lo verdaderamente novelesco es cómo se hace una novela» (2006: 203). Pasamos, pues, de la novela de aventuras a la novela como aventura, centrada en su misma escritura.

⁶ En esta obra clásica de 1728 el protagonista, una vez muerta su amada, expresa su dolor con patetismo hiperbólico: «Je demeurai plus de vingt-quatre heures la bouche attachée sur le visage et sur les mains de ma chère Manon» (Prévost 1967: 185). Tras gran vacilación, y a continuación del entierro de la joven, prosigue el caballero: «Je me couchai ensuite sur la fosse, le visage tourné vers le sable, et fermant les yeux avec le dessein de ne les ouvrir jamais, j'invoquai le secours du Ciel et j'attendis la mort avec impatience» (186). Los paralelismos entre esta última oración subordinada y el beso de Bernard en el espejo –también con los ojos cerrados– resultan de claridad meridiana.

ción, tiñe la escena de una fuerte connotación sensual (la repetición del verbo «embrasser» también contribuye a ello), sublimando la pulsión libidinal en el beso del espejo, que deviene momentáneamente fetiche.

La infancia, a la cual están próximos temporalmente los protagonistas, representa para Giraudoux la pura alegría del lenguaje, la voluntad de jugar y poetizar con la realidad toda. O, con palabras de Nietzsche (1981: 51): «Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí». La lógica infantil, que desglosaremos más adelante, muestra en el tejido lingüístico y de pensamiento el anhelo del autor por regresar al estado primero, relacionado además con la evasión y la aventura. Ejemplo de todo ello será, entre otros, el *desideratum* de un protagonista: «Et je tiens, pendant l'heure qu'il me reste à être enfant, à m'amuser une dernière fois des enfantillages du monde» (*L'École*: 132). El niño se asombra ante el mundo, que le cautiva siempre ofreciéndole ángulos inesperados. Su visión virginal acoge todo lo percibido como novedad, admirándose ante las mil caras de lo real.

Se trata de tamizar la mirada –resuena el «aprendo a ver» rilkeano– con el fin de sorprender en las cosas el estremecimiento sentido la primera vez que se observaron: «Alors les grenouilles de l'étang répètent au graphophone les bruits étonnés de la première nuit du monde» (*L'École*: 102). No importa si en el camino hay que pactar con el juego o la impostura, modificar el modo habitual de dirigir la mirada: «Je me prepare à la regarder avec étonnement. Je feins de ne l'avoir jamais vue, de découvrir un à un ses yeux, ses oreilles. Cet ourlé à ses lèvres, c'est de l'ourage neuf?» (53). O, expresado con palabras de Umbral (1995: 94): «No basta con mirar. Hay que sobre mirar, sobrever. Hay que interiorizar lo que está fuera y verlo hacia adentro».

En esta línea, tal como pintaba Picasso a menudo en su «época azul» las figuras –con los ojos cerrados, para verter la mirada hacia el interior–, como encarna Tiresias y el aedo griego, los personajes cerrarán los ojos, dispuestos a atender a la realidad íntima: «Je ferme moi-même les yeux pour goûter toute cette aventure comme si elle appartenait à un chagrin lointain» (*L'École*: 100-101). O, en otro de los tres relatos: «Bernard ressentait une envie délicate de se boucher les oreilles, de fermer les yeux. Il les ferma, il frissonna, stupéfait: On pouvait avoir la nuit chacun pour soi. On pouvait s'asseoir par petites tables à son festin» (*L'École*: 159). Como conclusión del tratamiento temático en esta novela puede ser interesante rescatar el texto que abre la *Metafísica* de Aristóteles, donde el estagirita atestigua el deseo de saber, la recreación en nuestras percepciones y sentidos, especialmente el de la vista, aspectos todos que han aflorado en las consideraciones precedentes:

Todos los hombres tienen naturalmente el deseo de saber. El placer que nos causan las percepciones de nuestros sentidos son una prueba de esta verdad. Nos agradan por sí mismas, inde-

pendientemente de su utilidad, sobre todo las de la vista. En efecto, no solo cuando tenemos intención de obrar, sino hasta cuando ningún objeto práctico nos proponemos, preferimos, por decirlo así, el conocimiento visible a todos los demás conocimientos que nos dan los demás sentidos. Y la razón es que la vista, mejor que los otros sentidos, nos da a conocer los objetos, y nos descubre entre ellos gran número de diferencias (1875: 52-53).

El espacio físico que rodea a los personajes no tiene, en *L'École*, excesiva importancia. Todos sus personajes se pasean por jardines, dispuestos ante un encuentro que nunca llega. La habitación adquiere aquí carácter de refugio personal, relacionada metonímicamente con la persona, con su punto de vista particular y subjetivo. En el romanticismo el personaje teñía el paisaje con su coloración subjetiva particular y momentánea, sus sentimientos y estado de ánimo; al tiempo que el entorno natural, a su vez, modificaba el estado anímico del personaje. Esta influencia recíproca la vislumbraremos también en la novela lírica, como en esta de Giraudoux. El espacio asume el valor simbólico de «paisaje interior»: revelación de los personajes por el medio.

El tiempo de la novela no es lineal, sino circular, tiempo propio del «mito del eterno retorno», simbolizado en la figura espacial de la rueda del tiempo –el círculo– donde la distinción espacio-tiempo se esfuma. No obstante, el anillo está quebrado por mecanismos tales como pausas que agudiza la técnica de la *durée*, elipsis –incluso en escenas capitales– y escenas, ya que se presenta un tiempo fragmentado y discontinuo. Giraudoux mostrará la evolución del personaje no tanto como curso de eventos o episodios, sino mediante una sucesión de estados de ánimo, para los que la elipsis se convierte en el medio de transición más empleado (se omiten pasajes enteros).

Aunque encontremos fenómenos de alteración temporal, el tono reinante es un *tempo lento*, moroso, retardatario, que describía Ortega en sus *Ideas sobre la novela*. El tiempo se ralentiza y espacializa, retorna hasta su punto inicial, tiende, en una palabra, hacia su anihilamiento. A ello contribuyen la estructura circular de los relatos, la discontinuidad temporal, las repeticiones y coincidencias; la presentización de toda la acción (decir presente eterno es decir intemporal); la ausencia de futuro y de evolución novelesca, pues renunciando al suspense la nulidad de la acción es conocida, en insólita prolepsis, antes de su desarrollo.

Los personajes, a cuya psicología ya nos hemos aproximado al tratar los temas, son pasivos, lo que se aprecia ya en el epíteto de naturaleza que los presenta en los títulos. En efecto, la pereza y la debilidad se encuentran en el polo opuesto de la actividad, la implicación en el mundo. Los caracteres principales son aquí, partiendo de la sencilla dicotomía forsteriana, asaz planos; mientras que los secundarios desempe-

ñan en general el papel de marionetas. Entramos en los senderos de la despersonalización, la manida «deshumanización» orteguiana: «Al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia alguna –como solo arte, sin más pretensión» (1955: 385). En *L'École* los actores principales están despojados incluso de su apellido, de su estatuto civil, de cualquier motivo que facilite su enraizamiento en la sociedad. No se introduce su historia y contexto, otorgándole al lector –la lectura del subgénero novelístico de la novela lírica es demandante – la tarea de inferir a partir de los detalles menudos desperdigados en la narración.

El héroe, anémico de vida, es en muchos casos intercambiable, apenas un soporte animado sobre el que fijar los elementos esenciales del paisaje humano que posibilitarán el retozo lingüístico. Retraídos, egóticos, los personajes rehuirán la confrontación con el mundo y sus habitantes, de la que nace la acción.⁷ La contemplación eclipsa a la acción (la fábula es punto menos que irrisoria); las imaginaciones y deseos de las figuras acceden al primer plano, mostrando así la desproporción entre sus cavilaciones y la realidad impávida, como refleja irónicamente el abismo que media entre el título de uno de los relatos –«Bernard, le faible Bernard»– y la convicción final del protagonista que se apostrofa: «tu seras grand». Como resume Tadié (1978: 24):

Sans chair et sans vie, sans évolution, embarrassé d'une intrigue-prétexte, le héros giralducien n'a, quant au contenu, d'autre existence que les spectacles qu'il se donne, d'autre projet que celui de retourner à l'origine, d'autre vie sociale que la solitude. Il n'a, quant aux formes, que les images qui le déréalisent, les superlatifs qui l'idéalisent, les synecdoques qui le totalisent.

Desde el psicoanálisis freudiano podría argumentarse que nuestros personajes –pero también los que protagonizan numerosas novelas líricas– viven todavía bajo la égida del «principio del placer», sin asumir las responsabilidades propias de la vida adulta, esto es, «el principio de realidad». Actualmente se habla coloquialmente del «síndrome de Peter Pan», incluyendo bajo esta denominación a las personas que viven en estado de perpetua adolescencia, amparados en un mundo que les provee de todo lo necesario sin exigir contrapartidas a cambio. Creemos, sin embargo, que la explicación freudiana, con ser altamente reveladora, es insuficiente.

⁷ Aunque en *L'École* sí se da entrada a los diálogos, la falta de una auténtica comprensión del otro que aqueja a sus protagonistas puede relacionarse con el aislamiento poético que remarca Bajtín (1989: 102): «En los géneros poéticos, en sentido restringido, no se utiliza desde el punto de vista artístico la dialogización natural de la palabra: la palabra es autosuficiente y no presupone enunciados ajenos fuera de su marco. El estilo poético es aislado, de manera convencional, de toda interacción con la palabra ajena, y sin ningún miramiento hacia la palabra ajena».

Kierkegaard, en ensayos tales como *O esto o aquello* (1843) y *La enfermedad mortal* (1849), traza un mapa de los diferentes tipos humanos, auscultando especialmente el malestar general bautizado como *mal du siècle*. Su diagnóstico es que la enfermedad que aqueja a gran parte de la sociedad es la angustia –en su versión radical: la desesperación–, derivada del esteticismo como forma de vida. El esteta es quien, falto de integridad interior, vive desasistido de fundamento. El filósofo danés distingue cuatro tipos de estetas. Tanto los dos primeros, el hombre instintivo y el *homo oeconomicus*, afanado en sus importantísimos menesteres, como el último, el erudito engreído en su torre de saber, no nos interesan sobremanera. Atenderemos al tercer tipo de esteta kierkegaardiano, el rastreador refinado del placer, provisto de un «sentido artístico de sí mismo que le aísla, tan eficazmente como la vulgaridad hedonística y el tráfico, de su hondura interior, a la que confunde con sus caracoleos afectivos y su obstinado capricho» (Polo, 1999: 104).

Emplazado en la epidermis de la vida –superficialidad– concede autosuficiencia a lo somero, obedeciendo a una razón de ser inauténtica que lo conduce a la frivolidad. Así la frase parnasiana que pronuncia uno de los personajes de *L'École*: «Il croyait à l'Art pour l'Art, à la Vie pour la Vie» (207). Impelido por el placer, este no le concederá una satisfacción estable. Por ello, al no liderar su voluntad navega a la deriva, a merced de deseos pasajeros, imaginaciones y sentimientos. Así, encastillado en sus estados de ánimo inmediatos, con cuyo color tiñe a los demás y a lo que le rodea, se incapacita para comprenderlos y, por ende, para amarlos. Tal hermetismo respecto a los demás puede definirse como egotismo. Aislado en su atmósfera, el esteta desempeña la actitud del espectador, que observa la vida como un espectáculo placentero, sin comprometerse.

El esteta está instalado en el presente (desvinculado este del horizonte temporal futuro o, en su máxima extensión, de la eternidad), desde el que codicia gozarlo todo ahora, sin capacidad de dilación. De ahí que ante la necesidad de elegir entre varias posibilidades quede sumido en la indecisión, pues al decidirse por una invalidaría, sacrificaría las otras. El no vincularse y la vacilación desembocan en el tedio, la *acedia*, el *ennui* o el *spleen* moderno. Se trameará una salida aferrándose a la diversión –el *divertissement* pascaliano–, la variación constante, cuya forma última es la arbitrariedad. En síntesis, el problema existencial del esteta, al que hemos identificado con nuestros protagonistas, es su reclusión egotista emancipada del mundo y de los demás, el acometer los instantes desasistidos de un fundamento que les confiera un sentido más allá de la inmediatez. Volvamos ahora, tras sondear el calado antropológico de los personajes, al análisis narratológico de la novela.

El modo de narrar concede el protagonismo a la descripción, que marcará el ritmo lánguido del relato. Esta es interiorizada: en los dos primeros relatos de *L'École*, por la focalización interna del personaje narrador intra- y homodiegético; en «Ber-

nard, le faible Bernard», por el discurso indirecto libre, el *stream of consciousness* con que escuchamos en ocasiones al personaje principal. Los acontecimientos no son tanto narrados como descritos con posterioridad, lo cual aumenta el distanciamiento respecto a la acción. La descripción evita los largos períodos oracionales que la caracterizaban en la novela realista, escogiendo en cambio la enumeración como técnica descriptiva, por acumulación: «Voilà les villas cannelées qui viennent se regarder dans l'eau, et la colline qui les suit, et le Capitole lui-même, si doré qu'il semble aurifié par un dentiste du Kentucky» (*L'École*: 118). Advertimos en este y otros cuadros una tendencia a la observación del detalle revelador, al tiempo que una verticalidad conferida por la analogía que proporcionan la metáfora y comparación.

La digresión es también un modo narrativo importante en nuestra novela. Con ella el narrador brinca de un tema a otro –plasmación formal de la mente mariposeadora de los personajes–, en una nueva demostración de la preponderancia de la forma sobre el contenido. Cabe asociar el empleo frecuente de la digresión a la estética de lo discontinuo vanguardista, que vierte en el discurso su concepción caótica y fragmentada de la realidad. Tal visión relativista quita lastre a la realidad, contribuyendo a su desguace mediante voladuras activadas por la ironía y el humor: «Dieu, en créant Miss Draper, l'avait commencée sur le modèle de toutes les gouvernantes. Puis, brusquement, il avait changé d'avis» (*L'École*: 82). El humor se servirá también de la hipérbole para aguzar el chiste: «Au mur, des cartes de navigation, semées d'îles si minuscules qu'on y devait, au lieu d'enterrer les morts, les jeter à l'eau comme d'un navire» (*L'École*: 202).

El estilo es, sin duda, la característica más importante de Giraudoux. Su prosa refinada, preciosista, empapada de metáforas casi siempre novedosas y en ocasiones desnaturalizadoras, su esmero en el ritmo y la cadencia de la frase, abren las puertas al lirismo en su ficción. Preocupado por «l'aventure du mot», concibe la escritura como un espacio lúdico –lo que lo enlaza con el dadaísmo y la narrativa posmoderna– y a la par poético, donde el estilo aspira a la significación. Dicha voluntad semiótica es asentada por el autor sirviéndose de una ecuación: «Preciosité = volonté de faire que toute chose *signifie*» (Hernández, 1989: 190). Desechada la árida abstracción, se anhela la inocencia perdida a la que podrá arribarse a través de la frescura y pureza de la prosa.

Las estrategias lingüísticas desplegadas para el propósito son avasalladoras. Se sirve de recursos rítmicos como el paralelismo: «Je suis quelqu'un qui va étouffer... Je suis quelqu'un qui va comprendre... Je suis cet oiseau aveugle dont on ouvrit la cage sur la mer» (*L'École*: 119); la antítesis: «–Pauvre Dolly! –Heureux Jacques!» (*L'École*: 20); el contraste, la excepción, el gusto por los comienzos y finales medidos, las enumeraciones cualitativas, etc. Mención aparte merece la comparación inusitada, especialmente referida a los astros celestes, que inunda las páginas de la novela. Así, «la

lune, qui s'enfonce dans la tour de St. Sulpice comme dans une tirelire» (14); o los rayos últimos del sol, que «meurent de fatigue un par un, comme les hirondelles abatues au large sur un navire» (*L'École*: 131-132). La metáfora apunta por doquier, a veces entreligada con la comparación: «L'aube est grise comme l'eau où fut lavé le jour» (*L'École*: 36). O referida igualmente al mundo astral: «Une étoile planait au-dessus du bassin, s'y abattit, y resta prise» (*L'École*: 41).

El texto es un puro tejido de metáforas unidas desencadenadas por un proceso asociativo imparable. Las metáforas y tropos descienden en cascada, arrastrándose entre sí, ramificándose. La imagen, que debe no poco a la greguería de Gómez de la Serna, es novedosa, vanguardista, cargada de electricidad. Sobre la metáfora puede ser útil visitar por un momento *La deshumanización del arte*:

Al sustantivarse la metáfora se hace, más o menos, protagonista de los destinos poéticos. Esto implica sencillamente que la intención estética ha cambiado de signo, que se ha vuelto del revés. Antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje o capa pluvial. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la res poética. [...] De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos (1955: 375-376).

Otro de los recursos que maneja nuestro autor es el del «extrañamiento» (*ostranenie*), introducido en la teoría literaria por el formalista ruso Šklovskij, que lo comentaba así:

El fin del arte es ofrecer una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el procedimiento de singularización de los objetos, así como el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción (Asensi, 2003: 70).

Leemos en *L'École*: «Miss Gregor écarte largement sa fourrure, comme une baigneuse qui laisse tomber de ses épaules, au sortir de l'eau, l'écharpe du fleuve» (*L'École*: 111). El gesto trivial de quitarse un abrigo se asocia de esta manera con una realidad radicalmente diferente, sensual, poética.

Más recursos desautomatizadores podemos encontrarlos en el cine vanguardista o en las artes plásticas, como las transformaciones que Dalí operaba sobre los objetos —véase el *assemblage* «teléfono-langosta»— para hacer de ellos realidades ominosas. Podría decirse que, para superar el hábito uniformizador que amenaza con hastiar nuestras vidas, es preciso el disolvente de la desautomatización; de esta manera se rescatan objetos, perdidos en el telón de lo funcional, para la percepción. Añadiremos

que el extrañamiento estudiado por Šklovskij, el incremento de la percepción de la realidad, está relacionado con Bergson y su *durée*, la defensa de un tiempo no externo sino humano, habitado realmente por el hombre.

Otras particularidades estilísticas en Giraudoux son las figuras basadas en el sonido, como las aliteraciones, o las repeticiones de palabras y estructuras dentro de la frase creando un efecto de eco; técnica que amagará más tarde entre sus páginas el *Ulysses* joyceano. Como señalamos, el autor francés mimará especialmente el ritmo de su prosa, sugerido por medio de repeticiones, multiplicación de grupos de palabras y enumeraciones, tal como la pintura impresionista no pinta por capas sino por manchas de luz y de color. Los ritmos binarios causan contrastes, simetrías, paralelismos, como en: «vos chevilles, vos genoux sont soudés?». Los ritmos ternarios, desposeídos del esquema dual, sirven a la clasificación, graduación e intensificación de elementos, siendo esta la cadencia preferida por nuestro autor. Lo hallamos en el fragmento «je deviens plus petit garçon, plus franc, plus soucieux» (*L'École*: 17), o en la lisonja: «vos yeux sont humbles, tendres, innocents» (*L'École*: 37).

El virtuosismo de la imagen –una imagen concreta, visual, sensitiva– conferirá al lenguaje su carácter plurisignificativo, connotativo, ambiguo. Aquí «el uso de la metáfora representa el predominio de la variación sobre la invención: indica la condición profunda de un discurso que se desplaza continuamente sobre sí mismo» (Mortara, 2000: 189), en consonancia con la estructura circular de la novela. Y, junto a la autorreferencialidad discursiva, la metáfora precipita vertiginosas excursiones mentales sin, al mismo tiempo, abandonar el terreno de lo concreto. Entre sus haberes destaca también el ser medio de evasión y de dinamización de la naturaleza y objetos. Ejemplo de ello es la antropomorfización de seres inanimados y animales: «Un moineau anglais vient de s'apercevoir qu'il a perdu son nid, ses petits, son oiselle. Il nous interroge en piaulant. Mais il remarque à coup que les feuilles tombent, que les nuages disparaissent. Consterné, il se tait» (*L'École*: 134-135). O, en su contrapartida humorística, la atribución esperpéntica a las personas de rasgos zoológicos: «tu as l'air souffreteux d'une antilope» (*L'École*: 148).

La lógica infantil y fantasista, que encaminará el arte de pintores surrealistas como Miró o Chagall, será también iluminadora para nuestro autor, que la traslada a su obra y personajes. Del juego infantil que cala en el lenguaje y el pensamiento –de hecho, ambos son indisolubles– surgen las apuestas, la causalidad y la finalidad inconsecuente, las exageraciones; el absurdo que se genera al tomar infantilmente las palabras al pie de la letra, sin trascender su literalidad: «Puis, dans l'immense tramway, où j'étais assis presque seul, j'ai reçu l'ordre d'offrir ma place à chaque dame qui montait, pour me rasseoir et me relever à chaque occasion» (*L'École*: 90). Esa lógica traviesa se percibe también en las definiciones extemporáneas, la greguería –«Seuls, dans la mort, les corps de petite taille deviennent des statues» (*L'École*: 30)–, la para-

doja que se presenta con visos de fórmula, el juego de ecuaciones y de un álgebra descabellada.

Es notorio el uso giraudouxiano de la negación o atenuación en el discurso. Ello está relacionado con su moral aristocrática que se hace cargo del teatro del mundo, eludiendo sus tremedales melifluos o patéticos. Las aristas dramáticas se alisan mediante la figura de la *correctio*, que en su esclarecimiento semántico logra desviar la atención de la palabra vigorosa hacia la tramoya del lenguaje; como en esta corrección por superación: «Elle ne pleure pas, elle sanglote» (*L'École*: 16). La lítote es uno de los recursos preferidos de Giraudoux por su sutileza, pues se aminora en la expresión el brío de las palabras, cuyo pensamiento anejo se conserva sin embargo íntegro: «Sans l'éviter, je ne le recherchais point» (*L'École*: 27).

La astucia del autor francés se traslada a sus personajes, que blanden su destreza verbal para desorientar a los menos avisados; como el caso de Don Manuel, que desearía confundir a una respetable señora mediante la antítesis, ensartando una construcción simétrica de miembros contrapuestos: «On aurait envie de répondre à Benvenuta un long discours dont chaque phrase affirmerait le contraire de celle qui l'a précédée» (*L'École*: 130). Puede advertirse en la profusión de los mecanismos asociados a la negación una elección literaria fruto de la concepción epistemológica de un cosmos quebradizo, apenas abarcable, del que, como afirma de Dios la teología negativa –reavivada de modo significativo en el siglo XX–, es más lo que desconocemos que lo que podemos dogmatizar. Así, la escritura de Giraudoux, quien tiene en su haber una importante obra dramática, puede relacionarse en su búsqueda con la de H. Pinter, sondeadores ambos de la retórica del silencio que enuncia por medio del susurro, la reticencia, los puntos suspensivos, el vacío...

Quisiéramos, antes de concluir el análisis de *L'École des indifférents*, glosar un fragmento más extenso de la novela, con el fin de apreciar mejor el tino de la prosa del autor, sin menoscabar con las citas puntuales su unidad. Además, ello nos servirá para entresacar algunos de los elementos mencionados que aparecen en el texto, al tiempo que abrir nuevas vías de aproximación al autor:

Enfantinement, il se donnait à son jeu. Il fermait les yeux. Il les fermait sur les trois mille dernières années. Le monde était frais et merveilleux. Les ombres dans le jour le morcelaient comme un enclose, les ombres de la nuit l'élargissaient jusqu'au vide. Tendues déjà à travers les champs, les haies arrêtaient et distribuaient les fleurs sauvages et le gibier. [...] Le monde était merveilleux, tout frais, mais il y était un peu seul. Il eût souhaité un compagnon à peu près de sa forme, plus fluet seulement, plus lisse... Son cou? sa taille? le double fût de ses chevilles? rien que l'aspic le plus court, en mordant sa queue, ne puisse boucler... [...] Ainsi elle serait –pourquoi disait-il: Elle?– [...]

Le procédé avait réussi à Balzac, disait son scoliaste, et aussi à Dieu pour créer le monde. Mais, une fois ébranlée, son imagination ne connaissait plus de limites. Elle suivait son cours avec la logique d'un rêve. Elle supprimait les obstacles du temps, de l'espace. Elle donnait en tout événement le premier grand rôle à Bernard, qui le tenait avec modestie. (*L'École*: 150-151)

Desde la primera palabra se asocia el ensueño del personaje, que desata ociosamente su imaginación, con el infantilismo. Sus quimeras tienen un amarre en las realidades que sus percepciones actuales o su memoria le presentan transformadas. Unas páginas más adelante leemos cómo Bernard inventa su pasado deslizando sus recuerdos en la realidad presente o deseada, hasta confundirlos en un flujo irreal de pensamientos por puro placer. Como leemos en otro fragmento de *L'École*: «Il inventait donc son passé quand il en avait besoin; il y longeait les aventures que son imagination bâtit sans répit; et il défaisait ses souvenirs d'occasion après chaque récit ainsi qu'un prote, le cliché une fois inutile, remet en place ses caractères» (*L'École*: 169). El recuerdo de la historia, tanto en relación a la memoria colectiva social o política como respecto a la memoria personal, puede deformarse tras el paso del tiempo, al modo de los relojes dalinianos de «La persistencia de la memoria»⁸.

En esta ocasión, sin embargo, el cerrar los ojos se hace «sur les trois mille dernières années»; a saber, viajando imaginariamente a una edad remota cuya lejanía se acentúa por el encadenamiento de verbos en «indicatif imparfait», tiempo pasado inconcluso predominante en el discurso descriptivo, a diferencia del narrativo. De pronto nos hayamos transportados –advértase la relación entre «mudanza temporal» y tropo, que es una traslación figurativa– a un mundo nuevo, en el que se contraponen paralelísticamente «les ombres dans le jour» y «les ombres de la nuit», recreando de manera impresionista los efectos que dibuja la luz sobre la realidad. Se mencionan la fauna y flora, los riachuelos. Como se ha percibido ya, el texto es un pastiche de la creación del mundo narrada en el *Génesis*. Tras el mundo fresco, receptivo, amanece el sol y contrasta con la oscuridad, añadiéndose más tarde plantas y animales, el varón solitario y, como culminación de la creación, la mujer. El calco es perfecto⁹.

⁸ H. White, que ha sacudido el discurso historiográfico al plantear los límites difusos entre escritura de la historia y ficción, resumía el planteamiento de Ricoeur, quien afirma que tanto la ficción literaria como la historiografía son discursos simbólicos y, pese a diferir en sus referentes inmediatos (*bedeutungen*) –acontecimientos «reales» o «imaginarios»– comparten un único «referente último», un «sentido» (*sinn*), por el que también actuaron los hombres en el pasado; y en la medida en que ambos producen relatos dotados de trama, su referente último es la experiencia humana del tiempo o las «estructuras de temporalidad» (White, 1992: 184-185).

⁹ Tal relación hipertextual se encuentra a caballo del pastiche y la parodia, aunque me decantaría por el primero si se admite en él, además de su condición de imitación lúdica, una mínima veta satírica sobre el texto imitado. Cabe remarcar como en *The Waves*, la más experimental novela lírica de Woolf, pue-

Una enumeración interrogativa recorre el cuerpo femenino desde el cuello a sus rodillas —«Son cou? sa taille? le double fût de ses chevilles?»—, en composición rítmica ternaria, cuya última interrogación, más larga, reposa las demás y establece una rima interna de eficaz eufonía: «taille-chevilles». El estilo en la novela lírica, como puede apreciarse, es a menudo indestrenzable del que articula el poema en prosa, pues ambos toman múltiples elementos prestados de la poesía; y, añadimos nosotros: de la retórica clásica, cuya riqueza, que excede en mucho a las figuras u *ornatus*, se simplificó y quedó velada durante siglos.

Inmersos como estamos en la mente de Bernard por gentileza del estilo indirecto libre que emplea por momentos el autor, añadamos la mención a «l'aspic» y a la innecesidad de desarrollar las manos de la mujer, para evitar posiblemente que caiga en la futura celada del maligno. Nos encontramos, podríamos decir, ante una difusa *mise en abyme*, donde la historia de un hombre soñador que imagina y desea es representada, en miniatura, en el *travestissement* adánico del protagonista; este está inserto por su imaginación (imagina que imagina) en otra «microficción» en forma de hombre que, emplazado en un *locus amœnus*, imagina y desea, y acaso haría emerger a su compañera en su *Wonderland* mítico. Querriamos señalar cómo, al situarnos en la teoría de los «mundos posibles» de Doležel (1999) el horizonte se amplía, atendiendo a la cuestión desde ángulos nuevos. Un protagonista ficcional «abandona» su mundo momentáneamente, viajando a otro mundo a través de la imaginación; en este caso, al viajar hacia un mundo mitológico-pasado —«les trois mille dernières années»— se nos aparece como imposible. La relación no es pues lógicamente posible.

Más adelante, el texto mencionará a Balzac, «et aussi à Dieu», esto es, relegando al creador en primer grado, pues las otras creaciones, según la «mímesis» platónica y la doctrina cristiana no serían más que creaciones en segundo grado, esto es, copia, reproducción o, a lo sumo, producción a partir de materiales ya dados. Consignemos de pasada la insignificancia de la presencia divina en la obra del autor francés quien, excluyendo toda polémica al respecto, erige su obra *ut si Deus non daretur*. En todo caso, a quien apunta la causticidad de Giraudoux es a Balzac y su *cahier de notes* naturalista, cuya obra se pulveriza en una consideración metatextual: primero en su producción (texto que hemos elidido, por abreviar la cita), reputándola de infantil y mecánica. Más tarde se enjuicia la obra, calificándola de procedimiento —no «arte»— que «avait réussi», en distanciador «indicatif plus-que-parfait», lo cual, sin ser verdad certificada, «disait son scoliaste». El zarpazo sarcástico de cada una de estas palabras, que ya no amplificaremos, es elocuente.

de apreciarse en el primer poema en prosa que abre la novela una relación intertextual de alusión al *Génesis*.

Se he criticado mucho la poética mimética pues, en su voluntad de reproducción fidedigna, el «vasto, abierto y tentador universo ficcional queda reducido al modelo de mundo único, el de la experiencia humana real» (Doležel, 1999: 10). Con todo, la acusación respecto al autor realista de ansiar erigirse en dios es, a mi entender, espuria. El autor decimonónico reproduce con verosimilitud, ciñéndose humilde y acaso pacatamente a la realidad. Lejos de pretender una creación divina, se atenderá a lo dado, a lo real. Es en cambio el autor vanguardista quien, a mayor gloria del arte, sí aspira a una creación *ex nihilo*, desvinculada de la materialidad real:

The avant-garde poet or artist tries in effect to imitate God by creating something valid solely in its own terms, in the way nature itself is valid, in the way a landscape –no its picture– is aesthetically valid; something *given*, increate, independent of meanings, similars or originals. Content is to be dissolved so completely in its form that the work of art or literature cannot be reduced in whole or in part to anything not itself (Greenberg, 1961: 6).

Hemos ponderado en el trabajo algunos de los hitos de la escritura de Giraudoux que sobrevolamos ahora a modo de conclusión. Como se ha mostrado, en el arte retórico del francés destaca la percepción de las correspondencias entre realidades naturales o humanas. Tal sensibilidad capaz de hermanar elementos dispares ha sido definida por Messières (1938: 374) como «vision simultanée», y debe no poco a la integración ecléctica que operaba el romanticismo alemán. Como apunta Celler (1974: 140): «Par l'association continuelle de l'abstrait et du concret, et par la transposition d'un phénomène concret à un autre, une vision nouvelle du monde nous est présentée». Se trata pues de desentrañar las afinidades originales y secretas entre las cosas.

Dichos brincos mentales de lo abstracto a lo concreto –y viceversa–, de la exactitud al vuelo de la fantasía, encaminan hacia el reino de la alegoría. Como afirma un protagonista de *L'École*: «J'avais pour le monde entier la tendresse et l'indulgence qu'inspirent les allégories» (*L'École*: 39). En los títulos mismos de los relatos que conforman nuestra novela se aprecia la traslación de un carácter por un tipo humano, un símbolo, siendo estos encarnaciones de una idea. Se ha desrealizado a los personajes –que asumen el papel de *flâneur*, contemplador pasivo del mundo– persiguiéndose no la emoción humana sino estética. Resultado que vendrá dado, ante todo, por la magia de la palabra en Giraudoux, su conciencia de la escritura. Su vocabulario, anchuroso y preciso, al servicio tanto de la metáfora como de la descripción enumerativa, potencia su logro estético. Como sintetiza Jarnés (2001: 417-418):

Giraudoux es un delicioso barroco de la frase. Es un travieso burlador de las ideas generales. Es un ingenioso escamoteador

de su propia cultura. Es un vivaz centinela de sus posibles fruiciones eruditas. Es un vigoroso domador del estilo. Es un raro arquitecto de la imagen. Es un preciosista de la pura emoción. Él espera –además– a que las cosas le muestren su plano más bello, su arista más fina, su curva más ágil. [...] Él nos ofrece solo un haz seleccionado de todas las posibilidades estéticas de las cosas.

En textos como este, en el que Jarnés contornea el estilo del escritor galo al tiempo que realiza un retrato involuntario de su propia escritura, aflora con fuerza la influencia de nuestro escritor en los artistas europeos y españoles del Modernism: «Giraudoux passive, intellectual young man were to become the prototype for many of his Hispanic admirers» (Nagel, 1991: 24). Escritores de la talla de P. Salinas, F. de Ayala, G. Owen o el mencionado Jarnés, encontrarían un venero de inspiración en sus obras, bautizadas por el autor francés como «divagations poétiques». Quehacer artístico inclasificable, de temple poético y belleza a la par clásica y moderna; novela lírica que, por su hibridismo genérico, se adecua al esbozo del texto venidero que pergeñara R. Barthes: «J'appelle cela le texte; c'est-à-dire une pratique qui implique la subversion de genres; dans un texte ne se reconnait plus la figure du roman, ou la figure de la poésie, ou la figure de l'essai» (Fuentes, 1989: 27).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APARICIO, Javier (2008): *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*. Madrid, Cátedra.
- ARISTÓTELES (1875): *Metafísica*. Madrid, Medina y Navarro.
- ASENSI, Manuel. (1998, 2003): *Historia de la teoría de la literatura* (2 vols.). Valencia, Tirant lo Blanch.
- BAJTÍN, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- CELLER, Morton M. (1974): *Giraudoux et la métaphore. Une étude des images dans ses romans*. París, Mouton.
- DOLEŽEL, Lubomír (1999): *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco Libros.
- FRANK, Joseph (1991): «Spatial Form in Modern Literature», in *The idea of Spatial Form*. Londres, Rutgers University Press, 5-66.
- FREEDMAN, Ralph (1972): *La novela lírica: Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*. Barcelona, Barral Editores.
- FUENTES, Víctor. (1989): *Benjamín Jarnés: Bio-grafía y metaficción*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- GADAMER, Hans-Georg (1997): *Mito y Razón*. Barcelona, Paidós.

- GIRAUDOUX, Jean (1911): *L'École des indifférents*. París, Bernard Grasset.
- GREENBERG, Clement (1961): *Art and culture*. Boston, Beacon Press.
- GULLÓN, Ricardo (1984): *La novela lírica*. Madrid, Cátedra.
- HERNÁNDEZ, Vicenta (1989): *El estilo en la novela de Jean Giraudoux*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- JARNÉS, Benjamín (2001): *Obra crítica*. Edición de Domingo Ródenas. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- MESSIÈRES, René de (1938): «Le rôle de l'ironie dans l'œuvre de Giradoux». *Romance Review*, 28, 371-377.
- MORTARA, Bice (2000): *Manual de retórica*. Madrid, Cátedra.
- NAGEL, Susan (1991): *The influence of the Novels of Jean Giraudoux on the Hispanic Vanguard Novels of the 1920s-1930s*. Lewisburg, Bucknell University Press.
- NIETZSCHE, Friedrich (1981): *Así habló Zaratustra*. Madrid, Alianza.
- NIETZSCHE, Friedrich (2001): *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid, Tecnos.
- ORTEGA Y GASSET, José (1955): *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, in *Obras completas, III: 1917-1928*. Madrid, Revista de Occidente.
- POLO, Leonardo (1999): *Hegel y el Posthegelianismo*. Pamplona, EUNSA.
- PREVOST, Antoine-Françoise (1967): *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. París, Garnier-Flammarion.
- RIMMON-KENNAN, Shlomith (2008): *Narrative fiction: contemporary poetics*. Londres/Nueva York, Routledge.
- SCHLEGEL, Friedrich (1994): *Poesía y filosofía*. Madrid, Alianza Universidad.
- TADIE, Jean-Yves (1978): *Le récit poétique*. París, Presses Universitaires de France.
- UMBRAL, Francisco (1975): *Mortal y rosa*. Madrid, Cátedra/Destino.
- UNAMUNO, Miguel de (2006): *Abel Sánchez, Cómo se hace una novela, San Manuel Bueno, mártir y otras prosas*. Edición de Domingo Ródenas. Barcelona, Crítica.
- VILLANUEVA, Darío [ed.] (1983): *La novela lírica* (2 vols.). Madrid, Taurus.
- WHITE, Hayden (1992): *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- WOOLF, Virginia (1966): *Collected Essays* (4 vols.). Londres, The Hogarth Press.
- WOOLF, Virginia (2000): *The Waves*. Londres, Wordsworth.
- ZAMBRANO, María (2004): *La confesión: género literario*. Madrid, Siruela.