

El paisaje paréntesis

Philippe Dufour¹

Université de Tours

... la parfaite parenthèse, avec son sens distinct, ses deux oreilles retournées pour entendre seul ce qui ne concerne pas les autres, ceux de la période où elle est insérée.

Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*

La novela, dice Louis Aragon, es el género del paréntesis. El paréntesis rompe la continuidad de la narración. Es una unidad autónoma que escapa al sentido de conjunto y lo cuestiona: “ces phrases ou pages, soupirs soupçons soupapes, insérées dans le roman *y formant un sens distinct*” (Aragon 597)². De longitud variable y sin forma identificable (salvo cuando se corresponde con un signo tipográfico), el paréntesis novelesco se caracteriza ante todo por su densidad semántica. “Soupirs soupçons soupapes”: la aliteración y la asonancia imantan las tres palabras, unidas por la ausencia de puntuación. El paréntesis es, a la vez, emoción, protesta y desahogo; el lugar de una reacción emocional, intelectual y estética. *Soupape*, lo imaginario se pone a salvo. “Soupirs soupçons soupapes”: esta secuencia sugiere un desborde. El paréntesis es una ventana abierta, dice Aragon (593). Abran el paréntesis: abran la ventana. Es fácil tomarlo al pie de la letra: ¡cuántas miradas al marco de una ventana, deseosas de encontrar un horizonte, de ver la realidad de otro modo, en las historias románticas o realistas! “¡La vie en beau! ¡La vie en beau!”. El paréntesis introduce un nuevo lenguaje en la narración: es la poesía de la novela, precisa Aragón (598). Instaure otra forma de estar en el mundo.

El poeta insiste: el paréntesis es lo más precioso de la novela, a la vez marginal (*y formant un sens distinct*) y esencial. No puede omitirse sin desnaturalizar la obra. Posee el brillo de un descubrimiento, lleva el libro a una nueva profundidad. Brote de un placer del texto y un momento

¹ Publicación original: “Le paysage parenthèse”, *Poétique* vol. 2 nro. 150, 2007. La coordinación de este *dossier* agradece especialmente al Dr. Philippe Dufour por autorizar la traducción del texto y su inclusión en la presente publicación. Traducción a cargo de Malena Pastoriza y Florencia Llarrull.

² “estas frases o páginas, suspiros sospechas válvulas, que se insertan en la novela *y forman allí un sentido distinto*” (en traducción propia, cursiva en el original).

de verdad: podemos amar una obra ante todo por sus paréntesis. El alivio del paréntesis haría olvidar el resto. Aragon sugiere esta inversión: el paréntesis, de hecho, pone entre paréntesis todo lo que está fuera de él. Se trata de un desplazamiento radical, aunque aparentemente temporal, ya que habrá que volver a cerrar la ventana. El paréntesis es un himno a la negación.

Tales paréntesis puntúan la novela histórica. Aquí y allá, el relato se interrumpe para dar paso a pequeños e inesperados paisajes que no tienen ninguna función en la progresión dramática del libro, y que resultan aún más sorprendentes por contrastar con los paisajes obligatorios del género, al menos en la variante de la novela bélica: paisajes de maniobras militares, paisajes de devastación. En medio de un espacio de violencia, surgen paisajes de “bella naturaleza” que dan la impresión de un *collage*. Aquí oímos la presencia de la voz narrativa, un discurso tácito. El relato destila imágenes de belleza en un mundo atormentado por la muerte. Podemos allí percibir instantes de protesta silenciosa del individuo ante una Historia de la que se aparta ostensiblemente. Una mirada de artista se pierde en la contemplación de pequeños paisajes para paseantes solitarios. Bouvard y Pécuchet, lectores entusiastas de Walter Scott, habían detectado en el padre de la novela histórica estos movimientos de deportación dentro de una intriga sin pausa:

Des paysages artistement composés entourent les scènes comme un décor de théâtre. On suit des yeux un cavalier qui galope le long des grèves. On aspire au milieu des genêts la fraîcheur du vent, la lune éclaire des lacs où glisse un bateau, le soleil fait reluire les cuirasses, la pluie tombe sur les huttes de feuillage. (201)³

Se destaca un motivo, sin antes ni después, inscripto en un presente que es a la vez un presente de existencia y un presente de eternidad. La acción se desdramatiza: ¿quién es ese caballero? ¿De dónde viene? ¿Hacia dónde va? Su propósito parece ser el de suscitar la aparición del paisaje de una novela a otra de las *Waverley novels*. No es el sujeto principal de la frase: priman el *on*⁴ y sus sensaciones, un

³ “Paisajes dispuestos artísticamente rodean las escenas a modo de un decorado teatral. La mirada sigue a un caballero que galopa por las playas arenosas. Entre las retamas se aspira la frescura del viento, la luna ilumina unos lagos que surca una barca, el sol hace refulgir las corazas, la lluvia cae sobre las cabañas de ramas” (*Bouvard y Pécuchet*, edición Debolsillo, 2016, traducción de José Ramón Monreal).

⁴ N. de las T.: Se decide conservar el pronombre francés “on”, debido a que, a lo largo del artículo, ocupa un lugar central el rastreo de la utilización de dicho pronombre, de particular carácter impersonal, que no cuenta con una correspondencia gramatical exacta en el español.

on que posee el don de la ubicuidad, al desplazarse de un paisaje a otro, diurno o nocturno, soleado o lluvioso. Paréntesis en cascada, reunidos en una sucesión de proposiciones. El universo del *on* es el de todas las posibilidades. ¿Quién es ese *on*? ¿Un personaje testigo? ¿El lector inmerso en la ilusión referencial (Bouvard y Pécuchet fusionados en una sola lectura, despojados de su conciencia crítica)? En cualquier caso, el *on* señala una presencia en el mundo, la presencia de la sensación, que se acentúa todavía más en la segunda aparición (“On aspire”), al referir a algo que no pertenece al orden visual sino al del olfato y el tacto: el espectador no está frente al cuadro, sino que forma parte de él. Se impone una forma de ver: desde el caballero a las corazas, se desrealiza el referente histórico. La sinécdoque de la coraza no es un efecto de realidad que diría, por ejemplo: “Estamos en la Edad Media”. Posibilita una evasión poética: el objeto, un simple reflector, sirve para destacar una luz. En esta síntesis flaubertiana, lo pintoresco de Walter Scott se torna impresionista.

El paisaje paréntesis es propio de la novela histórica (en el sentido en que Dorrit Cohn busca lo propio de la ficción, que circunscribe a la representación de la vida interior),⁵ en contraposición a los relatos de los historiadores. En Polibio, principal fuente de Flaubert para narrar la Guerra de los Mercenarios en *Salammbó*, los escasos paisajes descritos tienen como propósito volver inteligible el movimiento de las tropas: por ejemplo, el desfiladero del Hacha o el vadeo del Macar gracias a un fenómeno de encenagamiento.⁶ Flaubert retoma ciertamente esos paisajes, pero añade aquellos que abren el paréntesis. El teatro de operaciones, trazado por una mirada de estrategia, desaparece en favor de un espacio de sensaciones, advertido por un novelista paisajista.

UN PAISAJE DE GÉNERO: EL CRONOTOPO DE LA “BELLA NATURALEZA” EN LA NOVELA HISTÓRICA

La novela histórica, novela de la conciencia histórica, parece renegar de sí misma al insertar viñetas campestres en su relato. Como a contracorriente, el cuadro del idilio o las imágenes de la naturaleza eterna designan otro escenario, acorde con las historias románticas que la historia colectiva tan a

⁵ N. del A.: Ver en *Le Propre de la fiction* (Paris, Seuil, 2001) el último capítulo dedicado a la novela histórica.

⁶ N. del A.: Polybe. *Histoire*, Paris, Gallimard, 2003, p. 147-148 y 157 (en este pasaje, característico de la concisa elegancia del relato, los elementos descriptivos se integran a la frase narrativa).

N. de las T.: en traducción al español, Polibio. *Historias. Libros I-IV*. Introducción de A. Díaz Tejera. Traducción y notas de Manuel Balasch Recort. Editorial Gredos, 1981, pp. 164 y 178.

menudo obstaculiza en este género novelesco. He aquí a Marie de Verneuil en la campiña bretona, que por un instante deja de ser el territorio de la Guerra de los Chuanes para convertirse en el *locus amoenus* del imposible dúo amoroso:

Une brise piquante frissonna dans l'air, les oiseaux chantèrent, la vie se réveilla partout.
(261)⁷

Pero, en este paisaje de marcada vitalidad, la figura soñada de Montauran no tiene tiempo de emerger: Marie percibe inmediatamente a los Chuanes asediando Fougères.

De manera notable, muchas veces las novelas históricas se abren con imágenes similares de la bella naturaleza, como si definieran desde el inicio una moral dispuesta a desmentir cualquier discurso comprometido del narrador sobre la Historia: frente a la naturaleza eterna, el tiempo histórico parece efímero y contingente. Lejos de las filosofías de la Historia que se complacen en discernir los progresos de la humanidad, la novela describe una naturaleza inalterable que habla de una felicidad plena y se asocia a lo auténtico. En el primer capítulo de *Ivanohé*, Walter Scott describe el espacio secular del bosque, todavía vacío de toda presencia humana. Ni sajones, ni normandos, sólo un paisaje para la ensoñación, que enlaza el tiempo de los druidas y la época contemporánea más allá del siglo XII:

Ailleurs, ces arbres, s'écartant les uns des autres, formaient de ces longues avenues dans le détour desquelles la vue aime à s'égarer, tandis que l'imagination les considère comme des sentiers conduisant à des sites encore plus sauvages et plus solitaires. Ici les rayons pourprés du soleil jetaient une lumière plus pâle et comme brisée sur les branches et sur les troncs moussus des arbres; là, ils éclairaient d'un vif éclat les différentes clairières sur lesquelles ils pouvaient tomber sans obstacle. (26)⁸

⁷ “Un afilado cierzo se estremeció en el aire, los pájaros cantaron y la vida se despertó por doquier” (*Los chuanes*, edición de Editorial Lorenzana, 1966, en traducción de Antonio Ribera).

⁸ “A veces los árboles se separaban para formar intrincadas alamedas que eran una delicia para la vista, mientras que la imaginación las podía considerar como senderos que conducían a lugares todavía más silvestres de soledad boscana. Aquí y allí, los rayos del sol brillaban con una luz descolorida que hería parcialmente los musgosos troncos de los

La belleza se destaca de inmediato, admirada por los ojos de un conocedor (en el pasaje, el narrador señala las diferentes especies de árboles), atento a los efectos de la luz. Bouvard y Pécuchet debieron de apreciarlo. Observemos de paso una misma vertiente imaginaria de la pintura francesa, aquella que en el siglo XIX renueva el género del paisaje. Abandonando el *paysage historique*, única categoría a la que la jerarquía tradicional de los géneros concedía una dignidad relativa, los artistas, en primer lugar Corot y la escuela de Fontainebleau,⁹ se retiraron a pintar paisajes desiertos o simplemente atravesados por siluetas anónimas: la naturaleza ya no es el telón de fondo de una escena histórica, religiosa o mitológica, ni meramente el marco de un monumento o de una ruina. Se convierte ella misma en un valor suficiente –y eclipsa o suplanta a los demás. En el *incipit* de Walter Scott, sin embargo, el paisaje se completa en el párrafo siguiente: “Deux figures humaines faisaient partie de ce paysage” (26)¹⁰. Se cierra el paréntesis, se entra en la Historia.

Al comienzo de *Les Chouans*, el esplendor del paisaje se ofrece a la mirada de los hombres del comandante Hulot:

Les officiers républicains ne se lassaient pas d'examiner cet espace où jaillissent tant de beautés champêtres. (57)¹¹

Deslizándose del pretérito imperfecto al presente, la frase une el tiempo de los acontecimientos y el tiempo de la escritura, y anula, en la afirmación de esta permanencia, el flujo de la Historia.

árboles y manchaba brillantemente el césped hacia el cual se había abierto camino” (*Ivanobé*, edición de Oveja Negra, 1984, traducción de Guillem d'Efak).

⁹ N. del A.: Pero la revelación llegó de Gran Bretaña con los lienzos de John Constable expuestos en el Salón de 1824.

¹⁰ “Completaban este paisaje dos figuras humanas” (*Ivanobé*, edición de Oveja Negra, 1984, traducción de Guillem d'Efak).

¹¹ “Los oficiales no se cansaban de contemplar aquel espacio donde brotaban tantas bellezas campestres” (*Los chouans*, edición de Editorial Lorenzana, 1966, en traducción de Antonio Ribera).

N. de las T.: El argumento aquí se sostiene en el pasaje del pretérito imperfecto al presente de un verbo al otro de la cita. Una traducción más adecuada sería: “los oficiales no se cansaban de contemplar aquel espacio donde brotan tantas bellezas campestres”.

Balzac, quien no será un gran paisajista en *La Comédie humaine*, transforma por un instante su “Scène de la vie militaire” en una “Scène de la vie de campagne”:

La fraîcheur embaumée des brises d’automne, la forte senteur des forêts, s’élevaient comme un nuage d’encens et enivraient les admirateurs de ce beau pays (...). Les oiseaux chantaient, et faisaient ainsi rendre à la vallée une suave, une sourde mélodie qui frémissait dans les airs. (58)¹²

Las sensaciones se describen en toda su intensidad y diversidad: sensaciones auditivas y también olfativas, con esa brisa embalsamada que antes también acariciaba el rostro de Marie y en la que Curtius reconocía el *nec plus ultra* del *locus amoenus*.¹³ Sin embargo, es en este marco donde tendrá lugar la emboscada unas páginas más adelante. La misma escena se repite, la misma viñeta se reproduce en tierras y tiempos vecinos, al comienzo de *Quatre-vingt-treize*, cuando un batallón republicano avanza hacia el temible Bosque de la Saudraie:

Tout était plein de fleurs; on avait autour de soi une tremblante muraille de branches d’où tombait la charmante fraîcheur des feuilles; des rayons de soleil trouaient çà et là ces ténèbres vertes; à terre, le glaïeul, la flambe des marais, le narcisse des prés, la gënotte, cette petite fleur qui annonce le beau temps, le safran printanier, brodaient et passaient un profond tapis de végétation où fourmillaient toutes les formes de la mousse, depuis celle qui ressemble à la chenille jusqu’à celle qui ressemble à l’étoile. Les soldats avançaient pas

¹² “La frescura embalsamada de las brisas de otoño y el fuerte aroma de los bosques flotaban como una nube de incienso que embriagaba a los admiradores de aquella hermosa comarca (...). El canto de las avejillas conseguía que se levantase del valle y temblase en el aire una suave y sorda melodía” (*Los chuanes*, en traducción de Antonio Ribera, edición de Editorial Lorenzana, 1966).

¹³ N. del A.: Curtius, Ernst Robert. *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, Presses-Pocket, 1991: “Le comble sera atteint, si l’on y fait intervenir la brise” (317).

N. de las T.: en traducción al español, Curtius, Ernst Robert. *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica, 1955: “y, aún más, el soplo de la brisa” (280).

à pas, en silence, en écartant les broussailles. Les oiseaux gazouillaient au-dessus des bayonnettes. (26)¹⁴

¿No podría decirse que el narrador herboriza, como un paseante rousseauiano? Él también se deja inspirar por el paisaje, al ver en el musgo una oruga como una estrella, y, así, en este espacio cerrado por dos comparaciones, despliega toda la creación, de lo ínfimo a lo infinito, mientras que, como en el paisaje balzaciano de hace un momento, algunos presentes entre pretéritos imperfectos huyen del tiempo de la Historia. Pero del final de una frase a la siguiente, el vuelo de la mirada se desploma: *étoile-broussailles*, en una vaga asonancia que tiene ante todo un valor de disonancia. “*On avait autour de soi*”, “*Les soldats avançaient*”, con el cambio de punto de vista, se retoma el principio de realidad. La antítesis final de pájaros y bayonetas resume el valor del motivo. Otro *incipit*, mismo dispositivo, en *Les Soirées de Médan*: la primera página de *L’Attaque du moulin* (desde el título, el lector sabe a qué atenerse) describe la escena de un compromiso en el patio de un molino en una “*belle soirée d’été*”. Este paisaje también tendrá un valor dramático de contraste. En varias ocasiones, la descripción cambia al tiempo presente, como si el relato no quisiera empezar:

Il n’y a pas, dans toute la Lorraine, un coin de nature plus adorable. (23)¹⁵

O bien:

¹⁴ “Todo estaba lleno de flores; uno se veía rodeado por una palpitante muralla de ramas, de la que provenía la deliciosa frescura de las hojas; los rayos del sol penetraban aquí y allá entre las verdes tinieblas; en el suelo, el gladiolo, el junco de los pantanos, el narciso de los prados, la margarita, esa florecita que anuncia el buen tiempo, y el azafrán de primavera bordaban y festoneaban la profunda alfombra de vegetación en la que abundaban todas las formas del musgo, desde la que parece una oruga hasta la que parece una estrella. Los soldados avanzaban paso a paso, en silencio, apartando suavemente la maleza; los pájaros piaban encima de las bayonetas” (*Noventa y tres*, edición de Gredos, 2004, en traducción de Alain Verjat Massmann).

¹⁵ “No existe en toda Lorena un rincón del paisaje que sea más adorable” (“El ataque al molino”, en edición de Biblioteca Digital Ciudad Seva, traducción de Esperanza Cobos Castro).

Les voix chuchotantes de ces ruisseaux s'élèvent si nombreuses et si hautes, qu'elles couvrent le chant des bouvreuils. On se croirait dans quelque parc enchanté, avec des cascades tombant de toutes parts. (23-24)¹⁶

Podría uno imaginar que se encuentra de regreso en el Paradou,¹⁷ como si Zola hubiese trasplantado un paisaje de una historia a la siguiente. “Soupirs soupçons soupape”, el paisaje paréntesis se endurece en un polémico paisaje antítesis. Al celebrar la pulsión de vida, nos recuerda la norma humana. Al comienzo de *Cinq Mars*, Vigny se detiene en describir el paisaje de Touraine, convertido en un paisaje ideal, a pesar de que Touraine no será el escenario principal de la acción. El oriundo de Loches (pese a que no permaneció allí mucho tiempo) repone fuerzas en su tierra natal. También aquí el cuadro se esboza en presente e interpela al lector con una invitación a la felicidad, cual misántropo enamorado, como si se anticipara “La Maison du berger”:

Si vous avez traversé, dans les mois d'été, la belle Touraine, vous aurez longtemps suivi la Loire paisible avec enchantement, vous aurez regretté de ne pouvoir déterminer, entre les deux rives, celle où vous choisiriez votre demeure, pour y oublier les hommes auprès d'un être aimé. (33)¹⁸

Fuge et late. Lo esencial está decididamente en otro lugar que en el ruido y la furia de la Historia. La novela histórica piensa la Historia colectiva, pero dice que la “chasse au bonheur” es un asunto personal.

Así, el *incipit* de la novela histórica propone con bastante frecuencia la antítesis naturaleza/Historia, que será reactivada ocasionalmente por los micro-paisajes. No en vano hay numerosos ejemplos

¹⁶ “Las voces susurrantes de esos arroyuelos surgen tan intensas y numerosas que cubren el canto de los pinzones. Podría uno imaginar que se encuentra en un parque encantado, con cascadas que caen por doquier” (“El ataque al molino”, en edición de Biblioteca Digital Ciudad Seva, traducción de Esperanza Cobos Castro).

¹⁷ N. del A.: El Paradou es uno de los ejemplos de paréntesis propuestos por Aragon (598).

¹⁸ “Si habéis recorrido durante el estío la hermosa Turena, siguiendo, encantados, el tranquilo curso del Loira, seguramente habéis quedado perplejos de no poder determinar el sitio en que más placer encontraríais en vivir, porque todos son, a una y otra margen del río, igualmente deliciosos para morada propia al lado de un ser querido, olvidados por completo del mundo” (*Cinq-Mars o Una conspiración en el reinado de Luis XIII*, editorial Ramon Sopena, 1959, en traducción de Manuel Arnillas).

en Hugo y Zola, ambos aficionados a la composición por contraste. En *La Débâcle*, las imágenes de matanza se mezclan con la ironía de una naturaleza serena. El valor retórico de estos paisajes alegres es tanto más evidente cuanto que la geografía realista de la novela presenta monótonos panoramas de la miserable Champagne. El *locus amoenus* no es algo que se vea: es un paisaje *ad hoc*. El paisaje paréntesis suspende el relato:

Mais, à ce moment, dans le grondement du canon qui ne cessait pas, éclata une vive fusillade, au bord des prairies mêmes, à cinq ou six cents mètres. Et il y eut comme un coup de théâtre: le soleil se levait, les vapeurs de la Meuse s’envolèrent en lambeaux de fine mousseline, le ciel bleu apparut, se dégagea, d’une limpidité sans tache. C’était l’exquise matinée d’une admirable journée d’été. (569)¹⁹

El *Et*, falso coordinante, al modo de Flaubert, acentúa la disyunción. El lenguaje se poetiza, pero no sin dificultad: la última frase, al estilo de una composición escolar, testimonia la imposibilidad de soñar. Pero no importa: el paisaje se revela aquí como el verdadero acontecimiento, el “coup de théâtre”, que engaña las expectativas y relega a un segundo plano la invisible acción militar. Más adelante en el relato, es una puesta de sol la que prepara el escenario para la antítesis, en torno a un mismo *Et*, que expresa la escandalosa coexistencia de dos cosmovisiones incompatibles:

La Meuse, aux lents détours, n’était plus, sous cette lumière frissante, qu’une rivière d’or fin. Et la bataille atroce, souillée de sang, devenait une peinture délicate, vue de si haut, sous l’adieu du soleil: des cavaliers morts, des chevaux éventrés semaient le plateau de Floing de taches gaies (...). (687)²⁰

¹⁹ “En aquel momento, a pesar del ruido sordo que producía el cañoneo, se oyó el fuego de fusilería, al lado de las praderas, a unos doscientos o trescientos metros. Fue aquello como una mutación de teatro, el sol se levantaba, los vapores del Meuse volaron a trozos, como delicada muselina, el cielo azul apareció, sereno, de una limpidez sin mancha. Era la alegre mañana de un hermoso día de verano” (*La Débâcle*, Casa Editorial Maucci, 1904, versión castellana de “El Nervión”).

²⁰ “El Meuse, con sus lentas revueltas, no era, bajo aquella luz espléndida, más que un río de oro fino. Y la batalla atroz, manchada de sangre, era una pintura delicada vista desde tal altura, en la despedida del sol: jinetes muertos, caballos reventados, sembraban la meseta de Floing, con manchas alegres” (*La Débâcle*, Casa Editorial Maucci, 1904, versión castellana de “El Nervión”).

De la antítesis al oxímoron, se reconoce el *topos* de la naturaleza indiferente. Hugo, por su parte, dramatiza la oposición: adopta la forma de un antes y un después. El *Et* zoliano es reemplazado por un *Tout à coup*:

Il côtoyait une éminence abrupte, toute couverte d'ajoncs en fleur, de l'espèce dite longue-épine. Cette éminence avait pour sommet une de ces pointes de terre qu'on appelle dans le pays une "hure". Au pied de l'éminence, le regard se perdait tout de suite sous les arbres. Les feuillages étaient comme trempés de lumière. Toute la nature avait la joie profonde du matin.

'Tout à coup ce paysage fut terrible. (109)²¹

A espaldas del personaje (en este caso, Lantenac, el líder monárquico poco sensible a la belleza del paisaje), una mirada, de naturalista, de artista, esboza en unas pocas frases un cuadro pintoresco, que en última instancia significa un *mundus inversus*, del *locus amoenus* al *locus terribilis*. Hugo recurre al mismo recurso cuando retrata el descanso de los vandeanos en Dol, justo antes de ser sorprendidos por el ejército republicano (*Tout à coup*). La contemplación del cielo estrellado abre la secuencia. Hugo, como poeta, recuerda que *astre* rima con *désastre*:

C'était une douce nuit de juillet; les constellations resplendissaient dans le profond bleu noir du ciel. Tout ce bivouac, qui était plutôt une halte de caravane qu'un campement d'armée, se mit à sommeiller paisiblement. Tout à coup, à la lueur du crépuscule, ceux qui

²¹ "Bordeaba una eminencia abrupta, toda cubierta de aulagas en flor, de la especie llamada larga espina. La cumbre de esta eminencia estaba formada por una de las puntas de tierra que en aquella región se conocen con el nombre de «morro». Abajo, entre los árboles no se veía nada. El follaje estaba empapado de luz. Toda la naturaleza experimentaba la intensa alegría de la mañana.

Súbitamente, el paisaje se tornó terrible" (*Noventa y tres*, edición de Gredos, 2004, traducción de Alain Verjat Massmann).

n'avaient pas encore fermé les yeux virent trois pièces de canon braquées à l'entrée de la grande rue. (241-242)²²

No hay lugar aquí para la esperada meditación sobre las armonías de la Creación. Como el motivo campestre que esbozamos hace un momento, la imagen cósmica, vista a través de la mirada exterior del narrador, revela el mundo de los hombres como un universo desnaturalizado. La mirada se eleva, luego regresa.

Al comienzo del capítulo XXIII de *Cinq Mars*, Vigny abre sorpresivamente un paréntesis. El capítulo anterior se había cerrado con una muerte en medio de una tormenta. Sin transición, el narrador compone un poema filosófico en prosa sobre las nubes pasajeras:

Qui de nous n'a trouvé du charme à suivre des yeux les nuages du ciel? (393)²³

El narrador sueña con las formas de aquellas nubes: *navires, oiseaux*, o bien “comme les neiges des monts que les vents emporteraient sur leurs ailes” (393). A continuación, el ensueño infantil se tiñe de melancolía en una meditación al estilo de Chateaubriand sobre las nubes que han visto todos los lugares que el hombre “aime par le souvenir ou l'espérance, ceux qui furent témoins de son bonheur ou de ses peines” (393). Finalmente, la evocación, que hasta entonces había parecido intemporal, vuelve al tiempo del relato. El presente gnómico se transforma en un presente histórico, que despoja al narrador de su propio tiempo para introducirlo en la Historia:²⁴ “Où vont-ils les nuages bleus et sombres de cet orage des Pyrénées?” (394). Así, regresamos de pronto a la atmósfera tensa del capítulo anterior, justo cuando el conflicto está por llegar a un final violento,

²² “Era una apacible noche de julio: las constelaciones rielaban en el profundo azul oscuro del cielo. Todo aquel campamento, que más que campamento de un ejército parecía una caravana que descansaba, se puso a dormir tranquilamente. De repente, a la luz del crepúsculo, los que todavía estaban despiertos vieron tres piezas de artillería en posición a la entrada de la calle mayor” (*Noventa y tres*, edición de Gredos, 2004, traducción de Alain Verjat Massmann).

²³ N. de las T.: La edición al español de Ramón Sopena omite este comienzo del capítulo XXIII. En traducción propia: “¿A quién no le ha fascinado seguir con la mirada las nubes del cielo?”.

²⁴ N. del A.: Para Vigny, es el destino de la Francia contemporánea lo que está en juego en la historia de *Cinq-Mars*: Richelieu, el centralizador, al decapitar a la nobleza para dar al rey un poder absoluto, debilita de hecho a la monarquía, privada ahora de sus apoyos naturales, y prepara así, sin saberlo, el camino de la Revolución Francesa. El pasado es la génesis del presente: el presente histórico expresa esta actualidad.

cerca del asedio de Perpignan. El motivo, repetido luego en la conversación entre Anne de Austria y Marie de Mantua, se convierte esta vez en metáfora de la política: *orage, tempête*. Tal vez sea éste el impulso imaginario de estos paisajes antítesis, los anima tanto una motivación lingüística como una motivación temática:

HORIZON Toujours trouver beaux ceux de la nature et sombres ceux de la politique.
(*Bouvard et Pécuchet* 528)²⁵

Las imágenes de la bella naturaleza también pueden entenderse como una antítesis de los *clichés* del lenguaje político. El paisaje del idilio campestre se alza en medio de la tempestad de la Historia. Los paisajes paréntesis, viñetas de carácter íntimo, contrastan con la naturaleza metafórica que, en un registro sublime, significa la Historia: la tempestad, la inundación, el Océano y, siguiendo una tradición homérica, también el volcán.²⁶ En *Quatrevingt-Treize*, estas imágenes abundan:

Il y a l'Himalaya et il y a la Convention. (173)²⁷

Puede que Hugo haya expresado su fascinación por este *borreur sacrée*, esta fuerza salvaje finalmente necesaria para el progreso de la Historia; pero los paisajes paréntesis susurran una moral diferente.

En los paisajes paréntesis, se escucha un *discours de genre* que aúna pensamientos antagónicos sobre la Historia, al reunir a autores tan diferentes como Victor Hugo, devenido en republicano, y Barbey d'Aurevilly, ultra sin ilusiones. En *Le Chevalier Des Touches*, entre dos escenas de masacre, la narradora olvida por un momento sus convicciones partidistas para dejarse conmover por pequeños murmullos que cubren por sí solos el fragor de la Historia. En efecto, los personajes fugitivos se preguntan si están sonando las campanas de alarma:

²⁵ “HORIZONTE. Encontrar siempre bellos los de la naturaleza y negros los de la política” (*Bouvard y Pécuchet*, edición Debolsillo, 2016, traducción de José Ramón Monreal).

²⁶ N. del A.: Recordemos las palabras de Salvandy en vísperas de la Revolución de Julio: “Nous dansons sur un volcan”.

²⁷ “Existe el Himalaya, como existe la Convención” (*Noventa y tres*, edición de Gredos, 2004, traducción de Alain Verjat Massmann).

il nous était impossible d'en démêler les sons contre le vent, à cette distance, au milieu de tous ces bruissements d'insectes et de ces mille fermentations de la terre qui semble susurrer, sous nos pieds, à certains jours chauds, et nous étions dans ces jours-là! (101)²⁸

La frase se desvía, la novela de tesis se convierte en una novela de paréntesis. El presente gnómico (“qui semble susurrer”) vuelve a situar las únicas verdades intemporales del lado de la naturaleza. Es el *sens distinct* del paréntesis que cuestiona el libro en su conjunto. Diez años más tarde, Hugo, al arribar al final de su última novela, al final de su cuestionamiento del escándalo de la Historia, y a punto de admitir que el fin justifica los medios, vacila todavía una vez más ante la vista de la bella naturaleza mientras Gauvain, el héroe magnánimo, está a punto de ser guillotinado. El paréntesis antítesis vuelve a hacer vacilar el discurso:

La nature est impitoyable; elle ne consent pas à retirer ses fleurs, ses musiques, ses parfums et ses rayons devant l'abomination humaine; elle accable l'homme du contraste de la beauté divine avec la laideur sociale; elle ne lui fait grâce ni d'une aile de papillon ni d'un chant d'oiseau; il faut qu'en plein meurtre, en pleine vengeance, en pleine barbarie, il subisse le regard des choses sacrées; il ne peut se soustraire à l'immense reproche de la douceur universelle et à l'implacable sérénité de l'azur. Il faut que la difformité des lois humaines se montre toute nue au milieu de l'éblouissement éternel. (*Quatrevingt-Treize* 433-434)²⁹

La voz del narrador ya no se contiene en este grito final, sino que amplifica la imagen inicial de pájaros y bayonetas. La *natura sive deus* pronuncia la sentencia final ante el tribunal de la Historia.

²⁸ “no hubiésemos podido distinguir los sonidos a contraviento, a aquella distancia, en medio de aquellos murmullos de insectos y de esas mil fermentaciones de la tierra, que parece susurrar a nuestros pies en ciertos días cálidos, como eran los de entonces. ¡Ah!” (*El caballero Destouches*, edición Siglo XXI, 1982, traducción de Michel Larèze).

²⁹ “La naturaleza es implacable: no consiente en retirar sus flores, sus músicas, sus perfumes y sus rayos ante la abominación humana; abruma al hombre con el contraste entre la belleza divina y la fealdad social, no perdona ni un ala de mariposa, ni un trino de ave; en pleno homicidio, en plena venganza, en plena barbarie, tiene que aguantar la mirada de las cosas sagradas; no puede escapar al inmenso reproche de la bondad universal y a la implacable serenidad del azul del cielo. La monstruosidad de las leyes humanas tiene que exhibirse al desnudo en medio del eterno resplandor” (*Noventa y tres*, edición de Gredos, 2004, traducción de Alain Verjat Massmann).

En la incisión neutra de Barbey, en el discurso impregnado de religiosidad de Hugo, tanto como en el comentario humanista de Erckmann-Chatrion sobre José, las morales del paisaje se solapan:

Je me réveillai dans la nuit, au milieu du silence. Des nuages traversaient le ciel, et la lune regardait le village abandonné, les canons renversés et les tas de morts, comme elle regarde depuis le commencement du monde, l'eau qui coule, l'herbe qui pousse et les feuilles qui tombent en automne. Les hommes ne sont rien auprès des choses éternelles; ceux qui vont mourir le comprennent mieux que les autres. (*Histoire d'un conscrit* 151-152)³⁰

Lukàcs, si es que meditó sobre estos paisajes paréntesis, difícilmente debió disfrutar de su falta de compromiso, de la moral de lo *dépolitiqué*. Esto es lo que nos dice el paisaje paréntesis del siglo de las revoluciones: fundamentalmente, la novela histórica no cree en la Historia.

LA FOCALIZACIÓN DESPERSONALIZADA

Como demuestran los ejemplos de Erckmann-Chatrion y Hugo, la descripción se convierte fácilmente en discurso: el paisaje cede ante la meditación. El paréntesis se torna digresión. La propia disposición en antítesis, tan acentuada en Zola, quizá confiara al motivo demasiada elocuencia como para que represente plenamente *la poésie du roman* de la que habla Aragon. A estos paisajes paréntesis todavía retóricos, quisiera contraponer aquellos que encontramos en *Salammbô*, pequeñas secuencias descriptivas realmente desconectadas de la historia narrada, escenas mudas sin presencia vocal del narrador, paréntesis en estado puro: *souppes* sin *souçons* ni *soupirs*.

En el paisaje paréntesis, Flaubert busca captar la *vie sensitive*, “quand l'idée de sensation se trouve réduite à la simple sensation, sans idée d'aucune espèce” (de Biran 285). Se asume el desafío de una

³⁰ “Me desperté ya de noche; reinaba profundo silencio. Algunas nubes bogaban por el cielo, y la luna miraba el pueblo abandonado, los cañones volcados y los montones de muertos, como desde el comienzo del mundo mira correr el agua, crecer la hierba y caer las hojas en otoño. Los hombres no son nada junto a las cosas eternas; los que van a morir lo comprenden mejor que nadie” (*Historia de un quinto de 1813*, Colección Universal de Espasa-Calpe, 1921, traducción de Manuel Azaña).

escritura de lo inmediato, despejada de todo pensamiento. El paréntesis flaubertiano sueña con sustraerse del sentido. Dentro de una escena de *Salammô* (estamos al final de un tormentoso Consejo de Ancianos, en el momento del reencuentro entre Amílcar y su hija, de quien se sospecha se ha entregado al jefe bárbaro), se inserta un micro-paisaje, de la extensión de un párrafo. La trama queda olvidada; del mundo de los hombres sólo quedan los velos de las mujeres de Salammô:

Le vent soulevait leurs voiles; les minces tiges des papyrus se balançaient doucement. On était au mois de Schebar, en plein hiver. Les grenadiers en fleur se bombaient sur l'azur du ciel, et, à travers les branches, la mer apparaissait avec une île au loin, à demi perdue dans la brume. (189)³¹

En una abrupta apertura de perspectiva, una mirada busca un horizonte, rechaza los obstáculos (“à travers les branches”) y se fija en el lugar por excelencia de la utopía: “une île au loin”. Más adelante en la novela, en un rapto de inspiración, Mâtho le prometerá a Salammô que buscará esa isla de la felicidad:

Au-delà de Gadès, à vingt jours dans la mer, on rencontre une île couverte de poudre d'or, de verdure et d'oiseaux. Sur les montagnes, de grandes fleurs pleines de parfums qui fument, se balancent comme d'éternels encensoirs; dans les citronniers plus hauts que des cèdres, des serpents couleur de lait font avec les diamants de leur gueule tomber les fruits sur le gazon; l'air est si doux qu'il empêche de mourir. Oh! je la trouverai, tu verras. (268)³²

³¹ “El viento agitaba sus velos y los delgados tallos de los papiros se mecían suavemente. Era el mes de *schebaz*, en pleno invierno. Los granados en flor se destacaban en el azul del cielo y a través de sus ramas el mar parecía como una isla a lo lejos, medio perdida entre la bruma” (*Salambô*, edición Alianza, 2009, traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos).

³² “Más allá de Gades, a veinte días de mar, hay una isla cubierta de polvo de oro, de verdor, y de pájaros. En las montañas, grandes flores llenas de perfumes se balancean como eternos incensarios; en los limoneros, más altos que cedros, serpientes de color de leche hacen caer, con los diamantes de sus fauces, los frutos sobre el césped; el aire es tan suave que impide morir. ¡Ya verás como la encontraré!” (*Salambô*, edición Alianza, 2009, traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos).

Pero en la secuencia que nos ocupa, no hay ninguna conciencia reflexiva, impulsada por un deseo, comprometida con un proyecto; simplemente una conciencia sensible, anónima, “engorgée par son objet” (249),³³ como dice Merleau-Ponty. La mirada que recorre el espacio no es la mirada de un personaje de esta historia, según la fórmula habitual del realismo subjetivo tan estimado por Flaubert. Es una mirada ajena, sin origen definido. El párrafo parece poner en escena una revelación: se percibe una resonancia simbólica en los velos alzados y la bruma que enmarcan el paisaje. No obstante, esta revelación no tiene nada de metafísica: estamos muy lejos de los éxtasis spinozianos de *Novembre* o de la primera *Tentation de saint Antoine*. Es la revelación de un mundo elemental, de lo más cercano a lo más lejano, de los tallos de papiro al azul del cielo. Es la revelación más evidente: el mundo sensible. He aquí lo que la literatura desea recordarnos, lejos del barullo político que hasta hace un momento colmaba la sesión del Consejo de Ancianos. Para comprender mejor este elogio de lo sensible, puede compararse con un pasaje de *Les Misérables* en donde la mirada también se desliza “à travers les branches”, pero para dar lugar a otra clase de revelación. Esta mirada está definida: se trata de Marius en un estado de ánimo bien preciso. En efecto, este ferviente bonapartista comienza a dudar, y entonces se aparta de la Historia para acercarse a la naturaleza, en una escena tanto más notable por estar ambientada en un espacio urbano. Se abre una brecha, como una ventana al infinito:

Et puis quand, après une journée de méditation, il s’en revenait le soir par les boulevards et qu’à travers les branches des arbres il apercevait l’espace sans fond, les lueurs sans nom, l’abîme, l’ombre, le mystère, tout ce qui n’est qu’humain lui semblait petit. (277)³⁴

De inmediato, el espacio se espiritualiza, la descripción se vuelve axiológica. Al contrario de la escena singular que en Flaubert capta la sensación en lo que tiene de única, esta escena iterativa sugiere la progresión de la idea. Tal es la diferencia entre el paréntesis hugoliano, con su moral

³³ “atascada en su objeto” (230, *Fenomenología de la percepción*, edición Planeta-Agostini, 1993, traducción de Jem Cabanes).

³⁴ “Y luego, cuando tras un día de meditación se iba por las noches a los bulevares, y a través de las ramas de los árboles descubría el espacio sin fondo, los resplandores sin nombre, el abismo, la sombra, el misterio, todo lo que es humano le resultaba pequeño” (*Los Misérables*, ediciones B, 1998, traducción de Aurora Alemany).

incorporada, y el paréntesis flaubertiano, que es impersonal. Allí donde uno busca el verdadero absoluto, el otro se contenta con los fenómenos.

Paisajes aislados, paisajes paréntesis, paisajes párrafos, dan ritmo a la novela de Flaubert como un estribillo:

Les Barbares, le lendemain, traversèrent une campagne toute couverte de cultures. Les métairies des patriciens se succédaient sur le bord de la route ; des rigoles coulaient dans des bois de palmiers ; les oliviers faisaient de longues lignes vertes ; des vapeurs roses flottaient dans les gorges des collines ; des montagnes bleues se dressaient par-derrrière. Un vent chaud soufflait. Des caméléons rampaient sur les feuilles larges des cactus.

Les Barbares se ralentirent. (*Salammó* 82)³⁵

En ambos extremos de la descripción se menciona a los Bárbaros, en movimiento. Pero se trata de una focalización *en trompe-l'œil*, de una descripción motivada por la mera presencia de los protagonistas y no por el filtro de su mirada. El paisaje se despliega como por sí mismo en este párrafo, donde las cosas son propiamente el tema. No se trata de un paisaje-estado de ánimo, o al menos de una descripción justificada por el efecto que produce en el personaje espectador.³⁶ La presencia de los Bárbaros no es más que un pretexto (del mismo modo que el caballero que desaparece ante un *on* en la síntesis que hacen Bouvard y Pécuchet de Walter Scott). La mirada parpadea mientras los Mercenarios emprenden su marcha forzada. Sus pensamientos importan poco: “les paysages [marchent] sur les sentiments” (Goncourt 692), balbucean los hermanos Goncourt, a quienes Flaubert les ha leído extractos de *Salammó*. ¿Habría que hablar de desfocalización, como en el paisaje precedente? El relato nos muestra con mirada de artista lo que

³⁵ “Al día siguiente, los bárbaros atravesaron una campiña muy bien cultivada. Las quintas de los patricios se alineaban una tras otra a lo largo del camino; las acequias corrían entre palmerales; los olivos trazaban largas líneas de color verde grisáceo; vapores sonrosados flotaban en las gargantas de las colinas y por detrás, cerrando el horizonte, se elevaban varias montañas azules. Soplaban un viento cálido. Por las hojas anchas de los cactus se arrastraban los camaleones.

Los bárbaros aminoraron la marcha” (*Salammó*, edición Alianza, 2009, traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos).

³⁶ N. del A.: En la línea de la poética clásica, el discurso crítico sobre la descripción ha defendido, desde principios del siglo XIX, este tipo de motivación basada en el impacto de la visión sobre el protagonista: Véase la exhaustiva investigación de Dorothea Kullmann. *Description. Theorie und Praxis der Beschreibung im französischen Roman von Chateaubriand bis Zola*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2004.

nadie ve, lo que nadie sabe ver: un paisaje de belleza disociada de la historia narrada, el paréntesis de una imagen *déplacée*. Al comienzo de la secuencia, sin embargo, la huella del hombre sigue presente: cultivos, quintas, acequias, olivos, la descripción cumple una función cognitiva al caracterizar una zona fértil de la cuenca mediterránea. Pero este aspecto se abandona rápidamente por una vista pintoresca. No se pasa de los olivos al aceite de oliva, siguiendo el horizonte de expectativa asociado a un programa descriptivo realista: “les oliviers faisaient de longues lignes vertes; des vapeurs roses...”. El lenguaje cambia. A las sensaciones visuales se asocian otras, como ese viento cálido, variante africana de la brisa que tanto apreciaba Curtius. Como señala Erwin Straus, la sensación táctil constituye la experiencia más vívida de la percepción (594-595). Es el sentido de la intimidad: el viento cálido, este roce que siento en mi piel, esta caricia de calor, hace que no pueda considerar el mundo como algo exterior. Me siento en contacto con él. Un sujeto que no es el grupo de Bárbaros, ni tampoco el narrador extradiegético, se integra al paisaje. Así pues, sería más apropiado hablar de *focalisation dépersonnalisée* antes que de desfocalización. Ni focalización interna, ni focalización omnisciente o externa, la focalización despersonalizada tiene como personaje focal un cuerpo anónimo, sin nombre, sin historia, sin determinaciones, cuya existencia no va más allá de la vida sensible.³⁷ La descripción alinea una serie de proposiciones independientes, ignorando el mundo lógico de causas y efectos. Los blancos de la parataxis designan un espacio de libertad, *insubordonné*. Mientras que los Mercenarios, en marcha hacia Sica, corren hacia su meta, este ritmo da la medida de la avidez de una mirada que recoge imágenes sin orden, colmada por la brevedad misma del inventario. Se trata de una mirada que colecciona sensaciones a su paso, una mirada cautivada al mismo tiempo que desinteresada. Estas sensaciones estrelladas esbozan caminos laterales que podrían seguirse, bifurcaciones del destino. La mirada abandona la Historia. Se contenta con un campo visual a su disposición. En este sentido, observemos el cambio de escala tan flaubertiano: tras haber sondeado el horizonte, la mirada elige un pequeño detalle (los camaleones), sin preocuparse por una jerarquía de planos o una organización en perspectiva. Prefiere dejarse sumergir. Los hermanos Goncourt aún anotan en su *Journal*, con la perspicacia de los envidiosos: “Les tableaux dont tous les plans sont au même plan, se mêlent et s’embrouillent. Tout éclate aussi bien à l’horizon que tout près de vous” (692).

³⁷ N. del A.: Flaubert elogiaba desde hacía tiempo las virtudes de esta existencia elemental. En su primer viaje a Oriente, se alegra de verse liberado de preocupaciones e inquietudes sobre el futuro: “Au reste, je ne m’inquiète guère de tout cela; je vis comme une plante, je me pénètre de soleil, de lumière, de couleurs et de grand air” (a su madre, el 5 de enero de 1850, *Correspondance*, 562).

El paisaje no expresa la distancia de una imagen percibida, sino la inmersión en un espacio de sensación.

YO ES UN ON³⁸

La descripción errática, con su focalización despersonalizada, es el rasgo distintivo de los paisajes paréntesis en Flaubert. ¿No son estos paisajes párrafos, con apariencia de *collage*, en cierto modo, injertos del *Carnet de voyage*, esas notas tomadas en 1858 en Argelia y Túnez cuando, abriendo un paréntesis en la escritura de la novela, Flaubert sintió la necesidad de ir a ver, de recoger sensaciones? “Je ne pense nullement à mon roman. Je regarde le pays, voilà tout (...)” (*Correspondance* 810), le escribe a Louis Bouilhet el 8 de mayo de 1858. Los paisajes paréntesis, momentos de autoficción, paisajes aislados, recuerdan secretamente la felicidad del cuerpo de un autor en el espacio de su novela: el relato de viaje se superpone a la novela histórica. Flaubert retoma sus notas y mantiene algo de su carácter inconexo. De ellas toma el esquema rítmico de la parataxis:

montagnes à base très large – mamelonnées, couvertes de bois et de broussailles. Elles ont des lambeaux de verdure çà et là.

un vallon de cent pas de long sur 25 de large – chemin au milieu – de l’eau – de longues herbes un palmier se découpe à gauche. un troupeau qui pâture, au loin, fait comme des bornes noires dans la campagne. (*Carnet de voyage* 59)

La campiña de 1858 será la del siglo III a.C. Contra el tiempo histórico, el paisaje paréntesis, anacrónico, atraviesa los siglos para designar lo que sobrevive cuando la ciudad no es más que ruinas. La escritura de la sensación exalta la pulsión de vida frente a la pulsión de muerte.

³⁸ N. de las T.: Respecto de la traducción del título de este apartado (“Je est un on”), ver nota n. 4.

Una escritura de recolección, por yuxtaposición, define el estilo de estos poemas en prosa. Alcide Dusolier lo señaló con sutileza, cuando creía criticar la ausencia de encuadre, es decir, de composición:³⁹ “Il ne voit pas d’en haut, il ne voit pas d’un coup, il voit à mesure” (409). La mirada en movimiento, en consonancia con la escritura de un diario de viaje, recoge retazos de paisaje, en una celebración de la contingencia que atestigua la libertad. Estos paisajes, en efecto, nada tienen que ver con los paisajes compuestos por Chateaubriand que describen Túnez en *Itinéraire de Paris à Jérusalem*:

La campagne aux environs de Tunis est agréable: elle présente de grandes plaines semées de blé et bordées de collines qu’ombragent des oliviers et des caroubiers. Un aqueduc moderne, d’un bon effet, traverse une vallée derrière la ville. (493)⁴⁰

Es preciso admitir que el Encantador lo ha hecho mejor. La mirada de Chateaubriand, desde lo alto, abarca todo el panorama, como un paisajista neoclásico. El tiempo presente del guía turístico⁴¹ despoja de toda particularidad a las sensaciones. La mirada omnisciente es impersonal incluso en sus apreciaciones estéticas (“d’un bon effet”), en contraste con la focalización despersonalizada que postula un sujeto único, constituido por su descubrimiento singular del mundo. Consideremos un último ejemplo en *Salammô*, unas líneas de un paisaje párrafo, experimentado por una mirada anónima. La presencia de Mâtho se menciona al principio y al final de la descripción (“En face de lui”, “Mâtho poussait de grands soupirs”), pero, como en el caso de los Bárbaros en marcha hacia Sicca, se trata de una restricción del campo *en trompel’œil*. La focalización despersonalizada muestra lo que Mâtho, obsesionado por el recuerdo de Salammô, no percibe:

³⁹ N. del A.: Axioma para la estética de la recepción cuando se ocupa del “primer público”: cuanto más vehemente es el reproche de Aristarco, más se roza lo valioso de la gran obra.

⁴⁰ “La campiña de las cercanías de Túnez es deliciosa, y presenta grandes llanuras sembradas de trigo, y rodeadas de colinas plantadas de olivos y algarrobas. Un acueducto moderno cruza con muy buen efecto un valle que se halla a espaldas de la ciudad” (432, *Itinerario de París a Jerusalén y de Jerusalén a París*, 1850, estab. tipog. de D.F. de P. Mellado, editor).

⁴¹ N. del A.: El relato de viaje también cumplía esta función antes de la aparición de la literatura especializada. En 1861, Louis Hachette publica su primera guía de Oriente, en la que describe Grecia y el Imperio Otomano.

La verdure de la campagne disparaissait par endroits sous de longues plaques jaunes; des caroubes brillaient comme des boutons de corail; des pampres retombaient du sommet des sycomores; on entendait le murmure de l'eau; des alouettes huppées sautaient, et les derniers feux du soleil doraien la carapace des tortues, sortant des joncs pour aspirer la brise. (158)⁴²

Estamos ante el asedio de Hippo-Zaryte: la descripción entre paréntesis tiene lugar tras el relato de repetidos asaltos. Al borrar toda identidad, la focalización despersonalizada permite un renacimiento del sujeto, que se reapropia del mundo, se resitúa en él:

Le sujet de la sensation n'est ni un penseur qui note une qualité, ni un milieu inerte qui serait affecté ou modifié par elle, il est une puissance qui co-naît à un certain milieu d'existence ou se synchronise avec lui. (Merleau-Ponty 245)⁴³

Reina un feliz desorden en este paisaje de colorista, sin distribución de planos. Como antes con los camaleones, la frase termina en un pequeño detalle. Las proposiciones independientes simplemente se yuxtaponen en una feliz *désolidarisation* del mundo; los intersticios de la parataxis dejan libertad de movimiento —o de imaginación: el sujeto es arrojado en un cuadro que no lo limita, dado que ya no es un territorio a conquistar. *Sycomores*, *caroubes*, el significante exótico *contient*, en una hermética caja de Pandora, el torrente de la lógica: “si-comme-or”, “car-ou”...⁴⁴ Una vez más, el *et* final, nada lógico, ese *et* analizado por Proust, extiende el punto de vista, en la vibración sostenida de un arrebató (tanto el participio presente y el infinitivo, formas intemporales, como la sílaba cerrada de la cláusula, con efecto suspensivo, contribuyen gramatical y fonéticamente a la impresión de un

⁴² “El verdor de la campiña desaparecía a trechos bajo grandes zonas amarillas; las algarrobas brillaban como botones de coral; los pámpanos colgaban de la copa de los sicómoros; se oía el murmullo del agua; saltaban las alondras crestadas y los últimos resplandores del sol doraban el caparazón de las tortugas, que salían de entre los juncos para aspirar la brisa” (*Salambó*, edición Alianza, 2009, traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos).

⁴³ “El sujeto de la sensación no es ni un pensador que nota una cualidad, ni un medio inerte por ella afectado o modificado; es una potencia que co-nace (co-noce) a un cierto medio de existencia o se sincroniza con él” (227, *Fenomenología de la percepción*, edición Planeta-Agostini, 1993, traducción de Jem Cabanes).

⁴⁴ N. de las T.: El autor señala aquí homófonos franceses de *sycomores* y *caroubes*. Se detiene en la posibilidad de aislar las conjunciones “si” y “como” en la palabra “sicómoro”, al igual que las conjunciones “pues” y “o” en la palabra francesa “algarroba”.

tiempo abolido, de un puro instante, conservado en un decasílabo de métrica clásica [4 + 6]: “sortant des joncs pour aspirer la brise”). El paisaje cobra vida progresivamente: la vegetación, el murmullo del agua, los animales. La pulsión de vida se afirma a lo largo de cada frase. Justo antes de la evocación del murmullo del agua, se lee:

Les Barbares se précipitaient pêle-mêle; les échelles se rompaient avec un grand fracas, et des masses d'hommes s'écroutaient dans l'eau qui rejaillissait en flots rouges contre les murs. (157)⁴⁵

Puede verse cómo el paisaje paréntesis le replica al relato histórico, pero sin que se comente la antítesis.⁴⁶ El sol que ilumina el paisaje ya no es el dios Moloch. A la vivacidad de las sensaciones se opone un universo mórbido, que también resuena en los significantes sonoros y exóticos: *caroubes*, *sycomores* (*sycomores*, *tortues*, y añadamos *brise* por silepsis: la muerte está reprimida en el significante). Un *on* emerge en este espacio recreado, en lugar de Mâtho: “on entendait”. Encarna otro punto de vista, no comprometido, que es el de *l'homme* (según la etimología de este pronombre), anterior a la conciencia histórica; que es también el otro nombre del *yo* viajero. Por supuesto, este *on* no es exclusivo de Flaubert. Hugo también lo conoce (recordemos el *incipit* de *Quatrevingt-Treize*, ya comentado: un *on* que herboriza en el bosque de La Saudraie, explorador despreocupado, precedía a los soldados que avanzan cautelosamente, bayoneta en fusil). Justo en el momento en que Lantenac desembarca para organizar a la guerrilla bretona, el narrador describe detenidamente la bóveda estrellada, la quietud del crepúsculo, como un llamado que finalmente el personaje no oye, aun cuando se conmueva internamente. El capítulo se titula (aunque por otras razones) “*Aures habet, et non audiet*”. Así pues, es un *on* quien oye en lugar de Lantenac, que está sin duda demasiado absorto en sus planes de guerra civil:

⁴⁵ “Los bárbaros se precipitaban sin orden ni concierto; las escalas se rompían con gran estrépito y racimos de hombres se despeñaban al agua, que rompía en olas sangrientas contra las murallas” (*Salambó*, edición Alianza, 2009, traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos).

⁴⁶ N. del A.: La antítesis se oye también en la secuencia entre el final del paisaje paréntesis y el regreso del relato: “(...) aspirer la brise. / Mâtho poussait de grands soupirs.” Aspirar, suspirar; el infinitivo intemporal, el tiempo pretérito del imperfecto; un decasílabo, un octosílabo: dos ritmos de existencia.

On n'entendait que le vent qui venait de la mer, mais le vent est une basse continue et cesse presque d'être un bruit, tant il devient une habitude. (97)⁴⁷

Este *on* no es el mismo que el *on* flaubertiano: si bien el *on* hugoliano es también una conciencia anónima, que experimenta sin pensar e inicia una focalización despersonalizada, se ve inmediatamente interrumpida por la voz omnisciente del narrador, que comenta la Creación con la certeza propia de un poeta. Hugo no sabría limitarse a describir la *vie sensitive*. Si bien la voz del narrador vacila al hablar de la Historia (“Qu'est-ce que la Convention?”, “Qu'est-ce que la Vendée?”: preguntas difíciles que retornan una y otra vez), la pregunta “Qu'est-ce que le vent?” requiere una respuesta sencilla.⁴⁸ La evidencia, las certezas, están del lado de la naturaleza. Flaubert puede compartir esta convicción, pero no la manifiesta en su escritura. El *on* hugoliano es el preludio de la conciencia reflexiva. El *on* flaubertiano es el pronombre de la conciencia sensible, escindida del *yo*:

je devrais dire qu'on perçoit en moi et non pas que je perçois. Toute sensation comporte un germe de rêve ou de dépersonnalisation (...). (Merleau-Ponty 249)⁴⁹

Este horizonte onírico es la *fenêtre ouverte* de Louis Aragon. El uso del *on* seguido de un verbo de percepción es frecuente en la prosa de Flaubert. Es el indicador del paréntesis novelesco. Se puede oponer al mal *on*, el *on* seguido de un verbo de habla, el *on* de *on-dit*. Por un lado, el sujeto despersonalizado; por el otro, el sujeto impersonal. El primero, único con sus sensaciones singulares; el segundo, alienado en la palabra común. Nuevo personaje novelesco, despojado de

⁴⁷ “Sólo se oía el viento del mar; pero el viento es un bajo continuo que deja de ser ruido cuando uno se acostumbra” (*Noventa y tres*, edición de Gredos, 2004, traducción de Alain Verjat Massmann).

⁴⁸ N. del A.: No obstante, ¿no es la tragedia de este tenue “on”, fonema fantasmal, hombre mutilado e irreconocible, que no consigue encarnarse en la Historia? Y, sin embargo, Hugo insiste en retratarlo de carne y hueso en la persona de un marginal: Tellmarch, el filósofo mendigo.

⁴⁹ “tendría que decir que un impersonal (*l'on*) percibe en mí y no que yo percibo. Toda sensación implica un germen de sueño o de despersonalización” (231, *Fenomenología de la percepción*, edición Planeta-Agostini, 1993, traducción de Jem Cabanes).

toda filiación histórica, sin el peso de la conciencia, el *on* despersonalizado es *l'indéfini* (la gramática lo ha nombrado bien). Pronombre de cierta libertad, la del pájaro o la del salvaje,⁵⁰ es lo *dépolitiqué*.

De *on disait* a *on entendait*, una deportación, una entrada a la prosa del silencio. En las novelas de Flaubert, los paisajes se poetizan sobre un fondo de palabras irrisorias. Esto es particularmente claro en *Salammbó*, donde los debates políticos no aportan nada: arengas incapaces de persuadir, bullicio en el Consejo de Ancianos, Babel de lenguas. Este universo contrasta con la elocuencia maestra transcrita por Appien en el *Livre carthaginois* de su *Histoire romaine*, reinado triunfal del sofista: allí, los generales unifican sus tropas en nombre de la Ciudad; los embajadores y otros emisarios abogan magistralmente por sus causas, incluso las más indefendibles; los partidos de la guerra y de la paz sopesan concienzudamente los pros y los contras. Los discursos de estos personajes son piezas de valentía para el historiador. En la historiografía antigua, el lenguaje se luce con elocuencia. Es revelador que Flaubert haya escogido como tema de su novela histórica la excepción, por así decirlo, de la Guerra de los Mercenarios, tal como la describe Polibio, con sus malentendidos suscitados por la diversidad de lenguas. En esta división de las lenguas, Flaubert reconocía sin duda alguna la situación de la Francia contemporánea, hacia 1848, durante otro período de guerra civil. Al escribir en la democracia moderna, Flaubert no reencuentra el prestigio de la elocuencia deliberativa. (Resta entonces la contemplación de un rayo de sol sobre un caparazón de tortuga, que sale de entre los juncos para aspirar la brisa).

Marca de la escritura flaubertiana, esta deportación es también una característica del género: la novela histórica se acerca a la prosa del silencio, cuando la mirada se pierde en las líneas de fuga del paisaje. De estas breves descripciones se desprende un escepticismo histórico, sin importar cuáles sean la demostración del relato o las convicciones del autor: éste es el *sens distinct* del paréntesis del que habla Louis Aragon. Este sentido, por cierto, se impone en la lectura por la recurrencia del motivo, por los efectos de montaje (la antítesis), o a veces a través del discurso del narrador, como Hugo al final de *Quatrevingt-Treize* (“La nature est impitoyable”). En este último caso, el paréntesis se convierte en digresión (el paréntesis: la poesía de la novela; la digresión: su ensayismo)⁵¹. La idea estética se rigidiza en una idea racional. A ello se limita. Por su parte, Flaubert,

⁵⁰ N. del A.: Con posterioridad a junio de 1848, tras comentar la situación política, Flaubert escribe a Ernest Chevalier: “Ce n’est guère l’argent que je désire (...), mais c’est la liberté, non pas la politique, mais j’entends la liberté vraie, celle de l’oiseau ou du sauvage” (3 de octubre de 1848, *Correspondance*, 503).

⁵¹ N. del A.: Contrastemos estas dos palabras, que Aragón, por su parte, había renunciado a distinguir. Desde luego, existen otros tipos posibles de digresiones, como la digresión narrativa (historias entrelazadas). Para una tipología detallada del *excursus*, véase la obra clásica de Randa Sabry. *Stratégies discursives: digression, transition, suspens*, París, École des hautes études en sciences sociales, 1992, pp. 236-253. La bibliografía de este libro ignora “L’homme fait

al describir sus pequeños paisajes sin comentario alguno, incrementa su significación. A diferencia de la idea racional unívoca (que se cierra sobre la determinación del concepto), la idea estética se ramifica:⁵² el micro-paisaje flaubertiano se carga de la misma moral que los paisajes paréntesis de la novela histórica, pero también constituye una figuración inédita de la vida sensible, es decir, para retomar las palabras de Maine de Biran, de “la simple sensation, sans idée d’aucune espèce”. La idea estética excede el concepto al aglutinar los significados: hace al pensamiento singular de la novela.

parenthèse”, y Randa Sabry no contempla el valor poético del *excursus*. Habría otra forma de organizar la reflexión sobre el *excursus*, en torno a esta tríada: el episodio (lo novelesco en la novela), la digresión (el ensayo en la novela), el paréntesis (la poesía en la novela).

⁵² N. del A.: Ver Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, coll. “Folio”, 1992, p. 270-271.

REFERENCIAS

- Aragon, Louis. “L’homme fait parenthèse” (mars 1968), en *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1998 [1971].
- Aurevilly, Jules Barbey d'. *Le Chevalier Des Touches*, Paris, Presses-Pocket, 1998. [*El caballero Destouches*, edición Siglo XXI, 1982. Traducción de Michel Larèze]
- Balzac, Honoré de. *Les Chouans*, Paris, Garnier-Flammarion, 1998. [*Los chuanes*, Editorial Lorenzana, 1966. Traducción de Antonio Ribera]
- Biran, Maine de. *Essai sur les fondements de la psychologie* (póstumo:1859), en *OEuvres*, Paris, Alcan, t. IX, 1932.
- Chateaubriand, François René de. *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Gallimard, coll. “Folio”, 2005. [*Itinerario de París a Jerusalén y de Jerusalén a París*, 1850. Estab. tipog. de D.F. de P. Mellado, editor]
- Dusolier, Alcide. “*Salammbo*, par M. Gustave Flaubert”, en: Flaubert, Gustave. *Œuvres complètes*, Paris, Club de l’Honnête Homme, t. 2, p. 409, 1971. [publicación original en *La Revue française*, 31 de diciembre 1862]
- Erckmann-Chatrian. *Histoire d’un conscrit de 1813*, Paris, Hachette, coll. “La Bibliothèque verte”, 1949. [*Historia de un quinto de 1813*, Colección Universal de Espasa-Calpe, 1921. Traducción de Manuel Azaña]
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1980.
- _____. *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1998. [*Bouvard y Pécuchet*, Debolsillo, 2016. Traducción de José Ramón Monreal]
- _____. *Carnet de voyage à Carthage*, Rouen, Presses universitaires de Rouen, 1999.
- _____. *Salammbo*, Paris, Garnier-Flammarion, 2001. [*Salambó*, Alianza, 2009. Traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos]
- Goncourt, Jules de & Edmond de Goncourt. “6 mai 1861”, en *Journal*, Paris, Robert Laffont, coll. “Bouquins”, t. I, 1989.
- Hugo, Victor. *Les Misérables*, Paris, Gallimard, coll. “Folio”, t. II, 1993. [*Los Miserables*, Ediciones B, 1998. Traducción de Aurora Alemany]

- _____. *Quatrevingt-Treize*, Paris, Presses-Pocket, 1998. [*Noventa y tres*, Gredos, 2004. Traducción de Alain Verjat Massmann]
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1979. [*Fenomenología de la percepción*, Planeta-Agostini, 1993. Traducción de Jem Cabanes]
- Scott, Walter. *Ivanobé*, Paris, Furne, Gosselin et Perrotin, 1835. [*Ivanobé*, Oveja Negra, 1984. Traducción de Guillem d'Efak]
- Straus, Erwin. *Du sens des sens*, Grenoble, Jérôme Millon, 1989.
- Vigny, Alfred de. *Cinq-Mars*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1999. [*Cinq-Mars o Una conspiración en el reinado de Luis XIII*, Ed. Ramon Sopena, 1959. Traducción de Manuel Arnillas]
- Zola, Emile. *L'Attaque du moulin*, in *Les Soirées de Médan*, Paris, Grasset, coll. "Les Cahiers rouges", 1993. ["El ataque al molino", Biblioteca Digital Ciudad Seva. Traducción de Esperanza Cobos Castro. <https://ciudadseva.com/texto/el-ataque-al-molino-zola/>]
- _____. *La Débâcle*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1998. [*La Débâcle*, Casa Editorial Maucci, 1904, versión castellana de "El Nervión"].