

**Errante de los sentidos, errante del sentido:
descentralización poética y hermenéutica posmoderna en
La Guerre (1970) por J.M.G. Le Clézio**

Nicolás Piedade
(Universidad de Limoges, Francia)¹

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo arrojar luz sobre los procesos de defamiliarización de los referentes topográficos en la narrativa *La Guerre* (1970), del escritor francés J.M.G. Le Clézio. El texto parece redescubrir de manera ingenua, a través del carácter de Béa B., los contornos de las sociedades modernas contemporáneas, exploradas a través del establecimiento de un régimen escritural fundador de los personajes errabundos. Imagen de una condición colectiva, la Guerra es, por lo tanto, objeto de una investigación. Metáfora hiperbólica de la violencia diaria y universal, la novela explora su potencial de agresión para con el ser. Su definición constituye un desafío para definir un sentido global de la obra. La clave de este impasse se encuentra en el vagabundeo físico de los personajes, lo que forja, en espejo, la de la experiencia de lectura. Así, nos preguntaremos cómo el vagabundeo de los personajes puede conducir al descentramiento poético, y en qué medida la hermenéutica que resulta permite explorar la reconfiguración de la relación del individuo con el mundo en un contexto posmoderno.

Palabras claves: Posmodernismo, Errante, Novela, Literatura francesa, Fenomenología, Ficción hermenéutica.

Abstract: This work aims to shed light on the processes of defamiliarization of topographical references in the narrative *La Guerre* (1970), by the French writer J.M.G. Le Clézio. The text seems to rediscover naively through the character of Béa B., the contours of our contemporary modern societies, explored through the establishment of a founding scriptural regime for the wandering of the characters. Reflection of a collective condition, the War is, therefore, the subject of an investigation. Hyperbolic metaphor of the daily and universal violence, the novel explores its potential for aggression towards the self. Its definition constitutes a challenge for delimiting a global sense of the work. The key to this impasse is to be found in the physical wandering of the characters, which forges, as a mirror, the one of the reading experience. Thus, we will ask ourselves how

1. Nicolás Piedade estudia el tercer año de Doctorado en Literatura Comparada, en la Universidad de Limoges, Francia, Laboratorio EHIC, donde está preparando una tesis sobre la "mise en abyme" del escritor en la novela modernista europea, y bajo la supervisión de Bertrand Westphal. Con motivo de la publicación de varios artículos, Nicolas Piedade se ha interesado en el cine brasileño, más específicamente en las representaciones del espacio producidas por los cineastas del Cinema Novo. También ha desarrollado el estudio del espacio urbano en la ficción de Alfred Jarry, en la perspectiva de las cartografías del imaginario. De igual forma, ha colaborado impartiendo clases en diversas ocasiones en la Universidad de Limoges, así como en la Universidad del Minho, en Portugal.

the wandering of the characters can lead to a poetic de-centering experience, and to what extent the resulting hermeneutics allows us to explore the reconfiguration of the individual's relationship with the world in a postmodern context.

Keywords: Postmodernism, Wandering, Novel, French literature, Phenomenology, Hermeneutic fiction.

Recibido: 6 de abril. *Aceptado:* 7 de junio.

*“Et le genre de vie qu’il menait dans son esprit lui faisait plaisir,
un tel plaisir que c’était presque une absence de douleur”*

Samuel Beckett, *Murphy*.

Si observamos la creación literaria de la segunda mitad del siglo XX, es posible destacar una característica que se repite con regularidad: el recurso del tema del errante. Esta dinámica es parte de la influencia del *Nouveau roman* francés, todavía muy viva a fines de los años sesenta. Así, el movimiento intenta romper, en sus primeras formulaciones, con la tradición de la novela europea, atacando los más sólidos de sus fundamentos estructurales. En primer lugar, es la objetividad la que se ve rechazada, seguida tanto de la muy famosa muerte del personaje, como la del autor. “*L’ère du soupçon*” pretende, de esta manera, poner fin a la sumisión del medio romántico a los imperativos tradicionales de unidad y plausibilidad, en favor de nuevos medios de representación centrados en comprender las especificidades del arte de la escritura. Por lo tanto, es una literatura altamente reflexiva, basada en una independencia de la obra de las lógicas biográficas y lineales. Lo que importa para los nuevos novelistas es el escrito, y solo el escrito. Transformación contemporánea de la narración de viaje, las novelas del errante y sus escritores, “[b]ajo el efecto de las mutaciones del arte contemporáneo, [...] siguieron las vías de la experimentación formal, como Michel Butor o Georges Pérec” (Venayre, 21). Muchos autores, hoy preponderantes, se formaron, por así decirlo, al corazón de este período del *Nouveau roman*. A este respecto, basta observar los principales procesos de legitimación y de consagración de la institución literaria para convencerse de eso. Peter Handke, Nobel 2019, a pesar de los detalles de su caso, es un ejemplo muy revelador. Perteneciente a esta misma generación, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Premio Nobel de Literatura para el año 2008, se agrega a la lista de iniciados consagrados del *Nouveau roman*. Su producción abunda en representaciones del vagabundeo, desde sus primeras obras, antes de experimentar un giro decisivo y más narrativo, desde finales de la década de 1970.

Su novela *La Guerre*,² publicada en 1970, carente de intriga auténtica, aún se deriva en gran medida de una estética que rechaza las reglas de la novela tradicional. La intriga, si aún se puede usar esa palabra, se presenta en los aspectos de un experimento mental más que en un contenido estrictamente narrativo. Así, el texto parece redescubrir de manera ingenua, a través del personaje de Béa B., los contornos de las sociedades modernas contemporáneas. El paisaje de hormigón, asfalto, luces y sonidos, tan violentos por su erupción como en su evanescencia, aparece, bajo la nueva mirada del personaje, como una suma fenomenológica que la escritura organiza en el umbral mismo de su desbordamiento. Imagen de una condición colectiva, la Guerra es, por lo tanto, objeto de una investigación. Este es uno de los únicos rasgos característicos de Béa B. Ex-periodista retirada al margen “para entender”, su existencia mezcla intrínsecamente la escritura de un diario y un recorrido sin fin por los espacios desfamiliarizados de la Guerra, de los supermercados al lado de las autopistas. El camino de escritura se amalgama entonces con el régimen errante del personaje. Por lo tanto, renovando el enfoque de los elementos más familiares de nuestras sociedades, la novela explora su potencial de agresión para con el ser. La investigación de Béa B., realizada en la intimidad de nuestras sociedades, coloca a la escritura frente a los límites de sus propios recursos, y cuestiona su capacidad para captar un mundo tan trastornado como para restaurar su interioridad al ser. Es así como el vagabundeo de Béa B. realiza una brecha poética en el corazón de un mundo de violencia y acero, y redescubre la posibilidad de estar en paz. En este sentido, reconquistar el mundo con un verbo nuevo equivale a recuperar el acceso a una condición de sujeto por derecho propio, en toda la fragilidad de su ser en el mundo.

Por lo tanto, nos preguntaremos cómo el vagabundeo de los personajes puede conducir al descentramiento poético, y en qué medida la hermenéutica que resulta permite explorar la reconfiguración de la relación del individuo con el mundo en un contexto posmoderno.

Para apoyar nuestra reflexión, abordaremos primero la noción misma de “guerra”, que constituye un desafío para definir un sentido global de la obra, antes de pasar al vagabundeo físico de los personajes representados, lo que forja, en espejo, la experiencia de lectura. Finalmente, nos detendremos en la cuestión de la deambulación concebida como una herramienta de descentramiento estético y, por lo tanto, de la restitución de un potencial poético liberador del mundo, así como del individuo.

2. Existe una traducción ya antigua de la novela al español, derivada del trabajo de Rodolfo Hinostroza y publicada en 1972 (*Le Clézio*, 1972). Sin embargo, en aras de la precisión, y para restaurar todo su dinamismo al texto, utilizaremos nuestra propia traducción de los extractos estudiados, todos de la obra original (*Le Clézio*, 1970).

1. La Guerra y el errante del lenguaje

Lo primero que viene a la mente al abordar el concepto de “guerra” es el significado histórico del término, que describe un conflicto entre diferentes entidades geopolíticas o diferentes grupos humanos. Estos son los eventos que hacen historia con una “H” mayúscula y que, por lo tanto, pueden fecharse y ubicarse geográficamente. Sin embargo, dentro de la novela de Le Clézio, no lo es. La “guerra”, una noción clave que la novela está tratando de explorar, no tiene lugar ni fecha, como lo indica la primera oración del texto: “La guerra ha comenzado. Ya nadie sabe dónde, ni cómo, pero es así” (Le Clézio, 7).³ El valor de afirmación contenido en la primera oración de este extracto informa de una verdad con un aspecto universal. Se trata de un hecho que parece hablar por sí mismo, que hay que reconocer aun cuando ya está sumergiendo lo real, y ya no solo entenderse como un objeto extraño. Su origen, por consiguiente, escapa a la comunidad de los individuos, de ahí el uso del pronombre “Nadie” (“*Personne*”). La verdad está ahí, pero nadie sabe por qué, ni cómo. Por lo tanto, la Guerra está sin nombre, y sobre todo sin memoria. El uso de la conjunción de coordinación “pero” (“*mais*”), que tiene un valor adversativo, es el signo de una resignación frente a lo desconocido de la “guerra”, que es un estado de hecho para aceptar, lo que marca el adverbio “así” (“*ainsi*”), con todo su peso final.

De acuerdo con la observación de las dos primeras oraciones, todo el incipit de la novela tiene la función de desfamiliarizar del concepto de “guerra”, que, a partir de este momento, ya no puede concebirse de manera simplista mediante una interpretación habitual del concepto. A medida que se desarrolla, todo el aparato definitorio actualiza el conocimiento del lector de una noción huidiza, que solo se puede demostrar o experimentarse empíricamente. Los procesos de desfamiliarización del significado de la palabra Guerra, presentados en ese inicio de la obra, hacen emerger entonces una redefinición poética del concepto. Así, si continuamos con la cita del incipit de la novela: “Ella está detrás de la cabeza, hoy, ha abierto la boca y sopla” (Le Clézio, 7).⁴ El recurso en el verbo de estado permite aquí la atribución de una dimensión espacial a la Guerra, que está “detrás de la cabeza” (“*derrière la tête*”), “la cabeza” que, por supuesto, designa por sinécdoque al individuo, tanto en su dimensión intelectual como física. Sin embargo, esto no quita nada de la debilidad, ni de la fragilidad de esta “cabeza” que ya está bajo el yugo de la guerra. Fuera de alcance, la Guerra lo es tanto en un nivel físico como temporal. El pretérito perfecto de esta oración, indica un evento que tuvo lugar en un pasado impreciso, fuera de alcance. El marcador deíctico “hoy” (“*aujourd’hui*”), se crea en la paradójica indeterminación de un momento universal, que se extiende a lo largo del tiempo, y se remonta a los orígenes del mundo. El aspecto imperfectivo del

3. “La guerre a commencé. Personne ne sait plus où, ni comment, mais c’est ainsi”.

4. “Elle est derrière la tête, aujourd’hui, elle a ouvert la bouche et elle souffle”.

verbo “soplar” (“souffler”) indica la continuidad de las consecuencias del despertar de la “guerra”, de esa boca que no se ha cerrado. En calidad de entidad personificada, su potencial de agresión permanece en el uso del término “soplar”. La Guerra sopla detrás del individuo, por lo tanto, fuera de su campo de visión, y de cualquier referencialidad precisa e identificable. Sujeto activo, así como inmaterial, se despliega donde el individuo no puede percibirla, detrás de él, lo que lo hace completamente vulnerable a su acción. Dotada de una boca, tanto para morder y devorar, como para gritar, ordenar, e incluso seducir; la Guerra, una entidad atemporal y atópica, afirma su presencia de manera obsesiva. Esta es una característica recurrente de la escritura de Le Clézio que mantiene, según Marina Salles, “una tensión constante entre el anclaje histórico y la aprehensión de la guerra como un fenómeno transhistórico, permanente y universal” (58).⁵

La noción de “guerra”, como se aborda en la novela, conserva su connotación de entidad violenta, pero ya no se entiende como una confrontación de grandes conjuntos. Afecta al individuo mismo en el que “sopla”, un soplo que podría, por supuesto, ser una explosión en su aspecto repentino y efímero, pero sobre todo un soplo que es el de una brisa o de un flujo de habla. En este caso, preservamos la idea de una duración, como ya está implícito en la primera oración de la novela, con su dimensión incoativa que indica que “la guerra ha comenzado” y, por lo tanto, en ausencia de un final, que aún dura. Es esta dimensión la que la novela explora y cuestiona constantemente.

No obstante, si no tiene lugar ni fecha, es el marco diegético de la obra el que constituye gradualmente, de manera fragmentaria el entorno en el que se desarrollan las manifestaciones que son los signos de la guerra. Este marco es el de la ciudad moderna contemporánea, el de los extensos ejes de comunicación y del consumo masivo. Ningún punto de referencia geográfico es detectable. No es una ciudad en particular, sino la idea misma de la ciudad, de su esencia como biotopo del hombre moderno, de un entorno naturalizado por las ambiciones demiúrgicas de la razón. Por lo tanto, con las palabras de Martin Bronwen, “la ciudad, que surgió originalmente de la cabeza de la protagonista Bea B., está asociada con imágenes de encarcelamiento dentro de un espacio geométrico predefinido y altamente organizado, sin abertura a las dimensiones de la imaginación y de lo desconocido” (13).⁶

La ciudad se define en ausencia, a través de los lugares que la componen: las encrucijadas, las autopistas, los supermercados, los aeropuertos; que son todos lugares atravesados por la protagonista Béa B., y alrededor de los cuales se centra la narración.

5. Todas las citas traducidas por nosotros en el texto, se encuentran en su versión original en nota al pie. “une tension constante entre l’ancrage historique et l’appréhension de la guerre comme phénomène transhistorique, permanent et universel”.

6. “the city, emerging originally from the head of the protagonist Bea B., is associated with images of imprisonment within a pre-defined and highly organized geometric space with no aperture onto the dimensions of the imagination and the unknown”.

Este fenómeno de difracción del lugar, acompañado de la esencialización atópica de sus grandes centros de influencia, que se han convertido en sus avatares simbólicos, se corresponde bien con la práctica posmoderna de la elaboración del cronotopo novelístico, como lo describe Paul Smethurst: “el posmodernismo señala una pérdida radical de la diferenciación entre el mundo real como referente histórico y geográfico, y la representación del mundo real” (3).⁷ Lo que realmente importa en este contexto ya no es el mundo en sí mismo, o el grado de verosimilitud o de coherencia del discurso que lo representa, sino la forma en que lo vemos, toda la parte singular de la experiencia que produce sobre eso un sujeto. El espacio atravesado, notable a primera vista por el aspecto fugaz de sus contornos, libera así la narración de la contingencia del lugar. Pues, según Bertrand Westphal, “podríamos proponer dos enfoques fundamentales para los espacios perceptibles: uno sería bastante abstracto, el otro más concreto; el primero abarcaría el “espacio” conceptual (*space*), el segundo el “lugar” factual (*place*)” (15).⁸ Parece entonces posible plantear una diferencia fundamental entre el espacio, que pertenece al dominio conceptual, que actúa en un rol de marco y proporciona las posibilidades de movilidad; y el lugar, que pertenece al vocabulario de una geografía articulada y objetiva, que regula las ambigüedades y favorece las entregas en términos de significado. *A priori*, solo el lugar puede diseñarse como un soporte para la vida, para la humanización, proporcionando la estabilidad necesaria para una sedentarización, lo que da sentido a un marco. Sin embargo, la mirada descentrada de Béa B., personaje errante, libera a la ciudad de sus marcos y la habita en la horizontalidad lábil de su movimiento.

Desde un lugar fijo, la ciudad se convierte en un espacio de posibilidades por el efecto de las modalidades de existencia específicas de un personaje que esencialmente pertenece a los márgenes. Béa B. difracta su experiencia de la ciudad y la libera de su unidad, tanto espacial como temporal. Su experiencia del entorno urbano abre el espacio representado a la pluralidad de los sentidos, de forma que corresponde al individuo apropiarse, contra las fuerzas de una Guerra que impone las dinámicas significativas dentro de los lugares que difunden su influencia. El espacio, por naturaleza móvil, con contornos indefinidos, aparece como un campo abierto de virtualidades por conquistar. Como señala Vincent Gélinas-Lemaire, “dotado de esta identidad propia que lo separa del espacio abstracto, el lugar pierde su parte de intangibilidad, de multiplicidad, también de libertad” (58).⁹ Liberada de la necesidad de hacer lugar, de representar un espacio unido y fijo, la ciudad atravesada por Béa B. se convierte en un espacio virgen, que la

7. “postmodernism signals a radical loss of differentiation between the real world as historical and geographical referent, and representation of the real world”.

8. “on pourrait proposer deux approches fondamentales des espaces perceptibles : l’une serait plutôt abstraite, l’autre davantage concrète ; la première embrasserait l’‘espace’ conceptuel (*space*), la seconde le « lieu » factuel (*place*)”.

9. “doté de cette identité propre qui le détache de l’espace abstrait, le lieu y perd sa part d’intangible, de multiplicité, de liberté aussi”.

mirada ingenua del personaje puede leer a placer en toda su desnudez primaria. Por lo tanto, esta mirada se define como la modalidad narrativa privilegiada de la novela, que permite liberar a la ciudad de su calidad de lugar, cuyo significado se borra por el efecto de la banalidad cotidiana. La vista constituye en la novela una modalidad de conciencia por derecho propio, y es, además, a través de sus ojos que el personaje de Béa B. despliega su existencia: “Objetos vivos en la cara, fue de ellos que salió la conciencia. Fueron ellos quienes de repente habían vuelto inmenso al mundo” (Le Clézio, 17).¹⁰ Como instrumento de conciencia, la mirada genera un ser en el mundo, cuyo enfoque cognitivo se pone a disposición para una reinterpretación del mundo. Habiéndose desprovisto de sus sentidos establecidos, de su banalidad, sus proporciones aumentan, y son sus modos de exploración los que deben reinventarse. Además, con palabras de Vincent Gélinas-Lemaire, “el pasearse o el éxodo desarrollan un nuevo lugar, unido a la subjetividad del texto, que lo localiza, limita y caracteriza progresivamente” (82).¹¹ La ciudad y la guerra que se desata allí se convierten, entonces, en el soporte de un enfoque literario decidido a hacer una *tabula rasa* de las convenciones descriptivas, para comprender mejor la esencia fugaz de un mundo hecho de movimientos y de flujos en interacciones constantes. Por lo tanto, es todo el lugar para un nuevo espacio de conciencia que está organizado por el punto focal narrativo en el corazón de un lugar con bases debilitadas y gradualmente diluidas. Es a través de una narración poética del redescubrimiento ingenuo de las estructuras materiales de la modernidad, que el texto despliega su propio vagabundeo del significado.

La novela de Le Clézio tiene la particularidad de no anclarse en ninguna intriga real, en el sentido tradicional del término. De hecho, no hay ningún evento importante que altere la vida cotidiana de los personajes y que justifique, causalmente, el establecimiento de una cadena de aventuras. Los hechos descritos en la novela están en la moda de la banalidad de un cotidiano que se ha vuelto extraño para sí mismo. Como señala Claude Cavallero, en las obras de Le Clézio, “a manera de actuaciones, de acciones efectivas, el lector se enfrenta a situaciones de inconsistencia y de vacío en lugar de secuencias significativas de causalidad” (103).¹² Por tal motivo, ningún evento realmente tiene prioridad sobre el otro. Ninguno parece ser relevante en relación con aquellos que lo preceden o lo suceden. Además de los momentos de diálogo y algunos pasajes raros en los que domina la primera persona (que consisten principalmente en discursos *in absentia* de Béa B. al personaje de Monsieur X), la mayor parte de la obra está bajo la responsabilidad de un narrador omnisciente. La obra no tiene centro ni periferia, y

10. “Objets vivants dans le visage, c’était d’eux qu’était sortie la conscience. C’étaient eux qui avaient rendu tout à coup le monde immense”.

11. “[l]a flânerie ou l’exode développent un nouveau lieu, attaché à la subjectivité du texte, qu’elles situent, bornent et caractérisent progressivement”.

12. “en guise de performances, d’actions effectives, le lecteur se trouve confronté à des situations d’inconsistance et de vacuité plutôt qu’à des enchaînements significatifs de causalité”.

atenúa las asperezas de una experiencia del mundo, la de Béa B., en torno a un único y mismo modo de ejecución, el del errante distanciado.

El vagabundeo, es en primer lugar la búsqueda del significado del personaje, la de sus intentos de entender el mundo. Como Lambert Barthélémy describe en relación con estas prácticas de descomposición del significado: “La escritura del errante se basa esencialmente en procesos que tienen como objetivo delinear la narrativa y producir efectos de enturbiamiento, suspenso o indeterminación del significado generando un modo de lectura dinámico. Aporta estrategias de complicación del lenguaje y de la narración que posponen permanentemente el significado” (17).¹³ Sin embargo, y esta es la especificidad de la novela, todos los polos interpretativos del material literario se encuentran involucrados en este errante, en este amplio proceso de debilitamiento del significado. Son, al mismo tiempo, el personaje, el narrador y, por supuesto, el lector, quienes se encuentran en el mismo nivel de información, o, por lo tanto, de incompreensión, frente al mismo cuestionamiento que también será el nuestro aquí: ¿qué es la Guerra?

Como lectores, nuestra búsqueda de significado está sujeta a la información que emana de las descripciones del narrador, tanto como de la voz de Béa B. La Guerra, un fenómeno omnipresente en la vida cotidiana de las personas, pero que escapa de su mirada, es el tema de una investigación específica. Es una noción que se experimenta empíricamente, en tres niveles: a nivel del personaje, es una experiencia vivida en el interior por la acción cotidiana, motivada por los movimientos del vagabundeo; para el narrador, es un concepto cuestionable para la narración, por la representación poética de los entornos atravesados por los actantes; para el lector, es el régimen de una lectura activa, por consiguiente de la interpretación y del desciframiento, lo que permite que emerja el concepto y reactualizarlo con cada una de sus nuevas manifestaciones.

En resumen, la Guerra se vive, se siente, se experimenta, y es a partir de esta experiencia que toma forma toda la investigación, tanto semántica como fenomenológica, a la que invita la novela. Así, Béa B. explora esta ciudad y sus diferentes lugares en busca de significados, acompañada o no por el personaje de Monsieur X, quien tiene una identidad cambiante, algunas veces opuesta, y otras adyuvante. Es a la vez uno y múltiple, ya que su nombre parece cubrir la designación de lo desconocido, del encuentro, de la alteridad radical que escapa a la denotación nominal, sinónimo de subjetividad. Su singularidad aparece despersonificada en su desconocimiento, esta X, que se convierte en sinónimo del fracaso del lenguaje para nombrar, pero también con la extrañeza radical que poseen todas las entidades generadas fuera del sujeto. Desprovista de biografía espe-

13. “L’écriture de l’errance repose essentiellement sur des procédés qui visent à délinéariser le récit et à produire des effets de brouillage, de suspens ou d’indétermination du sens générant un mode de lecture dynamique. Elle met en jeu des stratégies de complication de la langue et de la narration qui ajournent en permanence la signification”.

cifica tanto como de atributos fijos, Béa B. se define así, en primer lugar, como una modalidad cognitiva, como un embrague narrativo involucrado en una especie de solipsismo fecundo. En este sentido, es una matriz completa para la producción de significado, pero de un sentido descentrado en su naturaleza intrínseca de contenido sensorial, producto de una mirada subjetiva y afectiva enfocada en el mundo. De esta manera, estaremos de acuerdo con Claude Cavallero para afirmar que “El interés colateral del errante es precisamente el de ir más allá de los hábitos, [...] de promover nuestro hábito de dirigir una mirada nueva a las cosas, como en la primera mañana del mundo” (106).¹⁴

Béa B., por lo tanto, constituye un personaje hermeneuta, interpretando el mundo para ofrecerlo a nuestro propio entendimiento. Es un personaje cuya experiencia, adquirida a través de su vagabundeo físico en el entorno de la ciudad, forja nuestro propio entendimiento de lo que es la Guerra. En este caso específico, la lectura también se vuelve errante en el texto, buscando pistas que guíen nuestra comprensión de la materia textual.

2. Béa B., o cómo caminar en la modernidad devoradora

De esa forma, parece posible identificar diferentes aspectos de esta noción fugaz que constituye la Guerra, a la que nunca se le atribuye una definición definitiva. Su significado es cambiante, evasivo, pero también desbordante, lo que muestra hasta qué punto el vagabundeo textual determina la estética de la novela, e infiltra la ficción hasta el punto que el objeto que pretende denotar sea impreciso. Esta modalidad de vagabundeo se extiende tanto en la esfera del personaje como en la del lector, y adopta tanto una dimensión física, la del desplazamiento, de la deambulación en la ciudad; como también un significado metafórico, el del vagabundeo de la mente en busca de significado. Si la obra lleva este título, es sobre todo en referencia a un proceso, a una búsqueda estética, mucho más que para el objeto que designa. La Guerra en sí misma constituye un código a descifrar, el de los signos de violencia ordinaria de una realidad privada de su significado.

La definición de Guerra es esquivada. En el transcurso del texto, varias declaraciones a las cuales sería posible atribuir una función definitoria se suceden, se complementan, se reemplazan, comprometen el texto en un movimiento de corrección y rectificación que se acerca a la palinodia. Cada definición que se podría corregir se ve frustrada por la siguiente, revelando toda la dificultad para concebir la verdadera naturaleza de la Guerra. Una entidad fragmentaria, el signo de una totalidad perdida para siempre y, sin embargo, paradójicamente inclusiva, constituye sobre todo un concepto, mucho más que un dato real con valor antropológico, histórico o sociológico. De esa manera, su imposible totalización en forma de definición se abre a las posibilidades creativas de un lenguaje

14. “L'intérêt co-latéral de l'errance est justement d'outrepasser les habitudes, [...] de promouvoir notre habitude à porter sur les choses un regard neuf, comme au tout premier matin du monde”.

en constante reinvencción. La lengua gira entonces en torno a su objeto sin penetrar su esencia, pero desplegando su itinerario poético en el camino de una reconquista del significado. En respuesta al absoluto autoritario de la Guerra, a su presencia inmemorial y a su ubicuidad, la definición incesantemente completada y reformulada organiza espacios de indecisión en el corazón del texto, y restaura al lenguaje literario la posibilidad de salvar el lenguaje en el umbral del absurdo. Además, al tratar, repetidamente, de alcanzar la imposible completitud definitiva de lo que es la Guerra, la novela explota esta área problemática de significado que reside, según Anca Călin y Alain Milon, “no con palabras, no sin palabras, sino *entre* las palabras”, porque “la literatura explora el pasaje entre la expresión de la palabra y la pérdida de significado” (74).¹⁵

Así, la Guerra es primero dialécticamente la de la naturaleza contra la cultura, de la civilización contra el caos a-lógico del mundo. Es la actividad del pensamiento contra la de la materia, del movimiento contra lo inmóvil. Para luchar contra la falta fundamental de sentido de los orígenes, los humanos construyen edificios imponentes, generación tras generación. Es la ciudad la primera en ser considerada de esta manera. Se contempla como la extensión de la mente humana en el mundo, su realización material. Estas proyecciones se dedican a una lucha contra el vacío, el de un espacio que se debe llenar, pero también contra un vacío metafísico, propicio para la búsqueda de un significado trascendente: “La joven caminaba a través de la ciudad, hacia la noche, y no estaba tranquila. Veía las pirámides desafiando el tiempo, todos los arcos y todas las ventanas que empujaban la bóveda del cielo. La belleza no era suave, no cantaba con la voz de una mujer. La belleza desafiaba el silencio, se había tensado todos los músculos para matar el vacío” (Le Clézio, 166-167).¹⁶

Como podemos ver, los términos “pirámides” y “arcos” (“*pyramide*” y “*arche*”), utilizados para describir los edificios resultantes de las prácticas arquitectónicas modernas, integran los monumentos de la ciudad dentro de una arqueología simbólica del desafío humano a la naturaleza. Contra el vacío de la creación, contra el vértigo del tiempo y el silencio del cielo, la Guerra erigió sus templos, pirámides y arcos, alimentados por la angustia metafísica de los hombres. La violencia ha suplantado la ausencia de significado, y la actividad mecánica, la de los músculos guerreros, ensordece el canto de los lirismos primitivos. La vida ya no se celebra, sino que se domina; la Guerra le impone un significado, el del combate. Sin embargo, la construcción de edificios parece estar guiada por un sentimiento estético, manifestación de la mente, que está en el origen de esta

15. “Non pas avec des mots, non pas sans des mots, mais entre les mots, car la littérature explore le passage entre l’expression du mot et la perte du sens”.

16. “La jeune fille marchait à travers la ville, vers le soir, et elle n’était pas tranquille. Elle voyait les pyramides en train de défier le temps, toutes les arches et toutes les fenêtres qui repoussaient la voûte du ciel. La beauté n’était pas douce, elle ne chantait pas avec une voix de femme. La beauté défiait le silence, elle avait bandé tous ses muscles pour tuer le vide”.

“belleza”. Convertida en material, cristaliza un pensamiento, una intención, los espacializa y los proyecta concretamente sobre el medio ambiente. Sin embargo, esta “belleza” no está creada para la quietud contemplativa de la mente, sino para la lucha contra un mundo aún no transformado, un mundo virgen de toda manifestación humana, contra el cosmos insensible hecho de “vacío” y de “silencio”.

La civilización, formulada como un arma defensiva que combate el vacío de la naturaleza, se vuelve contra el individuo y se convierte en una trampa para las conciencias. Rechazados al margen, los seres están a merced de la ciudad y son objeto de sus intentos de control. Esta lógica se empuja a la esclavitud total, a la alienación, ya que observamos en la novela una clara inversión de valores, en la medida en que lo que consideramos en términos absolutos como valores positivos, como la “suavidad” o la “belleza”, se convierten en armas que se vuelven contra los individuos, armas para hacer la Guerra. Estos son medios de agresión del pensamiento, pensamiento que, sin embargo, hace posible objetivar cosas, cuestionar los fundamentos de los fenómenos que actúan sobre los seres. De ahí el imperativo expresado por Monsieur X, que aparece aquí como un personaje profético: “Que aquel que busca aprender se aleje de las palabrerías, que aleje su oído de las canciones y de las músicas suaves” (Le Clézio, 218).¹⁷ Estas “canciones”, estas “músicas suaves”, son las palabras de la televisión, las palabras escupidas por las máquinas, las de la publicidad, la manipulación de la información, la gigantesca afluencia de discurso que ahoga todo pensamiento en su corazón. Estas son las palabras vacías que solo existen para un pragmático, para actuar y hacer actuar, no para pensar, ni para ser vividas. En este sentido, la “dulzura”, el “placer”, tienden a despojar a los seres de sí mismos. El entretenimiento proviene del exterior y ya no es simplemente un impulso interior y natural para el individuo, sino una fuerza impuesta, una herramienta de alienación. Los lazos de la esclavitud, camuflados bajo la faz de la dulzura, ya no se reconocen en su esencia. El sujeto ya no puede reconocerse como oprimido, simplemente porque ya no puede reconocer a su opresor.

En un mundo donde todo significado parece rechazado, los individuos también tienen que luchar contra su propia finitud, contra su fragilidad como seres sensibles y vulnerables al universo de pura materialidad del entorno que los rodea. Como resultado, la Guerra se convierte en un juego de afirmación frente, y contra el mundo:

¿Cómo podríamos estar solos, en medio del desencadenamiento? ¿Cómo podríamos decir no, incluso escribirlo así:

NO

17. “Que celui qui cherche à apprendre se détourne des bavardages, qu’il éloigne son oreille des chansons et des musiques douces”

cuando todo, alrededor de uno, en el fondo de uno, todo el tiempo, afirma?¹⁸ (Le Clézio, 8-9)

En medio de la guerra, el individuo parece estar sujeto al imperativo de la autoafirmación, que constituye la resistencia final al peligro de la desaparición del sujeto confrontado con la dictadura del “desencadenamiento” semántico de un mundo que afirma constantemente. El paralelismo “alrededor de uno, en el fondo de uno” (“*autour de soi, au fond de soi*”), muestra, por lo tanto, la existencia de un empuje interior, de una fuerza vital, que atraviesa al individuo y se opone a las otras fuerzas, externas a él. Pero esta voz parece condenada a participar solo en el coro de otras palabras, y así formar el rugido sin forma del “desencadenamiento” de la afirmación de la Guerra. Acorralado, el ser se convierte en un agente, cuyo discurso es rechazado, a través del “NO” hiperbólico arrojado en la página, en la desesperación de Béa B. Frente a tales mecanismos, no se puede oponer ninguna fuerza, porque el mundo en sí mismo es afirmación, instinto o impulso vital lanzado en contacto con el otro para la conquista de una supremacía, imagen por excelencia de la ley de la naturaleza. Concebida como tal, la Guerra se implanta en las profundidades de cada individuo. Ella es instinto, pulsión.

Por lo tanto, la Guerra es lo que los seres se hacen entre sí, la de las influencias desarrolladas sobre los otros, la de la lucha de los intereses. El lenguaje ya no es el vehículo de un decir, la expresión de una presencia en el mundo o el signo de una singularidad abierta a las otras, sino un material áspero y agresivo, vaciado de su vida en el triunfo de su funcionalidad. Es una herramienta inadecuada para cualquier poesía. En este contexto, “todo el paisaje urbano se convierte en la proyección de la mentalidad del utilitarismo tecnológico, donde los humanos, como los productos en exhibición, son simplemente objetos de valor de uso” (Bronwen, 15).¹⁹ Tal fenómeno cristaliza en la dimensión pragmática del lenguaje, cuya forma más exitosa y agresiva es la publicidad, que está representada abundantemente en la novela:

Hay tantas palabras que resuenan en todas partes, tantas palabras incomprensibles, tantos gritos guturales. Tantas palabras dioses y palabras demonios, en las paredes, en las páginas de los periódicos, grabadas en las puertas de las letrinas. Ellas no intentan comunicar. Ellas no dicen nada. Ellas solo quieren saltar sobre mí, aplastarme, golpearme en la cabeza y en la garganta. Estas son las palabras de la guerra, que vienen llenas de ira para derrotar al mundo. Surgen del fondo de

18. “Comment pourrait-on être seul, au milieu du déchaînement ? Comment pourrait-on dire non, même l’écrire ainsi :

NON

quand tout, autour de soi, au fond de soi, tout le temps, affirme ?”.

19. “The whole urban landscape becomes the projection of the utilitarian technological mindset, where humans, like the goods on display, are simply objects of use-value”.

las vidrieras, con sus relámpagos azulados, BRANDT, Chemical Co, WINSTON, SALEM, Frill, Airborne, UNITED FRUIT.²⁰ (Le Clézio, 195)

El lenguaje se convierte en un instrumento de la Guerra, y de la sumisión del individuo a las aspiraciones y deseos de los demás. En estas situaciones, no es una herramienta de la comunicación, sino un arma que realiza los mecanismos de la Guerra. La publicidad desposee, aplasta la voluntad. Sus palabras aparecen personificadas en este extracto, dotadas de una intención que violenta al ser. Dioses o demonios, saltan, aplastan, atacan. La reducción del lenguaje a su única función vacía a las palabras de su significado, y las agudiza servilmente en signos de una batalla librada contra la conciencia. El lenguaje es omnipresente, pero ya no dice nada. Su violencia está representada en la novela por el recurso del aspecto visual del lenguaje, el cual se observa aquí a partir de un juego con las mayúsculas, y que es llevado hasta el uso de símbolos en la narrativa –“Estábamos así — y luego también así ●” (Le Clézio, 31)–,²¹ o realizaciones onomatopéyicas cercanas a los experimentos de la poesía concreta– “tik tik gloup tik tik gloup tik tik gloup” (Le Clézio, 85). Todos estos son momentos en los que el régimen lingüístico escapa al del decir, y donde solo la iconicidad del lenguaje transmite un significado. Desde una perspectiva peirciana, Jean-Marie Chevalier recuerda que “el ícono es el tipo de signo que tiene la característica no de parecerse a su objeto, sino de compartir caracteres de él, es decir de poseer la cualidad que él significa” (155).²² Para estos dos últimos ejemplos, la iconicidad lingüística se explota en el sentido del juego, de un retorno a la materia primitiva de un lenguaje hecho imagen. Las onomatopeyas reproducen la forma de un sonido que evoca el despertar cognitivo de Béa B. a la modernidad, aquí representado por los parásitos de una radio. Los íconos — y ● reproducen la amalgama de una presencia gráfica extendida en la página y la de la posición del cuerpo en el espacio, del cual forman la imagen. Estos íconos suplen la descripción lingüística, transmitiendo la presencia de una forma de vida. Los símbolos y onomatopeyas producidos por Béa B. son producto de una experiencia en el mundo, de un intento de traducción aún más inmediato que a través de un régimen narrativo. De hecho, como señala Marilena Genovese, “¿Qué mejor manera de expresar de inmediato las sensaciones que despiertan los objetos, los animales o los fenómenos naturales si no se trata de captarlos recurriendo a sonidos onomatopéyicos que imitan su esen-

20. “Il y a tant de mots qui résonnent, partout, tant de mots incompréhensibles, tant de cris gutturaux. Tant de mots dieux et de mots démons, sur les murs, sur les pages des journaux, gravés sur les portes des latrines. Ils ne cherchent pas à communiquer. Ils ne disent rien. Ils veulent seulement bondir sur moi, m'écraser, me frapper à la tête et à la gorge. Ce sont les mots de la guerre, qui viennent pleins de colère pour vaincre le monde. Ils jaillissent du fond des vitrines, avec leurs éclairs bleuâtres, BRANDT, Chemical Co, WINSTON, SALEM, Frill, Airborne, UNITED FRUIT”.

21. “On était comme ça — et puis aussi comme ça ●”.

22. “L'icône est le type de signe qui a pour caractéristique non pas de ressembler à son objet, mais de partager des caractères de celui-ci, c'est-à-dire de posséder la qualité qu'il signifie”.

cia?” (74).²³ Por el contrario, la acumulación de nombres de marcas, armados con sus siglas y letras mayúsculas, indican una manifestación utilitaria tanto del lenguaje como del pensamiento. Las palabras de la Guerra, usadas “para derrotar”, hacen del lenguaje un utensilio inapto para comunicar. Autónomos en su existencia y autosuficiente en sus decires, estos acontecimientos denotan sobre todo una presencia que satura el entorno cognitivo de los seres. Al ingenuo vagabundeo de la búsqueda de un decir, representado por Béa B., oponen la coerción semántica de las lógicas frías del consumo y de la reducción de los seres a su función, de su sumisión a las órdenes de la Guerra. Su funcionalidad “traduce en suma la objetivación del ser”, según Núria d’Asprer, y representa “la imposibilidad de la singularización, el inevitable plural o anonimato, lo efímero del ser, la intercambiabilidad de sus datos, sistema de ecuaciones que requiere un desciframiento” (102).²⁴

Así, el concepto de Guerra es tan impersonal como proteiforme. Impersonal porque su funcionamiento escapa a las personas que le dan vida, y proteiforme por la diversidad de sus manifestaciones. Su definición se da para captar en una contingencia que excluye toda fijeza, de la misma manera que los seres anónimos y funcionalizados que pueblan el entorno de la ciudad postmoderna. Sin embargo, la Guerra no es un fin en sí mismo en la novela. Como concepto, por el contrario, constituye una especie de herramienta heurística y requiere una mayor consideración del mundo que lo genera. Para hacer la Guerra, la gente se reunió. Fundaron la ciudad, que se ha convertido en el centro simbólico de sus aspiraciones, un lugar de lucha común contra su propia fragilidad, contra lo que se llama “el miedo” en la novela. La ciudad, que se ha convertido en un monstruo desbordante, ha desarrollado sus propios núcleos de influencia, sus centros, que ejercen su poder por delegación: encontramos entre otros los centros de consumo, como las tiendas; los de comunicación, como las autopistas o el metro; o los centros de entretenimiento, presentes en el evocar de una discoteca. El poder tentacular que la ciudad ha acumulado supone, al menos ideológicamente hablando, un problema importante. De hecho, al convertirse en un centro, relega al individuo a la periferia. Como señala Thouraya Ben Salah Ben Ticha: “constructor de la ciudad, el hombre se convierte en un ser pequeño, frágil, hasta el punto de que el menor objeto metálico puede causar su pérdida. Se convierte así en víctima de su propia creación, del fruto de su pensamiento. Es un enano que evoluciona en un universo que lo aplasta, manipulado por gigantes que

23. “quale modo migliore di esprimere nell’immediatezza le sensazioni che oggetti, animali o fenomeni naturali suscitano se non cercando di afferrarli facendo ricorso ai suoni onomatopeici che ne imitano l’essenza?”.

24. “Toutes ces marques traduisent en somme la chosification de l’être - thème dominant dans La Guerre - l’impossibilité de singularisation, l’inévitable pluriel ou anonymat, l’éphémère de l’être, l’interchangeabilité de ses données, système d’équation qui exige un déchiffrement”.

controlan todo su ser e incluso su pensamiento” (86).²⁵ De esta manera, ya no son los individuos quienes consumen la ciudad, el consumo diario de transporte, entretenimiento u objetos, sino los lugares que los consumen, los degluten, los mastican. Es de acuerdo con tales modalidades que se describe el metro en el penúltimo capítulo, mediante el uso del desplazamiento metafórico de la boca que designa su entrada: “En un momento dado, hubo una especie de boca abierta en la acera, y Béa B. vio a la gente lanzarse allí. [...] Era un lugar aterrador. Varios metros bajo tierra, las tripas de las galerías se hundieron en todas las direcciones: norte, sur, este y oeste. Las olas humanas se deslizaron dentro de las tripas, olas de cabezas, de hombros, de brazos, de piernas” (Le Clézio, 277).²⁶

Se observa la metáfora de la devoración, con la isotopía de la digestión construida por los términos “boca” (“*bouche*”), o “tripas” (“*boyaux*”) en dos ocasiones (que, en francés, evoca tanto un túnel como el tubo digestivo), y también los humanos que “se deslizan” (“*glissaient*”), como los alimentos tragados y digeridos por “olas” (“*flots*”) en las galerías. Designado en el extracto por una multiplicidad de sinécdoques anatómicas, los individuos, así reducidos a simples partes del cuerpo, parecen masticados, desmembrados por la violencia funcional de la Guerra. La explotación del significado primario de la palabra boca, que, en francés, como en español, es el soporte semántico de una catacresis, de una fijación lexical de una metáfora, cuando designa la entrada al metro. Aquí el proceso des-familiariza a su referente y lo restaura para uso poético fecundo. La polisemia constituye un embrague de significados, exhumando los artefactos de una arqueología lingüística que desentierra los hechos ocultos de la Guerra. Como señala Marilena Genovese, “de hecho, en la narrativa lecleziana, no hay descripciones estáticas, sino todo es vida, movimiento” (76).²⁷ Al deconstruir lo familiar y usar la poesía latente de la vida cotidiana, la narración restaura a las asociaciones lingüísticas su dinamismo y su plena disponibilidad semántica. Tanto el universo del lenguaje, como el real que denota, parecen estar intrínsecamente vinculados y, por lo tanto, constituyen dos lados de la misma comunidad de experiencia, la del ser humano. La explotación de redes metafóricas latentes desarrolla en la novela “una semiótica realista que postula una relación de continuidad entre el mundo y el lenguaje” (Levesque, 133).²⁸ Esta continuidad adquiere un significado en torno al sujeto, el único capaz de articular un significado entre el mundo del lenguaje y el de la realidad.

25. “constructeur de la ville, l’homme y devient un être minuscule, fragile, à tel point que le moindre objet métallique peut provoquer sa perte. Il devient ainsi victime de sa propre création, du fruit de sa pensée. C’est un nain qui évolue dans un univers qui l’écrase, manipulé par des géants qui contrôlent tout son être et même sa pensée”.

26. “À un moment donné, il y eut une sorte de bouche ouverte dans le trottoir, et Béa B. vit les gens qui s’y engouffraient. [...] C’était un endroit effrayant. À plusieurs mètres sous la terre, les boyaux des galeries s’enfonçaient dans toutes les directions : Nord, Sud, Est, Ouest. Les flots humains glissaient à l’intérieur des boyaux, flots de têtes, d’épaules, de bras, de jambes”.

27. “infatti, nella narrazione lecleziana descrizioni statiche, ma tutto è vita, movimento”.

28. “une sémiotique réaliste postulant un rapport de continuité entre le monde et le langage”.

3. El vagabundeo y la apropiación poética del significado

Hay muchas metáforas a lo largo de la obra que describen tales fenómenos. Estas son metáforas de la pérdida, de la disolución, como la del personaje de Béa B., que el narrador pierde de vista en la multitud, y que desaparece definitivamente, lo que lleva al final de la novela. *Le Clézio* no solo procede a una simple representación hiperbólica de la violencia de nuestras sociedades de consumo. *La Guerra* es más que una parábola, y de ninguna manera es una obra polémica. En realidad, es una novela que muestra, que da para ver. El punto de vista ingenuo y descentrado de Béa B. sobre el mundo, cuestiona las ontologías establecidas y transfigura la realidad a través de la suma de sus impresiones subjetivas. Todas las modalidades de escritura adoptadas por el autor apoyan este dispositivo. La novela despliega un régimen escritural de la inmanencia, que actúa de acuerdo con modalidades que son las de la mirada, de la observación, llevadas por una subjetividad en el mundo. Es una escritura de contemplación que da nacimiento, por su propia práctica, al universo diegético de la novela, al errante de los actantes tanto como al de la escritura. Así, como detalla Claude Cavallero, “la deriva marginal de los personajes, es también la del lenguaje [...] porque es obvio que el recorrido de estos seres solitarios está íntimamente mezclado con los sobresaltos del hecho narrativo” (255).²⁹

El desplazamiento focal provocado por la representación de la deriva física de los personajes, tanto como la del significado, desfamiliariza los contornos del itinerario narrativo. Este régimen escritural da una dimensión hiperbólica a los objetos del mundo, simplemente porque se coloca al nivel de la mirada individual. El vagabundeo, por lo tanto, constituye en primer lugar un viaje exploración fenomenológico, aquel de Béa B. a través de la ciudad moderna en su esencia, restituido en una forma de escritura que adopta una perspectiva formulada desde los márgenes del significado. La mirada se eleva a la dimensión de manera de estar en el mundo. Es un medio para no sentirse rebasado por lo que es llamado, siempre de forma absoluta y por lo tanto flotante y misteriosa, “el pensamiento”, toda esa suma amorfa de productos lingüísticos que pesa sobre los seres y aliena su voluntad. Este pensamiento es ese “soplo detrás de la cabeza”, que evoca el incipit de la novela, y que violenta a los seres sitiando a la conciencia, bajo la forma de una saturación cognitiva que destruye el significado, al mismo tiempo que encierra al ser.

Así, la pausa contemplativa planteada por toda una dialéctica propuesta entre la movilidad de la ciudad y la inmovilidad del individuo, se convierte en un medio de descentrar el mundo, de posicionarse a una distancia de él. Permitiéndole al personaje adoptar una postura que está en la periferia de toda acción. Entonces notaremos, con Lambert Barthélémy, que “[el vagabundeo] señala que el sujeto está involucrado en un

29. “La dérive marginale des personnages, c’est aussi celle du langage [...] car il est évident que le parcours de ces êtres solitaires est intimement mêlé aux soubresauts du constat narratif”.

proceso de desgarramiento en el espacio-tiempo del Poder, que traza una 'línea de fuga' sobre la cual puedan establecerse nuevas modalidades de vínculo con el mundo, nuevas alianzas flexibles, modulares y no sistemáticas" (16).³⁰ La novela misma está situada en la periferia de toda intriga. Lo que tiene prioridad en la narración no son los eventos que tienen lugar dentro de la ciudad. Estos eventos existen, pero no están representados. Se convierten en el soporte para otra apertura a la experiencia, tanto existencial como narrativa, no en la forma de una acción, sino más bien de la epifanía, del impulso poético interno generado por la atención preponderante llevada a los microeventos diarios. Es la mirada que se centra en el mundo lo que constituye en sí el evento. Esta mirada está descentrada, lo que hace posible restaurar su lugar a la cuestión del individuo dentro de un entorno que habla sin decir nada. Debido a que mira, deja derivar a su experiencia del mundo más de lo que ella la deja entrar, Béa B. distingue los elementos de la Guerra fundidos en la banalidad de la vida cotidiana y la combate, al mismo tiempo que organiza su propio espacio de conciencia en medio del pensamiento salvaje del lenguaje desenfrenado contra el ser.

Por la mirada eminentemente poética que lleva sobre el mundo, Béa B. se encuentra y actúa a contracorriente de la Guerra. Ella se le opone con una modalidad alternativa del ser, su vagabundeo, su contemplación, sus derivas, que impiden cualquier fijación definitiva del significado. Así, los poderes pierden su fuerza sobre ella, vacilan bajo la mirada renovada de una narración poética que es, en sí misma, errante. Como señala Michelle Labbé, "el personaje, Béa B., crea, visualmente, la Ciudad, en una especie de Génesis, de lucha contra el vacío" (47).³¹ Su posición está descentrada, lo que le permite producir un pensamiento reconquistado y, por lo tanto, escapar del poder vertical de los sentidos impuestos. Su itinerario le da la oportunidad de producir su propia interpretación del mundo, fuera de cualquier modelo preestablecido, y sobre todo de hacer surgir su voz de la suma cacofónica de los sonidos de la Guerra. Esta oposición entre voz y ruido también es interesante desde nuestra perspectiva. El ruido, que es uno de sus conceptos clave, se define allí como la suma de los signos que inundan y atraviesan el mundo, pero también los individuos. No se dirigen, ni hablan, y mucho menos dialogan con nadie. El ruido, como sugiere muy bien la elección de la palabra, es de naturaleza indefinida. Es una masa de signos que han perdido su significado. En la Guerra, todo habla, pero nadie dice nada, de ahí la importancia de la voz de Béa B.

La voz, en oposición a la indeterminación del ruido, constituye una expresión singular y personal, la expresión más íntima del individuo. La de Béa B. es una voz ingenua

30. "[L'errance] signale que le sujet est engagé dans un processus d'arrachement à l'espace-temps du Pouvoir, qu'il trace une 'ligne de fuite' sur laquelle peuvent s'établir de nouvelles modalités de liaison avec le monde, de nouvelles alliances souples, modulaires, non systématiques".

31. "le personnage, Béa B., crée, visuellement, la Ville, dans une sorte de Genèse, de lutte contre le vide".

que redescubre el mundo en los márgenes del ruido, e intenta iniciarse a la existencia individual fuera de la Guerra. Ella está buscando una conciencia nueva, de ahí el uso de un vocabulario muy afectivo, casi ingenuo, donde abundan los marcadores de subjetividad para describir y comprender el mundo en una nueva relación, un “nuevo Génesis”. Así, el errante se convierte en un vector del desnudo del mundo y de sus mecanismos. Como indica Claude Cavallero, “si el recorrido solitario, apenas permite en las primeras novelas el escape de un mundo técnico irrespetuoso de los ritmos y de los equilibrios naturales, expresa al menos la posibilidad de una toma de conciencia” (106).³² Esta escritura de la extrema intimidad se opone a las olas de signos tan desordenados como desencarnados que nunca forman realmente un acto de comunicación interpersonal. Este es el caso de los nombres de las marcas que nutren la publicidad, o simplemente de cualquier signo lingüístico ininteligible cuando se considera de forma aislada. La obra abunda en transcripciones de estos casos. Podemos citar por ejemplo la representación de la capacidad de potencia eléctrica de una bombilla, en la que vemos aparecer, tipográficamente separadas, las indicaciones “220-230 V; 25 W” (*Le Clézio*, 80). Por lo tanto, el aspecto frío de estos casos debe contrastarse con la calidez emocional del discurso del personaje, cuya voz, por su singularidad, emerge de la suma de todo el lenguaje del mundo. De esta manera, como señala Jean-Marie Kouakou: “el signo lingüístico se convierte nuevamente en el principio mismo del deseo en la medida en que es signo puro, un signo separado de su referente” (61).³³ El vagabundeo de Béa B. adquiere así un poder de descentralización del lenguaje fijado en su uso funcional, y redefine la palabra como la matriz de un significado todavía no producido. El mundo representado en la novela se convierte así en un objeto de deseo, en la medida donde es a partir de la instauración de la desfamiliarización operada por el personaje, que *Le Clézio* rediseña los contornos de los lugares comunes de la posmodernidad y los vuelve disponibles para una interpretación poética.

En un mundo que no considera a los individuos en sí mismos, sino como una multitud que debe ser coaccionada y dirigida, la voz individual de Bea B. cuestiona las dinámicas de poder que relegan el ser a periferia. A través del personaje, el individuo se reemplaza como un valor primario, un centro absoluto. Como centro tanto fenomenológico como hermenéutico, su vagabundeo reinterpreta su entorno y, por lo tanto, ofrece nuevas posibilidades para recuperar el control sobre él.

Esta voz, que aparece primero descentrada, fundamentalmente marginal, luego reenfocada en sí misma, desarrolla una relación con el mundo diferente de la simple concepción consumista y cosificadora vigente en las sociedades postindustriales. La posición

32. “Le cheminement solitaire, s’il ne permet guère dans les premiers romans l’évasion hors d’un monde technique irrespectueux des rythmes et des équilibres naturels, exprime à tout le moins la possibilité d’une prise de conscience”.

33. “le signe linguistique redevient le principe même du désir en tant qu’il est alors signe pur, signe détaché de son référent”.

de Béa B. se caracteriza en primer lugar por la distancia que le permite reinterpretar el mundo. Su intento por definir la Guerra eminentemente fragmentada, siempre renovada, prolonga este aspecto. Para Marc Courtieu, “lo fragmentario es, por lo tanto, la coherencia de una tensión interna del conjunto de fragmentos, la unidad de un pensamiento, de un ‘sujeto’” (76).³⁴ A través de su emprendimiento definitorio, es un camino existencial que Béa B. sigue en la búsqueda de un significado destinado a nunca fijarse. Su viaje desafía los significados establecidos, que parecen difractados por su mirada sobre las páginas de la novela. El texto sigue los contornos de sus movimientos. La fragmentación de la definición de Guerra no constituye entonces un signo de falta, sino más bien de una restitución progresiva del poder individual, eminentemente poético, para dar una idea del flujo de sonidos y luces, de solicitudes y de pulsiones, que invaden los espacios de la ciudad contemporánea. Objetos de la arqueología simbólica iniciada por Béa B., las manifestaciones olvidadas de la Guerra se revelan al filo del vagabundo del personaje y se condensan en un pensamiento que le restituye gradualmente su lugar al sujeto. Su itinerario permite profundizar una incompletitud definitoria necesaria que afirma el poder del pensamiento para llenar el vacío. Su recorrido infunde una dinámica en el lenguaje fijo de la modernidad, y vuelve a los contornos de los sentidos instituidos inestables, flexibles y, por lo tanto, poéticamente facundos. Restaura a la mente y la imaginación la posibilidad de tener sentido. Esta fragmentación, esta difracción de la definición de la Guerra, buscada en todos sus lugares simbólicos, deshace, y vuelve incompletos sus procesos que implican un pensamiento unitario, ya formado, que preexiste al individuo y, por lo tanto, lo domina. Béa B., por lo tanto, pone en tensión el entorno que atraviesa, y alcanza el estado completo de sujeto a través de la producción de un pensamiento fragmentado, que renueva y aumenta nuestra propia comprensión de lo que es la Guerra.

Lo que es notable en la novela es la forma en que se proporciona esta interpretación. Desde un punto de vista estilístico, si toda la novela se desarrolla de una manera muy descriptiva, es sobre todo por la búsqueda de una exposición de la vida cotidiana, que casi no aparece neutral. Las descripciones así producidas siempre están investidas de un trabajo poético, que funciona mediante una acumulación de deslizamientos, tanto semánticos como estéticos, que toman forma en torno al tejido muy amplio de redes de metáforas y comparaciones. La descripción de la entrada a uno de los lugares simbólicos de la ciudad, el centro comercial, es impactante a este respecto:

Las personas entraban y salían sin parar, repasando sus pasos en el lugar, empujaban cuatro puertas de vidrio donde brillaban manijas doradas en forma de S. Continuamente, eran tragados, y luego escupidos por el gran edificio, así, como extraños insectos negros. Las luces de barras de neón, al fondo de las vidrieras y encima de las puertas, hacían grandes halos blancos en la luz del día. Todo el

34. “Le fragmentaire, c’est donc aussi la cohérence d’une tension interne de l’ensemble des fragments, l’unité d’une pensée, d’un ‘sujet’”.

mundo iba hacia el templo. Lo habían construido allí, exactamente en el centro de la ciudad, y la gente obedecía a su llamado.

Había a su alrededor, sobre la acera, en el aire mismo, todos los signos que hacen nacer el miedo, que amenazaban de un Dios oculto. Los hombres venían del otro extremo de la ciudad, de zonas de sombra y tristeza, y llegaban frente al templo.³⁵ (Le Clézio, 49)

Este extracto integra, una vez más, la metáfora del engullimiento, con los participios pasados “tragados” (“*avalé*”) y “escupidos” (“*recrachés*”), y luego la analogía hecha entre la multitud y una tropa de insectos, atraídos por las luces de neón. Este aspecto es indicativo de la impersonalidad de esta multitud, pero también de la naturaleza mecánica de su acción, formulada de acuerdo con el instinto. Finalmente, la metáfora del templo aparece para describir el edificio, que además no aparece designado como tienda sino hasta muchas páginas después. Esta descripción, como muchas otras, se encuentra vacía de su función referencial, ya que el reto aquí va más allá de la de una simple descripción: se trata sobre todo de hacer surgir ante nuestros ojos un nuevo Génesis del mundo, cuya escritura efectuó la metamorfosis.

Para Bertrand Westphal, enunciando uno de los mayores principios del método geocrítico de análisis de espacialidades representativas, “el espacio se sitúa en la intersección del instante y de la duración; su superficie aparente se basa en estratos de tiempo compactos escalonados en la duración y reactivables en todo momento. El presente del espacio se compone de un pasado que aflora en una lógica estratigráfica” (223).³⁶ El extracto de la novela es una manifestación ejemplar de tal estratificación simbólica, cuyo espacio es el soporte. La descripción del centro comercial parece deconstruida, como de repente desdoblada bajo la mirada de Béa B. Sus estratos se hinchan bajo el efecto de una representación que reactiva un contenido latente. La ingenua contemplación del personaje, producto de su régimen existencial descentrado, constituye en este sentido un embrague simbólico de toda una arqueología cultural progresivamente desplegada por la novela. Así es como, según Robert Tally Jr., “de una manera que no es tan meramente metafórica, la novela a la vez representa el espacio y ayuda a producirlo” (99).³⁷

35. “Les gens entraient et sortaient sans arrêt, piétinaient sur place, poussaient quatre portes de verre où brillaient des poignées dorées en forme de S. Continuellement, ils étaient avalés, puis recrachés par le grand immeuble, comme cela, comme de bizarres insectes noirs. Les lumières des barres de néon, au fond des vitrines et au-dessus des portes, faisaient de grands halos blancs dans la lumière du jour. Tout le monde allait vers le temple. On l’avait construit là, exactement au centre de la cité, et les gens obéissaient à son appel.

Il y avait autour de lui, sur le trottoir, dans l’air même, tous les signes qui font naître la crainte, qui menacent d’un Dieu caché. Les hommes venaient de l’autre bout de la ville, de zones d’ombre et de tristesse, et ils arrivaient devant le temple”.

36. “L’espace se situe à l’intersection de l’instant et de la durée ; sa surface apparente repose sur des strates de temps compact échelonnées dans la durée et réactivables à tout moment. Le présent de l’espace compose avec un passé qui affleure dans une logique stratigraphique”.

37. “In a manner that is not so merely metaphorical, the novel both represents space and helps to produce it”.

Por lo tanto, varios niveles de significado se superponen y resuenan juntos dentro de este extracto. El centro comercial aparece de la manera más inmediata como una inmensa construcción mecánica, que escapa al ejercicio de la conciencia. Las unidades adverbiales sin parar (“*sans arrêt*”) y “continuamente” (“*continuellement*”), apoyadas por la coordinación de los verbos antagónicos “entrar” y “salir”, revelan la dimensión inconsciente y deshumanizante de un crucero simbólico que funciona en la autonomía de un gran reloj de consumo. La secuencia de acciones reducidas a su puro automatismo también se refleja en el ritmo aplicado a la primera oración del extracto, que yuxtapone varios segmentos de oración de una manera asindética. Los actos se suceden los unos a los otros, como en la lógica enloquecida de un autómatas que se alimenta de la carne de los humanos.

Este es el segundo estrato semántico arrojado por el pasaje. A través de la metáfora del engullimiento, se opera una inversión en la cual se basa la atmósfera depredadora de las sociedades posindustriales. Nacidas de las manos de los hombres, la máquina, el edificio, el utensilio, se convierten en autómatas, en agentes de la Guerra. Al tragar y escupir las olas humanas, generan una atracción instintiva en sus víctimas humanas. Desde los umbrales exteriores hasta las profundidades de sus vidrieras, las luces de neón capturan los ojos y ocultan la luz del día. La metáfora del engullimiento depredador revela así el estrato simbólico unido a los poderes de estas entidades pasivas y, sin embargo, agentes de la Guerra. La última oración del extracto tiene por sujeto un “*On*” (“Lo habían construido”), pronombre personal indefinido de la tercera persona en francés, tanto pronombre del colectivo como del anónimo. Un lugar sin memoria, sin origen, el centro comercial es, sin embargo, el fruto de una voluntad humana activa. Abandonado en el corazón de la ciudad, sus llamadas mecánicas difunden su autoridad dentro de los espacios de la dictadura de la multitud. Su aura luego despierta la máquina social y la eterna repetición de la misma. En panóptico mercantil, como un diapasón, el centro comercial usa sus sonidos y sus luces para controlar el ritmo de la existencia humana. Este universo de materia reduce a los seres a la expectativa impaciente de una violencia sorda que contrae a los cuerpos, que se encuentran “repasando sus pasos en el lugar”, cercándolos con sus puertas de vidrio y su hormigón, con el lujo dorado de sus manijas, que le dan la apariencia engañosa de un ídolo falso.

Esta dimensión saca a la luz el último estrato simbólico representado en este extracto del texto, el cual confunde el centro comercial con los templos de las sociedades para las cuales la materia todavía poseía un espíritu, imagen de un más allá. Un lugar de culto sin trascendencia, su misterio y su brillo, así como su tamaño imponente, reducen al ser humano a su debilidad, al miedo de un vacío que la mística consumista no sabría llenar. El centro comercial está en la intersección del “instante y de la duración”, debido

a su seducción y a la fetichización material que genera. Concebida como una necesidad antropológica, la sed metafísica se confronta con la trascendencia vacía de un templo sin Dios, donde la satisfacción de los deseos, de las pulsiones, se esconde en una expectativa siempre renovada. Al abandonar sus áreas oscuras, como insectos, los hombres se mezclan con la exaltada multitud de fieles en busca de un ídolo de plástico o de perfume, para ponerlo en su carrito. Del aire mismo emana el veneno espiritual de una falta de significado.

Esta descripción adquiere un significado *a posteriori*, en la medida en que la clave se proporciona solo más adelante en la novela. Se trata de un proceso dilatorio recurrente en la obra, que presenta los objetos descritos en toda su extrañeza con respecto a Béa B., antes de identificarlos más claramente. Los estratos de significado sugeridos simbólicamente por los avatares de la Guerra que la novela describe se desarrollan gradualmente antes de mostrar explícitamente el referente que moldean en palabras. La arqueología representacional invocada por la escritura hace posible hacer un llamado a todo un horizonte mítico de los imaginarios antropológicos, que son cuestionados en sus fundamentos en relación con el surgimiento atópico y atemporal de la Guerra. Este fenómeno de descentramiento poético recubre hasta las descripciones más pequeñas. Luego hace que cada elemento de la realidad aparezca fuera de toda familiaridad, bajo el signo de la revelación permitida por la mirada nueva y distanciada del personaje. Más allá de los contornos fijos e impersonales de la Guerra, el itinerario de Béa B. multiplica las posibilidades para que el individuo reinvierta el mundo a través del lenguaje, y se beneficie una vez más del poder creativo de las palabras. Así, según Simon Levesque: “el discurso liberado debe permitir abrir una brecha sobre otro mundo, pero también reconocer que este mundo es *el nuestro*” (135).³⁸ Este proceso de interpretación y de transfiguración del mundo por la metáfora, coloca de alguna manera a los sentidos y a las lógicas instituidas en un vagabundeo. Además de su innegable valor poético, estos procesos revelan el valor simbólico de los lugares y objetos descritos, como el centro comercial que es un templo canalizador de los impulsos mercantiles del hombre posmoderno. *La Guerre es*, pues, una novela que explora el inconsciente de nuestras sociedades contemporáneas, hasta la constitución de una verdadera mitología de la posmodernidad.

4. Conclusión

Como hemos visto, la noción de “guerra”, un término desfamiliarizado por el uso que el autor hace de él, tiene una definición fugaz, que es posible fijar solo por inferencia a lo largo del camino novelesco de Béa B. El texto de *Le Clézio* expone a su lector a

38. “La parole libérée doit ainsi permettre d’ouvrir une brèche sur un autre monde, mais de reconnaître également que ce monde est le nôtre”.

una situación de un vagabundeo semántico en busca de un significado para el término. Esta búsqueda constante, objeto de la exploración del personaje, coloca al ser frente a la imagen de su propia fragilidad, frente a la contingencia de su propia soledad, en relación y en oposición a la violencia del mundo. En su precariedad, el sujeto en busca de autenticidad está condenado a un vagabundeo físico. No obstante, no se trata de una maldición. De hecho, no debemos ocultar el hecho de que el vagabundeo ofrece una posición descentrada frente a los poderes que mantienen una presión activa sobre las masas, para controlarlas, regularlas y aplastarlas. En este sentido, vagar constituye una apertura hacia la conquista de ciertas formas de libertad. Además, la representación individual de voces descentradas, como la de Béa B., permite a Le Clézio producir una obra derivada de una estética que se encuentra fuera de cualquier canon establecido, dando así rienda suelta al desarrollo de una visión poética de mundo. Por lo tanto, según Sabine Hillen:

El pensamiento moderno de la segunda mitad del siglo XX es aquel que logra pensar en la identidad bajo nuevas formas, pero sin dudar sobre las posibilidades del hombre. Las novelas muestran cómo esta formación presupone condiciones críticas y dolorosas; la duda, el acceso pasajero a la locura, la no regulación momentánea de la visión, conducen a una conciencia de la soledad que funda el sujeto.³⁹ (133)

Sola, o casi, enfrentada a un mundo que ya no es entendible, completamente emancipado del universo de la razón humana y dotado de una monstruosa autonomía, Béa B. encarna completamente la precariedad de las condiciones críticas evocadas por Sabine Hillen. Encarna una *tabula rasa* cognitiva, una *epojé* de toda familiaridad con los mundos contemporáneos, y se abre a su ingenuo redescubrimiento. El descentramiento del cual es el agente genera un régimen narrativo perturbado, colocando al lector en la postura distante del arqueólogo que exhuma tanto su pasado como su presente. El itinerario de vagabundeo representado en *La Guerre* le permite a Le Clézio refundar una imagen del sujeto en torno a este avatar de contemplación que es Béa B., considerada como la matriz de una re-poetización del mundo. Es una forma de cuestionar la condición del individuo moderno dentro de su propio ambiente, de oponer a las formas canónicas de creación un viaje escritural que delimita los contornos de nuestras mitologías más contemporáneas.

39. "La pensée moderne de la seconde moitié du XXe siècle est celle qui arrive à penser l'identité sous de nouvelles formes, sans toutefois hésiter sur les possibilités de l'homme. Les romans montrent comment cette formation présuppose des conditions critiques et pénibles ; le doute, l'accès passager à la folie, le dérèglement momentané de la vision mènent à une conscience de la solitude qui fonde le sujet".

Bibliografia citada

- Barthélémy, Lambert. *Fictions contemporaines de l'errance*. Classiques Garnier, Paris, 2011.
- Ben Salah Ben Ticha, Thouraya. *Le Détail et l'infime dans l'œuvre de Jean Marie Gustave Le Clézio*. L'Harmattan, Paris, 2014.
- Bronwen Martin. *The Fiction of J.M.G. Le Clézio. A Postcolonial Reading*. Peter Lang, Berna, 2012.
- Călin, Anca y Alain Milon. "Parole littéraire, parole de fragment. La littérature fragmentaire autour de Maurice Blanchot." *De l'Écriture et des fragments*. Edición de Peter Schnyder y Frédérique Toudoire-Surlapierre. Classiques Garnier, Paris, 2016, pp. 71-80.
- Cavallero, Claude. *Le Clézio témoin du monde*. Calliopées, Paris, 2009.
- . "Le syndrome de l'errance ou la fuite impossible dans les fictions de J.-M. G. Le Clézio." *Errance et marginalité dans la littérature*. Edición de Arlette Bouloumié. Presses de l'Université d'Angers, Angers, 2007. 103-12.
- Chevalier, Jean-Marie. "Peirce lecteur de Kant." *Philosophia Scientæ*, n° 20, vol. 1, 2016, pp. 143-163.
- Courtieu, Marc. "L'écriture fragmentaire: chaos, devenir, rythme." *De l'Écriture et des fragments*. Edición de Peter Schnyder y Frédérique Toudoire-Surlapierre. Classiques Garnier, Paris, 2016, pp. 81-95
- d'Asprer, Núria. "Pour une lecture traduisante ou comment faire avec la fragilité des signes: Iconicité dans *La Guerre* de J.M. le Clézio." *Quaderns: Revista de traducció*, n° 9, 2003, pp. 93-105.
- Gélinas-Lemaire, Vincent. *Le Récit architecte. Cinq aspects de l'espace*. Classiques Garnier, Paris, 2019.
- Genovese, Marilena. "La narrazione lecleziana e il pluralismo dei procedimenti espressivi." *L'Analisi Linguistica e Letteraria*, n° 26, 2018, pp. 67-80.
- Hillen, Sabine. *Écarts de la modernité*. Minard, Paris, 2007.
- Kouakou, Jean-Marie. *J.M.G. Le Clézio. Accéder en vrai à l'autre culturel*. L'Harmattan, Paris, 2013.
- Labbé, Michelle. *Le Clézio, l'écart romanesque*. L'Harmattan, Paris, 1999.
- Le Clézio, Jean-Marie-Gustave. *La Guerre*. Gallimard, Paris, 1970.
- . *La Guerra*. Barral Editores, Barcelona, 1972.

- Levesque, Simon. "L'écriture sismographique de J.M.G. Le Clézio (1963-1975): vers une politique leclézienne de la littérature." *Études littéraires*, n° 47, vol. 3, pp. 133-48.
- Salles, Marina. *Le Clézio notre contemporain*. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2006.
- Smethurst, Paul. *The Postmodern Chronotope*. Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2000.
- Tally Jr., Robert T. *Topophilia. Place, Narrative, and the Spatial Imagination*. Indiana University Press, Bloomington, 2019.
- Venayre, Sylvain. "Escribir el viaje: de Montaigne a Le Clézio." *Secuencia*, n° 102, 2018, pp. 6-22.
- Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Éditions de Minuit, Paris, 2007.