



El agua en el universo imaginario de Robert Margerit

Ana M^a Pérez Lacarta

Universidad de Valladolid
amapela@ffr.uva.es

Resumen: Apoyándonos en las teorías enunciadas por diversos representantes de la crítica de lo imaginario, en este trabajo analizamos las imágenes de agua que aparecen en las primeras obras de Robert Margerit. En la primera parte estudiamos el líquido elemento como materia y, en la segunda, nos fijamos en su dinamismo. De este modo descubrimos qué arquetipos imaginarios han marcado esta etapa.
Palabras clave: Crítica de lo imaginario, el agua, Robert Margerit.

Résumé : En suivant les théoriciens de la critique de l'imaginaire, dans ce travail nous analysons les images de l'eau qui apparaissent dans les premières œuvres de Robert Margerit. Nous y étudions d'abord l'élément liquide en tant que matière et, dans la deuxième partie, nous observons son dynamisme. Nous découvrons ainsi les archétypes imaginaires qui ont marqué cette période.
Mots-clés : Critique de l'imaginaire, l'eau, Robert Margerit.

«Les choses sortent
graduellement du chaos
dans lequel elles se refont
peu à peu»
R. Margerit: *Vie et oeuvre
de Frédéric-Charles
Messonier.*

INTRODUCCION

Nuestro primer contacto con la obra margeritiana nos advirtió de la existencia de un universo onírico interesante, disimulado entre las líneas de sus trabajos: novelas, relatos cortos, ensayos de crítica literaria y artística, artículos periodísticos, textos de historia u otros. Una producción tan variada y previsiblemente fecunda requería un estudio en profundidad que confirmase nuestras sospechas y por ello decidimos analizarla en detalle, dejándonos guiar por las teorías enunciadas por los representantes de la denominada «Critique de l'imaginaire».

La renovación de la crítica francesa parte de las aportaciones de Gaston Bachelard al comentario poético de obras literarias. Aunque a él nunca le preocupó la idea de formar una escuela lo cierto es que su labor inspiró a la «Nouvelle critique» y que ésta ha dado cierta continuidad a sus escritos.

Bachelard modifica el concepto de obra literaria cuando afirma que ésta constituye el único elemento a tener en cuenta a la hora de apreciar su verdadero valor y revalida las reflexiones que Marcel Proust hizo en *Contre Sainte-Beuve*, al rechazar cualquier consideración ajena a la obra en sí. Otros autores tales como Georges Poulet, Roland Barthes o Jean-Pierre Richard han defendido el mismo postulado:

« C'est l'oeuvre qui est le donné, la réalité par elle-même valable, et qu'il s'agit de comprendre en tant que telle, non pas en tant que symptôme d'autre chose de plus important à saisir. Le choix et l'ordre des mots, le mouvement de la phrase, le jeu réciproque des épisodes ou des images, ce qu'ils ont à dire ensemble et que ne dirait aucune autre combinaison imaginable: tel est l'objet proposé à l'intelligence » [1].

Paradójicamente, la materia que utiliza para su trabajo se reduce a una serie de palabras o fragmentos breves; por eso su crítica «court le risque d'être une microcritique et de souffrir de myopie» [2]. En su explicación se entremezclan diversos autores y se acoplan uno tras otro en función de las necesidades de su discurso, a diferencia de J.-P. Richard que respeta la individualidad de cada uno. Los dos abordan el conjunto de la obra sin distinguir entre los diferentes libros de un escritor y nosotros pretendemos hacer lo mismo para ver si esta armonía profunda del libro único se da o no en Robert Margerit. Observaremos si manifiesta una predilección inconsciente por una temática o un lenguaje en particular que se repitan a lo largo de sus publicaciones, si recurre reiteradamente a unas imágenes determinadas o si distintas imágenes convergen en el mismo significado.

En las obras que dedica a los cuatro elementos, Bachelard desarrolla un estudio psicoanalítico del conocimiento objetivo que se aleja de las teorías psicoanalíticas clásicas [3] y que consiste en reunir las imágenes literarias preferidas de un escritor con el fin de descubrir los arquetipos inconscientes que las han motivado. Bachelard (1943b: 283) opta por este tipo de imágenes que definió como «creación» e incluso «explosión del lenguaje» y que se distingue por su doble función: «signifier autre chose et faire rêver autrement». La expresión «imagen literaria» engloba no sólo metáforas o comparaciones sino también palabras concretas que revelan una predilección secreta en un autor, aunque habría que hacer algunas matizaciones al respecto. Bachelard recoge aquéllas que más le atraen o le parecen sencillamente «hermosas», sin preocuparse por elaborar un inventario minucioso y desecha además el «sens manifeste», en favor del «sens onirique». Rechaza la información que podría proporcionarle el significado primero de la imagen porque le parece demasiado evidente.

La noción de imagen se renueva. No se trata ya de una imagen mental ni de una mera representación de la realidad. Precede a la percepción y es la sublimación de un arquetipo. Se diferencia de la definición psicoanalítica tradicional en que deja de ser un concepto sexual. Interesa por lo que sugiere y no por lo que oculta. Gilbert Durand (1984 : 36) declara años más tarde: « Les images ne valent pas par les racines libidineuses qu'elles cachent, mais par les fleurs poétiques et mythiques qu'elles révèlent ».

Contra los ataques psicoanalistas, Bachelard defiende la imaginación creadora y la divide en imaginación material (de la intimidad y el reposo), dinámica y activista (según transforme o ataque a las sustancias). De su combinación con los cuatro elementos resultan doce tipos de onirismo que constituyen el armazón a partir del cual da rienda suelta a su pensamiento.

Este esquema inicial nos parece demasiado rígido y contradictorio, además, los principios propios de la imaginación. Destina un compartimento estanco para cada uno y se olvida de las relaciones que se establecen entre ellos. Un criterio tan restrictivo empobrece la interpretación de textos literarios desde el momento en que desatiende los rasgos particulares de un autor. Raras son las obras que nacen de una imaginación unitaria que se encierra en sí misma. Si quisiéramos descubrir el elemento que ha inspirado las imágenes más frecuentes de un pensador nos daríamos cuenta de que en la mayoría de los casos no podríamos relacionarlos con uno exclusivamente. Como mínimo, se refuerzan, complementan o se combaten dos entre sí y, aunque alguno de ellos juegue un papel secundario, su intervención puede ser valiosa a la hora de transmitir una visión global del mundo en imaginaciones tetra (o tri)-valentes.

Nos gustaría llamar la atención, igualmente, sobre el hecho de que el universo creativo interior de un escritor está poblado por otro tipo de imágenes (animales, vegetales, etc.) además de las relativas a los cuatro elementos. Por otro lado, no

habría que descartar el peso que ejerce un determinado grupo, escuela o moda literaria sobre lo que Mansuy (1967: 333) denomina «l'imagination innée d'un individu» dado que pueden llevarle a adoptar, con mayor o menor acierto y convicción, algunas metáforas del momento.

Otro discípulo de G. Bachelard al principio de su carrera contribuye al estudio de la imaginación material con importantes aportaciones. En *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand desarrolla un método que puede aplicarse a todas las ciencias humanas en general y no sólo al ámbito de la literatura. Rechaza las tesis psicologistas a la vez que las culturalistas y elige la vía de la antropología para examinar el simbolismo imaginario. En lugar de ser un producto del conflicto que se origina entre impulsos subjetivos y entorno social, la imaginación resalta la armonía que se da entre ellos. Entre los reflejos postural, digestivo y rítmico sexual y su representación simbólica se crea una relación de concomitancia que subsana las lagunas de las doctrinas bachelardianas y psicoanalíticas.

Para nuestro trabajo, queremos aprovechar lo mejor de la crítica bachelardiana y de sus comentaristas. Siguiendo sus pautas, nos hemos dejado llevar un poco por la intuición a la hora de elegir el objeto de nuestro estudio, para posteriormente confirmar nuestras sospechas tras los oportunos razonamientos. Si hemos optado por el agua no es porque partamos de una concepción monolítica de la imaginación margeritiana sino más bien porque pretendemos analizar en detalle las imágenes que tienen que ver con dicho elemento, en solitario o asociado a los otros tres. De alguna manera teníamos que poner límite a nuestra tarea y lo hemos hecho empezando por el que nos parece elemento clave del universo onírico margeritiano. A primera vista, los demás ocuparían un papel secundario o incluso terciario y girarían alrededor de él, pero no estamos seguros de ello y queremos disipar nuestras dudas al respecto. Queda, pues, una puerta abierta a la investigación orientada hacia la «tierra», el «aire» y el «fuego». De cualquier forma, esta tarea debería prolongarse con el examen de otras imágenes que no provienen de los cuatro elementos pero cuyo peso nos parece equivalente. Las alusiones al universo vegetal merecerían especialmente nuestra consideración.

Una vez aclarado el porqué de nuestra primera opción, nos gustaría hacer otras precisiones. Si nos hemos ceñido a las obras publicadas hasta 1942, (*Quand on est matelot, Nue et nu, L'Amour et le temps, L'Île des perroquets*), ha sido porque queremos ver si las líneas principales de su producción ya están trazadas y porque nos interesaría comprobar en posteriores trabajos si se repiten insistentemente, o no, los arquetipos imaginarios que han marcado esta primera etapa.

Para determinar nuestro orden de exposición nos hemos guiado por la división en imágenes materiales, dinámicas y activistas propuesta por Mansuy, aunque hemos incluido las dos últimas en el mismo grupo. De esta manera, pretendemos averiguar si las preferencias de Margerit se restringen o se inclinan simplemente hacia uno u otro lado. Nuestro esquema intenta recoger el sentido y la simetría de sus coordinaciones metafóricas así como sus dudas, incoherencias y variaciones. Vamos a observar si se producen fenómenos de reiteración e isomorfismo, es decir si su universo onírico se reafirma con las mismas imágenes o con imágenes diferentes que convergen en un significado paralelo, sin olvidar el carácter equívoco de muchas de ellas y la pluralidad de interpretaciones que llevan consigo.

Hemos previsto examinar las leyes por las que se rige la imaginación margeritiana, partiendo de la idea de que a menudo éstas no coinciden con las de la lógica y de que la sensibilidad individual lleva a realizar valoraciones subjetivas. Veremos cómo se organizan las imágenes según los principios de contradicción, inversión, etc. y evitaremos echar mano del recuerdo o la experiencia para justificar nuestras opiniones.

Generalmente, este entramado sirve de soporte a los instintos, disimulados más allá de las puras semejanzas formales, y con mayor motivo cuando nos vamos a ocupar de un elemento cuyas manifestaciones se han relacionado siempre con un instinto o sentimiento humano. Tenemos que escuchar atentamente el sonido de las metáforas para ver qué nos sugieren. Nos hablarán de los vínculos que unen a Cronos, Eros y Tánato, de sus ambivalencias y transformaciones, de los impulsos de atracción y repulsión ante el amor y la muerte o de la lucha contra el paso del tiempo.

Analizaremos su repercusión en el lector. Quizás despierten en él emociones arcaicas que emanan de los arquetipos fundamentales y acaso comparta temores e ilusiones con el autor. Pensamos que los textos de Margerit poseen las cualidades imprescindibles para complacer a su interlocutor: ni demasiado herméticos ni demasiado asequibles. Su inclinación por el equívoco y la sugestión así lo prueban. El onirismo de sus obras favorece la ensoñación. El atractivo de sus metáforas, comparaciones, etc. reside en el misterio que se vislumbra, dado que algunas pistas orientan discretamente al lector en busca de su significado.

Si la literatura consiste en rebasar la lectura lineal de una obra para dejarse llevar así por el interés que en nosotros despiertan las imágenes de creación artística [4], nosotros nos proponemos escuchar la llamada de aquéllas que se refieren al elemento agua, siempre que, como ya lo hemos apuntado, se hallen incluidas dentro de las primeras publicaciones realizadas por Robert Margerit, entre 1934 y 1942.

Aunque su experiencia personal no nos sirva como argumento esclarecedor de los enigmas de su escritura, nos gustaría señalar la importancia que el agua tuvo en su vida. El hechizo que en él ejerció se hizo consciente un día de su adolescencia, cosa nada extraña cuando se trata de un autor que pasó la mayor parte de su vida en el Lemosín y sus alrededores: región que atraviesan innumerables ríos, riachuelos, charcas y lagunas, sumergida bajo las brumas y empapada por el agua de lluvia.

EL AGUA MATERIA

Conviene dejar sentado desde el principio que el agua no es un mero elemento ornamental de las descripciones paisajísticas margeritianas, dado que en sus lienzos cada detalle remite a su peculiar intimidad imaginativa.

Para empezar, nos gustaría resaltar la importancia de las metáforas luminosas, entre otras razones porque creemos que los rayos solares se adentran en el recinto acuático dejando huellas. La luz llama a la puerta del agua para penetrar en sus dominios lo mismo que las personas, animales u objetos.

Reflejos. Narciso.

A Margerit le seduce el brillo del agua cuando aparece contrarrestado por manchas negras: en sus textos contrasta con las sombras del día, la oscuridad marcada de la noche o los tonos púrpura propios de horas o estaciones crepusculares. El río recibe los rayos del sol y la sombra que proyectan alisos o plátanos (N.N. p.34-35) [5], traspasada ésta en ocasiones por la luz que dora el agua (N.N. p.25):

« Au delà d'une ombre criblée de trous lumineux, projetée jusqu'au milieu de la rivière par les arbres de la berge, l'eau toute dorée de sable et de soleil était transparente ».

Todavía ardientes, los primeros días del otoño prenden el estanque que se apaga con el caer de la tarde (A.T. p.18). La abundancia de hierbas acuáticas entrecorta las reverberaciones fluviales intermitentes (I.P. p. 145). Sus libros están impregnados de su pasión por la pintura. Al contraste de luces y sombras hay que añadir la belleza plástica de sus imágenes literarias. Nos encontramos con cuadros que visualmente parecerían muy recargados pero que están semánticamente justificados: Soledad se adorna con los destellos de su collar, la luminosidad resplandeciente del mármol, esmaltes y azulejos -« Le soleil passait à travers les palmes des doigts longs et dorés dont le contact enflammait les émaux...» (p. 219)- y los reflejos procedentes de los espejos incrustados en la pared (I.P. p. 212-219), símbolos todos ellos de la ostentación superficial y perecedera.

Frente a superficies geométricas y brillos artificiales, el agua serena devuelve una imagen natural de los seres u objetos que en ella se contemplan. Aunque difuminada, la imagen de la luna sobre la superficie plomiza de una charca resulta más pura y menos rígida - « L'eau était comme une nappe de plomb; une grande clarté blanche l'éclaboussait au milieu, s'estompait sous les profondeurs des feuillages » (I.P. p.23) - que la estampa de los personajes majestuosos pero hieráticos sobre los lagos de plomo de las vidrieras de la catedral (N.N. p. 136). El agua ha servido de modelo para la fabricación de espejos artificiales cuyos materiales imitan su amalgama original con limo.

En ocasiones el reflejo que emite no se corresponde con la realidad aunque parece más real porque es más puro. Posee la irrealidad de un sueño en tonos perla y esmeralda, engendra espejismos (I.P. p.63), es engañoso (I.P. p. 69) como Manuela, cuyo aspecto encubre su verdadera personalidad. El bienestar y la mansedumbre reinantes en Galapas sobre la superficie acuática - « La ville s'étendait en terrasse au creux de l'immense baie, couchée comme un croissant au bord de l'eau verte où elle se reflétait » (I.P. p.47) - constituyen la antítesis del secreto que la ciudad encierra en su interior. La reproducción acuática del universo invierte la disposición de las cosas. El lago es un cielo invertido que contiene luces y estrellas en su seno y, a la inversa, desde el río se pueden contemplar lagos de claridad en el cielo (N.N. p.61). El infinito es tan profundo en el firmamento como bajo las aguas [6]. Estanque, charca, río, lago o mar, todos son reversibles: contemplan y son contemplados. Los espejos y las aguas murmurantes del salón de mármol y del jardín observan y son observados como el ocelo de la cola del pavo o el propio virrey (I.P. p. 224).

Esta conjunción de figuras ambivalentes invita al onirismo, si bien el agua más risueña encierra cierta gravedad. El tono esmeralda aviva paradójicamente la melancolía del navío que se ve a sí mismo avanzar hacia la muerte - « (Notre vie) se traînait lentement entre le saphir du ciel et l'émeraude des eaux » (I.P. p.43). Más adelante, la embarcación pretende atraer al enemigo con su reflejo seductor, aludiendo así a la ambigüedad del tema clásico de Narciso.

Mansuy (1967: 183) distingue dos direcciones en el ámbito del Narcisismo: la que él relaciona con tendencias masoquistas y la de carácter sádico. Dentro del primer tipo recoge la representación más o menos directa del mito según la versión de Ovidio. La figura más llamativa de Narciso en la obra de Margerit se halla descrita en *Le Dieu Nu* (1951: 255-260): como ya es habitual, la escena comienza con el declive de la estación estival. Bruno se inclina en busca del rostro de su destino ante esa especie de ojo glauco del bosque del que tanto oyó hablar durante sus primeros años. El lugar de su cara lo ocupa la imagen de su hermana, símbolo de los momentos felices de la infancia y adolescencia y del amor fraternal al que acude movido por la decepción de su fracaso amoroso. El reflejo de las ramas de los árboles corrobora su recuerdo del pasado mientras que la luna [7], ninfa pálida «entre les glaives des iris et les digitales pourprés dont le calice contient l'oubli», marca con su presencia el final de la etapa adolescente. El encanto de la «Fontaine des fées» se desvanece en el

instante en que descubrimos su secreto, desaparece «tout ce merveilleux qui manque à notre vie». Cuando niño ya le habían advertido: «elle est partout et nulle part; on ne la voit qu'une fois, et quand on s'y voit, c'est qu'on mourra bientôt» (*Le Dieu Nu* p.256).

El agua simboliza la introspección. Al igual que en los «Fragments du “Narcisse”» de Paul Valéry (1975: 57-71), se trata de un Narciso intelectual que se observa a sí mismo y sufre los tormentos de la lucidez. Los dos se alejan del mito clásico en la medida en que el personaje prefiere la auto-reflexión (Valéry) o el conocimiento de su destino (Margerit) a la contemplación efímera de su imagen.

Las alusiones al mismo tema no son tan explícitas en sus primeros libros. Existen variantes desprovistas de la carga de amor propio que conlleva: Sixtine (N.N. p.80) descubre el reflejo de su cuerpo ignorado hasta entonces y se conmueve al imaginar a Axel recorriéndolo con su mano. Son frecuentes las parejas de enamorados que se observan a través del «otro»: Michel Pantaragat y Anne Marie se miran a la cara en el agua - «... nous allions mirer au bord de l'étang, entre les herbes, nos visages appuyés joue à joue... elle me souriait dans l'eau » (I.P. p.67). Antoine se contempla en Soledad para idolatrarla y ambos se admiran en su relación amorosa (I.P. p.222). André se busca en los ojos [8] de Geneviève e intenta atraerla hacia sí aunque el velo que los cubre le impida acceder a ella (A.T. p.19).

Algunas variantes reúnen las dos tendencias «hacia sí» y «contra el otro»: Axel intenta disimular su desasosiego ordenando los frascos apoyados sobre la placa de cristal y rectificando su aspecto ante el espejo. Varios reflejos convergen en la mayor parte de las escenas para apoyar una idea. La naturaleza suele corroborarla, aunque no siempre. También ella se contempla en el agua para seducir al hombre mostrándole su imagen más hermosa: las flores y los juncos en charcas, estanques y lagos, plátanos y alisos en el río, las estrellas y la luna en cualquier superficie acuática [9].

Más allá de los ejemplos narcisistas que acabamos de enumerar subyace el anhelo margeritiano de abarcar las cosas hermosas. Su afición por la pintura y el grabado demuestran su interés por plasmar todo lo que percibe a través de la vista en detrimento de las sensaciones procedentes de otros sentidos. La belleza suprema se materializa en las formas del cuerpo humano, en las descripciones femeninas en particular:

«Un ventre de lys, des seins de roses, des flancs de marguerites, des joues de camélias, naissaient. Des grappes violettes de fuchsias tombaient comme des cheveux lourds, sur des yeux de myosotis» (N.N. p.18).

Una imperfección insignificante se convierte en pretexto para que Axel vea más accesible a Sixtine sin dejar de adorarla. Sigue siendo maravillosa, aunque más humana:

«Un jour, apercevant un petit bouton qui faisait à sa tempe une vilaine tache rouge, il fut comblé de joie. Elle était donc comme lui faite de chair» (N.N. p.54).

LLama especialmente la atención el atractivo físico de sus protagonistas resaltado por figuras antitéticas. Mañuela seduce con sus encantos, su danza y su voz mientras la Sra. Encarnación, su madre, inspira repugnancia:

«... la plus radieuse créature que mes yeux eussent contemplé. Son teint transparent et doré entourait d'un velouté de brugnon une bouche trop

belle pour ne point exhaler la plus enivrante haleine, des yeux noirs très grands, profonds, pleins de lumière. (...) les formes très féminines du visage et de la gorge dont l'éclat se révélait à travers le floconnement des boucles...» (I.P. p.52-3).

Su aspiración a la belleza humana y universal (I.P. p.246) le llevará a descubrir la verdad sobre las miserias de la condición humana, recubiertas normalmente de un baño de hermosura.

Lagunas y estanques.

En este epígrafe hemos reunido las aguas que reposan en espacios cerrados sin distinguir entre recipientes naturales o artificiales, -dado que este rasgo no constituye un factor que las diferencie en este caso.

En el Lemosín, y en particular en el departamento de la Haute Vienne, abundan los estanques, lagos, charcas y fuentes. Quizás esta razón explique el papel importante que desempeñan en el universo imaginario de Robert Margerit y Jean Blanzat -autor al que dedicó *Le Dieu nu*- sin que se trate de una mera coincidencia. « Le lac -comme l'étang- est une image fondamentale de la rêverie blanzatienne, alors que la mer n'apparaît qu'une fois», dice Antoinette Boulesteix (1981 : 15-27). Es cierto que nuestro autor identifica determinadas porciones de agua marina -cercadas e inmóviles- con los lagos de su «pays natal»: la tripulación se siente como en una casa en el centro de un lago, «une mer unie comme un lac» (I.P. p.127, 95), etc.; pero, a diferencia de Blanzat y en otros contextos, el mar posee un significado propio.

Los episodios que tienen lugar en estos recintos generalmente retirados destacan la importancia del paraje en que se desarrollan y su significado se halla en buena medida entre los elementos del paisaje: los sueños de la adolescencia son como «lacs de clarté» en la noche, circunscritos por las copas de los árboles (N.N. p.26); las rosas de otoño inflaman el estanque con su reflejo, símbolo del último fulgor de la pasión, al borde del crepúsculo (A.T. p.18).

Como en otros tantos ejemplos de la literatura clásica y moderna, estas acumulaciones de agua son el lugar elegido por los enamorados para verse. Buscan intimidad en puntos aislados: un escondrijo - « un trou délicieux au ras de l'eau» - rodeado de alisos que se inclinan hasta tocar los juncos -«lanzas acuáticas»- con sus hojas (N.N. p.34); una simple charca rodeada de hierba (I.P. p.67) o una «clairière écartée» minuciosamente dibujada (p.22): con una cortina de juncos que se estiran para alcanzar las ramas bajas de los plátanos y un tragaluz -«lucarne de feuillage»- por el que se introduce la luna para ensuciar la capa plomiza de agua. Sin embargo, estos encuentros casi siempre son dolorosos. Bien porque marcan el final de una relación, porque la unión no se lleva a cabo o porque, en el mejor de los casos, han de conformarse con simples promesas hasta superar una serie de pruebas de madurez que les prepararán para el enlace: en torno al estanque, los brillos superfluos con que se adorna Soledad -menuda dentro de un enorme vestido «d'apparat»-, mármoles, azulejos, etc. (I.P. p.224), se irán apagando para que la alianza se lleve a cabo.

Las fuentes y estanques suelen estar habitados por animales y figuras femeninas, pero hay que tener en cuenta que los primeros subrayan o completan el simbolismo de la presencia de la mujer: La rana lunar (I.P. p.22), el pavo narcisista - « un paon des îles familiarisé avec les lévriers endormis sur les dalles, venait promener au milieu d'eux son aigrette et ses ocelles vertes, bleues, mordorées» - , el perro fiel, la paloma inmaculada (p.224), etc.

Si bien es cierto que la devoción popular atribuye «le Pas-de-l'Âne» a Saint-Martin, como resultado del salto que dio con su caballo cuando le perseguían los paganos [10], Margerit antepone la tradición pagana y opta por representar la pureza y la fecundidad mediante la imagen de las jóvenes que eligen un lugar apartado para preservar su intimidad durante el baño (I.P. p.22) y en el momento de la inmersión final. Puesto que el agua siempre ha sido considerada como matriz universal, la cala rodeada de acantilados - « une crique aux parois accores, fermée par un goulet, formait comme un bassin dans un rade » (I.P. p.139) - o el lago de aguas tranquilas protegido por grandes ceibas (I.P. p.161) insisten igualmente en la idea de fertilidad.

No obstante, la apariencia fascinante de algunas «ninfas» -la luna, Mañuela- encubre su carácter maléfico. Sin dejar de ser la joven más hermosa de la isla, Mañuela sufre una transformación. La imagen candorosa e inocente, que muestra su retrato infantil - « Son teint transparent et doré (...), ce bleu qui colore d'innocence le globe des yeux enfants, (...) une main d'enfant, aux os délicats...» (p. 51-3) -, desaparece para convertirse en una especie de ser demoniaco capaz de destruir a cualquiera con sus encantos. Margerit se inspira en una de las tres Gorgonas [11] para describir a Mañuela. De las tres hijas de Forcis y Ceto, toma a Medusa como modelo, la Gorgona por excelencia [12]. La danza de Mañuela «ferait brûler un mort». Su mirada penetrante es capaz de dejar estupefacto al que la sufre -Brice. A través de las ondulaciones venenosas de su cuerpo y sus cabellos reconocemos inmediatamente a una serpiente: «des ondulations à faire damner un saint» (p.76). Como Posidón, Flint -el capitán pirata- y D. Gusman -el virrey- son los únicos que no le temen. Sus aposentos están ubicados en los confines de una casa laberíntica de Cumaña, que nos lleva a pensar en el reino de los muertos - « Je me remis à cheminer dans l'ombre en tâtant le mur pour me guider » (p.288) - a pesar de su apariencia «honnête» y el atractivo de su fuente (p.265). Si bien algunos detalles, que no tienen que ver con el relato mitológico, ya apuntaban su verdadera naturaleza: en Galapas, el estanque del bodegón en que vivían acoge no sólo el agua que fluye «spasmodiquement» sino además algunas plantas trepadoras que crecen de forma anti-natural, mirando hacia abajo, en consonancia con el carácter monstruoso que se desarrollará en la joven (p.47).

Por último, nos gustaría poner fin a este apartado citando algunos ejemplos de ambos signos que se sitúan en el terreno de la metáfora, tales como la página en que aprovecha para descargar su ironía contra la ofuscación y la credulidad de los fieles: lagos de plomo que encierran a personajes hieráticos, petrificados por la leyenda en actitudes incómodas pero majestuosas (N.N. p.136); o las propiedades del agua bendita:

«des grappes d'un bleu azur que nous prîmes tout d'abord pour des fleurs et qui étaient en réalité des coquillages d'eau douce» (I.P. p.163).

Estela.

Desde que la «Marie Françoise»(Mat.) o el «Walrus»(I.P.) inician su andadura, el rastro que deja la embarcación describe el curso de la vida. El punto de partida suele situarse en algún lugar de las costas bretonas -«Le Walrus était un beau brick-franc dont la quille avait dû s'élever sur quelque cale bretonne, entre Paimpol et Saint-Nazaire... (I.P. p.41)- o normandas -la tripulación de la Marie Françoise sale de Fécamp- y, en cuanto al punto de llegada, el Walrus sigue una línea abierta que no tiene intención de cerrarse mientras la Marie Françoise vuelve al mismo punto dibujando una línea cerrada que se superpone a la de la campaña anterior, siempre y cuando el azar se lo permita. Aunque diferente, el trazo es sinuoso en ambos casos puesto que se deslizan zigzagueando en busca de la ruta a seguir (Mat. p.3), dando rodeos para evitar corrientes adversas (I.P. p.309) o traspasando en línea relativamente recta la superficie marina. El barco traza su surco en esa llanura líquida

que es el árido mar (I.P. p.41) «... sur l'aride mer, champ hasardeux, une réalité dirigeait nos peines: vivre et manger» (I.P.p. 262-4). A veces la roda desgarrar el agua (I.P. p.318) lo mismo que la reja del arado hiende la tierra, otras veces el tajamar charla tranquilamente con las olas (I.P. p.66). Desasosiego y serenidad se sustituyen alternativamente. La presencia de estos elementos sugiere el momento presente, el enfrentamiento con las vicisitudes que se interponen en su recorrido. Esa huella cala hacia el fondo como el paso del tiempo. Desde el barco que lo lleva, el viajero contempla el reguero que va dejando. Apartado de su itinerario, abandonado en una isla en medio del océano espera poder reavivar la estela de su trayecto (I.P. p.337). Este rastro visible va más allá de la superficie pero es imprescindible que se muestre externamente para que, según la dialéctica de lo profundo y lo aparente, la imaginación conceda mayor entidad a las profundidades acuáticas [13].

Agua sombría.

A pesar de que el agua se cubre con un manto en el que se incrustan diversas piedras preciosas, sus destellos no son auténticos. La aparente transparencia de las aguas esmeralda (I.P. p.325) es tan irreal que Margerit la equipara a las representaciones propias del ámbito onírico. Eufemismo de las profundidades marinas, el color verde no sugiere optimismo (I.P. p.43) sino más bien el monótono vacío de la inmovilidad cotidiana. Tradicionalmente asimilado a la idea de calma y reposo, el tono glauco de las olas en horas serenas (Mat. p.6) insinúa la agitación que se aproxima.

Como el azul verdoso del mar cuando amanece, la pupila de Flint (I.P. p.48) no posee la nitidez del agua reflejada en la mirada de Le Goff: « ... il fixait la mer de ses yeux aussi glauques que les vagues » (Mat. p.6). Y es que el color se despoja de su apariencia externa para convertirse en signo. Traduce tanto la falsedad del capitán del «Walrus» como la confianza que infunde el patrón de la «Marie Française».

También al filo del alba, la bruma se tiñe de malva o el mar se tinte de gris. Los grises y azulados no son sino variantes del negro. El tono plomizo de la charca durante la noche simboliza el misterio de la oscuridad.

El agua nocturna nos confunde por culpa del resplandor de las estrellas pero tampoco hay que olvidar la presencia nefasta de la luna. En realidad el contraste entre blanco y negro no es tal; en las primeras obras de Margerit el tono blanco suele cargarse de la misma significación negativa que la gama de negros. El caudal humano ennegrecido por las impurezas que ha ido recogiendo durante su recorrido se vierte «compact, noir et houleux» en la Esplanada-desembocadura (N.N. p.168); el lodo negro infesta la ciudad: « Des matelots en blouse ocre, des gamins, des femmes, quelques retraités de la marine, casquettes et vestes bleues, piétinaient là-dedans » (Mat. p.1); la niebla fuliginosa envuelve la isla: «Le jour qui devait maintenant avoir atteint son plein éclat ne donnait qu'une lumière confuse» (I.P. p.170); la cortina de bruma blanca «sournoisement ramassée par le vent nocturne» (Mat. p.12), los bancos de hielo que descienden desde los mares del norte (Mat. p.1), etc. son algunos de los disfraces que elige la muerte para insinuarse.

La ausencia de color ha de interpretarse en el mismo sentido. No obstante, existen algunas connotaciones positivas como por ejemplo el tono lácteo de la bruma (I.P. p.120) que contrarrestan el aspecto sombrío del elemento agua.

Al papel importante del blanco y el negro en la paleta margeritiana habría que añadir la presencia de los tonos purpúreos. El polvillo rojizo que despiden los brotes primaverales marca el final de una estación y la confusión del periodo de tránsito. Siguiendo el ritmo del tiempo señalado por el contraste de claro-oscuros, el agua que

se enciende con el reflejo de las rosas de otoño (A.T. p.18) y la bruma enrojecida por el fuego (I.P. p.201-206) simbolizan la extinción de la vida.

Junto al carácter sombrío del agua existen otros rasgos que convergen en la misma interpretación.

Agua inmóvil.

Las aguas detenidas son aguas fúnebres, reciben a menudo el calificativo de «muertas» (I.P. p.95). Puesto que la vida es movimiento, las aguas inmóviles de charcas silenciosas tienden trampas a quienes se dejan seducir por sus destellos. Revelan el secreto de la vida a quienes pretenden desvelar sus misterios. El mar, casi invariablemente liso y sereno, les comunica el vacío y la monotonía de su existencia (I.P. p.43); observan su pasado en el líquido carente de arrugas y ven cómo avanzan hacia la muerte (I.P. p.66).

Pero el agua nunca está completamente quieta. Posee un dinamismo latente. La que no está ligeramente turbada está turbia [14], recorrida por movimientos internos que no la dejan inerte. El agua adormecida del pasado no deja de palpar, remontando su curso es posible recordar la placidez de la infancia y del seno materno (I.P. p.162). En sentido opuesto y de cara al futuro, bajo el agua más tranquila de la relación amorosa madura (I.P. p.306) yace cierta agitación interior.

Agua densa.

La mayoría de las imágenes margeritianas de agua densa proceden invariablemente de su unión con los elementos aire o tierra [15].

En el primer caso vapores, brumas y niebla son el resultado de la cooperación de los dos elementos. «... ce matin-là, une brume mauve se traînait encore aux coulées des pentes» pero poco a poco la niebla que envuelve la ciudad se va aclarando (I.P. p.269), los vapores marinos que cubren a los veleros se vuelven más transparentes:

« Au lever du jour, la lumière montante tira de la mer les pyramides jumelles des deux voilures dont les phares étagés à moins de trois milles au vent, estompés de vapeurs légères, s'irisaient comme des arcs-en-ciel » (I.P. p.88),

marcan el paso de la noche al día y del día a la noche (I.P. p.120), de la primavera al verano (N.N. p.21-22) y del otoño al invierno. Expresan la incertidumbre típica de situaciones transitorias o la vacilación con que el autor aborda una etapa del pasado - su memoria se nubla, sus recuerdos carecen de la nitidez imprescindible para que su relato resulte verosímil (N.N. p. 21-22).

En forma de vapor rojizo -por acción del fuego (I.P. p.123)-, bruma oscura y fría durante la noche (I.P. p.24), fuliginosa (I.P. p.170) o blanca (Mat), siempre es preludio de muerte o destrucción. Cuanto más tupida es la bruma peores son los presagios para los pescadores (Mat. p.9): les aísla, les ciega (p.4), absorbe toda señal de alarma (p.11), les impregna de tal forma que se asemeja a un sudario:

« ... la brume, sournoisement ramassée par le vent nocturne, noyait tout: mer, bateaux et hommes, dans sa masse dense » (p.12).

Las connotaciones pringosas aparecen igualmente en algunas asociaciones de agua y tierra (Mat. p.1): el puerto y la ciudad se ven envueltos en una especie de fango viscoso proveniente del mar que expresa la impotencia de los pescadores y sus

familias. También las gaviotas escapan con dificultad, «lourdement de l'eau lourde» (Mat. p.1), de esa sustancia adherente y turbia que traduce la repulsión instintiva del hombre ante las materias pegajosas. Jean-Pierre Richard (1955: 51) distingue claramente entre la arcilla fecunda, cálida, asociada a la vida y al origen del género humano y el barro frío, repugnante y hostil, ligado a la muerte.

En las obras de Margerit las imágenes de extinción y de caos se encuentran con facilidad. Cataratas de agua y arena, agua fangosa que arrastra hacia la playa todo lo que encuentra a su paso -ramas, placas de césped, flores desechas, cadáveres de pájaros y monos- (I.P. p.164-171); terrenos pantanosos en las desembocaduras de los ríos (I.P. p.114, 133). En el seno del microcosmos corporal salivas, bilis u otras sustancias viscosas y espesas contribuyen a expresar la misma idea:

« Un goût fade, une salive gluante, emplissaient sa bouche, coulaient sur son menton. Un hoquet le souleva, et ce fut alors un flot visqueux et chaud qui l'étouffa » (N.N. p.172).

La sangre coagulada (I.P. p.204) -resultado de la solidificación del líquido- sólo puede ser disuelta por un ungüento curativo que repare las heridas a tiempo (I.P. p.178).

En determinados casos, el líquido se hace tan compacto que es difícil luchar contra su consistencia. Es prácticamente imposible avanzar en un agua tan espesa. Da la impresión de que el tajamar y los remos han de abrir verdaderos surcos o brechas para poder continuar:

«Bousculant les vagues de leur solide taille-lames, leur proue énorme et surélevée, battue d'embruns, leur centre plat, au ras de l'eau, ils faisaient leur route, lents mais imperturbables et sûrs, comme des boeufs de labour » (Mat. p.6).

El agua fluvial se vuelve progresivamente sólida, va recogiendo partículas que le hacen perder su libertad de movimiento. Margerit compara (N.N. p.168) el proceso de formación de la personalidad a la unión cada vez más estrecha de las moléculas en los cuerpos que pasan al estado sólido. El acercamiento de ideas propicia la firmeza de carácter y la pérdida de la receptividad.

Si a la dureza se suma la frialdad petrificante del hielo (Mat. p.1) no cabe duda de que el agua es símbolo de muerte. Bachelard (1948b: 228) ha desarrollado la idea de que la imaginación nunca ha valorado positivamente el frío [16]. La belleza cristalina del agua helada contiene la esterilidad de la muerte que se maquilla para ocultar su verdadero rostro [17].

Desembocadura. Agua tumba.

El elemento agua pasa a ser el medio que acoge a la muerte, ya sea ésta natural o voluntaria.

La muerte involuntaria es ineludible. Todos los ríos llevan al río de los muertos, dice Bachelard (1943a: 102). Los ríos margeritianos -reales y metafóricos- se vierten en el mar en forma de estuario. En la isla de los papagayos tanto l'Alguna (I.P. p.110) como uno de sus brazos (I.P. p.133) van a parar a una ensenada más o menos profunda que Antoine compara a una «vaste gueule» (I.P. p.117) o a un «croissant» (I.P. p.138) [18].

Como la desembocadura del río Aqueronte [19], estos estuarios pantanosos son auténticos barrizales de agua estancada (I.P. p.133). El agua negra, por la acumulación de materiales arrastrados hasta la desembocadura - « Un flot compact, noir et houleux, s'y déversait par l'embouchure des avenues » (N.N. p.168) -, transporta restos orgánicos que se regenerarán y le devolverán su transparencia cristalina. Este agua caótica pasará a ser fuente de vida. De acuerdo con las teorías de M. Eliade (1972) sobre el mito del Eterno Retorno, existe un punto de encuentro entre la existencia y la muerte que permite el paso del caos a la renovación vital. En *L'île des perroquets*, ese punto se halla localizado en medio de espacios cenagosos. El origen (p.134) y el fin (p.114) de l'Alguna coinciden en un terreno cenagoso que permite el paso del mundo subterráneo al visible. Esto es comprensible si se contempla no desde una óptica antitética que oponga de forma rígida el bien y el mal, el blanco y el negro, la vida y la muerte, sino desde un punto de vista que favorezca la permeabilidad y la inversión de valores tradicionalmente admitidos.

La muerte, y la desembocadura en cuanto que receptáculo que la recibe en su seno, se despojan de su aspecto terrible cuando aparecen modificadas por connotaciones de bienestar y reposo. El agua-tumba supone la recuperación de la placidez del refugio materno, de ahí el paradójico semblante de alivio que presentan las víctimas de un naufragio -«cette souplesse particulière qui donne aux noyés un aspect de détente bienheureuse»- (I.P. p.202) cuando descienden hacia la paz de las profundidades marinas (I.P. p.94). Durand (1984: 269-273) relaciona el sepulcro, la cuna y el vientre materno por tratarse de símbolos isomorfos que convergen en la significación de intimidad y seguridad. El bote del capitán - « ... le canot se remplit rapidement, et la dépouille de Jim commença de descendre vers la paix des profondeurs » (I.P. 94) -, la piragua que cobija una etapa del pasado (I.P. p. 219), las literas de los camarotes y las pequeñas embarcaciones con las que los marineros se echan a la mar en busca de capturas -«leur coquille de noix»- (Mat. p.12-14) se convierten en ataúdes que protegen contra una muerte más violenta. Según una tradición celta que encerraba los restos mortales en el interior de un trozo de árbol, el desaparecido se sentía doblemente arropado por el agua y por ese féretro natural [20].

Pero además la bruma espesa (Mat. p.15, I.P. p.146) hace las veces de sudario y las nubes parecen chales fúnebres. Tampoco podía faltar en este decorado el equivalente de los gusanos en la tierra: los peces voraces acaban con los cadáveres de los muertos enterrados bajo las aguas marinas (I.P. p.159), aunque a veces no tengan nada que devorar pues los antropófagos «Caribes» se comen la carne humana antes de tirar los huesos a esa tumba en constante movimiento que es el mar (I.P. p.189).

En opinión de Bachelard (1943a: 102), la muerte en el mar es más desgarradora, onírica y literaria. A los allí fallecidos se les considera ausentes mientras que sentimos más cerca a los que yacen en las necrópolis. Los cementerios bretones (Mat. 15), situados frente al mar, sobre los acantilados y rodeados de cipreses, cuentan con más cruces que tumbas en memoria de aquellos que no volvieron con sus familias.

La otra orilla.

Para afrontar la navegación por mar es preciso que existan intereses fuertes [21]: La imperiosa necesidad de conseguir dinero para alimentar a sus familias (Mat. p.2), el agujón de la huida cuando sobre el protagonista pesa una condena a muerte -sentenciada injustamente por habersele imputado un crimen no cometido- (I.P. p.30-33), cuando no se tiene nada ni a nadie: «Mon pauv'gars, nous autres, toi et moi, on a qu'la mé. On est né pour ça, pas pour aut'chose» (Mat. p.5). Pues el héroe que perece en alta mar no puede acceder al descanso que procura la «otra margen del río». La muerte, en Margerit, pone fin a las miserias de la existencia corpórea y anímica, acaba con todo, no comporta la esperanza de la otra vida de la religión católica ni de la otra orilla budista en la que se alcanza la serenidad del Nirvana [22].

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

