

PAISAJE ESPAÑOL Y TOPOLOGÍA METAFÍSICA EN *UNE FEMME POUR L'APOCALYPSE* DE VINTILA HORIA

Dentro de los numerosos comentarios que suscitó en el ámbito de la crítica literaria francesa, española, italiana y rumana (en el exilio), la aparición, en 1968, de *Une femme pour l'Apocalypse*¹, llama la atención el subrayado, por un lado de la extraordinaria pericia técnica del autor y, por otro, del lenguaje poético que usa. Para el crítico francés R.-M. Albérès, este lenguaje recrea a la vez la atmósfera de una antigua epopeya y el tono de un canto lírico².

En efecto, la novela realiza la conjugación de lo épico y de lo lírico, a través de un lenguaje que Vintila Horia hace vibrar desde unos resortes semánticos y culturales amplios y sumamente complejos. En cierta medida, *Une femme pour l'Apocalypse* recuerda el *Ulises* joyciano, por su aspiración totalizadora que V. Horia, como J. Joyce, consigue alcanzar a través del sutil manejo del lenguaje. Pero, mientras Joyce ofrece una verdadera enciclopedia de la civilización occidental a través de un monólogo interior enmarcado temporalmente en los límites de un solo día —el famoso Bloomsday, el 16 de junio de 1904—, desde las 8 de la mañana hasta las 2 de la noche, V. Horia dilata enormemente el tiempo, desde un incierto siglo medieval hasta un lejano siglo futuro. La aspiración totalizadora de V.H. va hacia lo fenomenológico, presente y fundamental también en Joyce.

1. Utilizo la primera edición de Paris, Julliard, 1968.

2. Cfr. R. M. Albérès, «L'histoire à tire-d'aile», en *Les nouvelles littéraires*, Paris, 7 de marzo de 1968.

En este dilatado marco temporal, V.H. sitúa la historia de amor de tres parejas que llevan el mismo nombre: Blanca y Manuel. El idilio que describe ocurre, a la vez, en tres épocas distintas, imbricadas la una en la otra como en un ritmo unitario: I) la época de la Reconquista, en una España medieval y guerrera; II) la época de la guerra civil, en el Escorial, con la huida de los amantes hacia la zona nacional; y III) la tierra última, en el comienzo del Apocalipsis, cuando los dos protagonistas logran, por fin, realizar su amor en plena luz de eternidad.

La novela intenta otorgar al amor virtudes heurísticas y redentoras, a la vez que una existencia por encima del tiempo, a través de una historia que reconstituye, de forma simbólica, la trayectoria del hombre desde el «Error» originario hasta el día del Apocalipsis.

Quizás, en la literatura del siglo XX, sólo Paul Claudel y Georges Bernanos han conseguido transmitir con tanta fuerza el peso del Pecado en la vida del hombre y la certidumbre en la promesa cristiana de la Redención. En este sentido, V. Horia continúa, al lado de Claudel y Bernanos, una línea temática iniciada en la segunda mitad del siglo XIX, por las dos grandes novelas de Dostoievski, *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamazov*.

Las tres historias de *Une femme pour l'Apocalypse*, tan separadas en el tiempo, se desarrollan en circunstancias similares, definidas por la guerra, el odio, la destrucción, la persecución y la mentira. Según afirmaba el autor en una entrevista³ «...la colectividad no evoluciona nunca. En mi novela hay guerras y sangre, tanto en la Edad Media como en el siglo XX o XXX o XL en otros planetas. Todo sucede como siempre. Quiero demostrar que los hombres sólo pueden evolucionar a través de una elevación personal». *El estímulo de esta elevación personal, la única posible es, en V. Horia, el Amor*.

Una cita de Teilhard de Chardin, «Je ne connais qu'une prudence... celle de brûler d'un feu plus fort», encabeza la novela y facilita al investigador una de sus claves filosóficas: la que hace referencia al famoso libro del científico y filósofo francés, *Le phénomène humain*⁴. Las tres parejas de enamorados se perfilan como tres escalas en la evolución hacia una cima, «un punto misterioso y necesario» que T. de Chardin llamaba el *Punto Omega*⁵. El título inicial del manuscrito de V.H., *Quelques orbites pour Omega*, hacía referencia explícita a esta realidad, a la vez que sugería la concepción de una evolución en espiral, sostenida también por una estructura narrativa homóloga.

Las tres historias de amor se entretajan constantemente, perfilando una *trayectoria de ascensión espiritual* subrayada por múltiples elementos espaciales, cuyo análisis voy a desarrollar en torno a dos conceptos: *el fuego y el viaje iniciático*.

1. *El fuego: destrucción y amor o ascensión*

La novela se inicia bajo el signo del fuego destructor de una guerra y finaliza bajo la intensa luz del Ángel del Apocalipsis. Entre estas dos imágenes, la palabra

3. Ver *El Alcázar*, 17 de febrero de 1968.

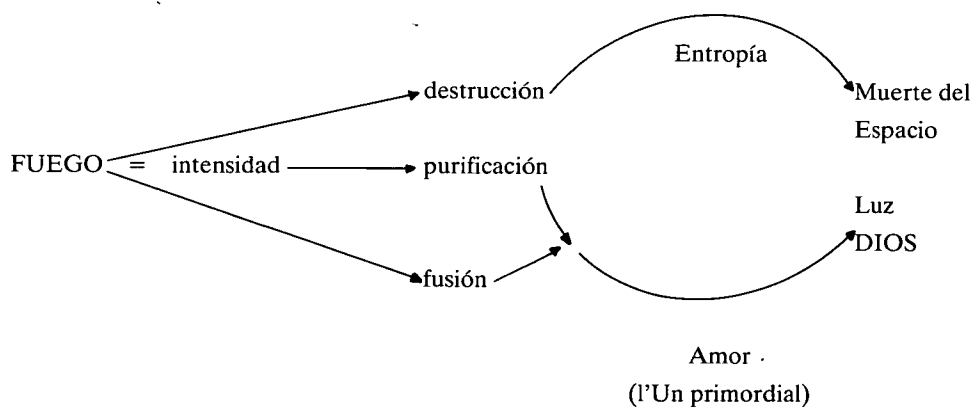
4. Cfr. Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, Paris, Seuil, 1955.

5. Cfr. Nicolas Corte, *La vie et l'âme de Teilhard de Chardin*, Paris, Arthème Fayard, 1957, especialmente los caps. VI «Son message: le phénomène humain» y VII «Le prophète».

le feu y una constelación de palabras de significación sinónima o contigua, como *flammes, incendie, chandelles, bougie, étincelles, la braise, torches, foyer, fumée, chaleur, flamboyer, brûler, chauffer, rechauffer*, constituyen el denominador común de los diferentes escenarios de la acción. Son palabras que actualizan las múltiples posibilidades significativas del fuego.

El poder devastador del fuego aparece en los distintos incendios que destruyen el hábitat humano a lo largo de los tiempos. No obstante su carácter destructivo, el incendio es el marco del encuentro entre el Hombre y la Mujer. El primer encuentro entre el Caballero de caballo negro y la mujer perseguida por el moro de cimitarra amenazante se produce en medio de «les flammes mordantes» (p. 12) y «le feu mouvant des incendies» (p. 11) que arrasaron el pueblo de Consuegra. El segundo encuentro de estos personajes, después de cinco años de separación, tiene por escenario «l'épaisseur des flammes» (p. 83) que destruye, una vez más, el mismo pueblo, sometido constantemente al acoso de los moros. La enfermera-monja de la II historia es también salvada de las llamas de un convento incendiado, por el médico Eulalio. En la III historia, la mujer rehuye las llamas de una ciudad incendiada de otro planeta, buscando refugio en la orilla del río. Aquí la encuentra el hombre, la salva y la convierte en su esposa. En los cuatro casos el fuego desempeña, al mismo tiempo, una función destructiva y otra renovadora: el desastre provocado por las llamas propicia el encuentro que desencadena un proceso de cambio radical en la vida de los protagonistas. De esta forma, el texto actualiza y explora una particular característica del fuego. Según señala Gaston Bachelard en *La psychanalyse du feu*, el fuego es entre todos los fenómenos el único que puede recibir al mismo tiempo las dos valoraciones contrarias: el Bien y el Mal⁶.

Desde esta perspectiva, descubrimos que en la novela de V.H. *el fuego rige dos curvas evolutivas: la curva ascendente del Amor y la curva descendente de la destrucción del mundo material o de la Entropía*⁷.



6. Cfr. G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 19.

7. Cfr. las tres curvas que, en la concepción de T. de Chardin, rigen el proceso evolutivo en la Tierra: la curva de la Entropía o de la esterilidad del Planeta, la curva ascendente de la Fe y del Amor y la curva descendente del Rechazo y de la Rebelión (ver N. Corte, *La vie et l'âme de T. de Chardin*, cit., p. 162).

No obstante, creo que en *Une femme pour l'Apocalypse* se enfatiza la *semántica positiva del fuego*.

El fuego sintetiza para V.H., como para Rilke, la intensidad de la pasión amorosa. Al mismo tiempo, para V.H. como para Novalis⁸, el fuego significa el *movimiento ascensional del Espíritu* que la pasión amorosa desencadena.

En este sentido es sumamente significativa la primera escena de amor de la novela, entre Manuel, el ex-estudiante de medicina de la Universidad de Salamanca, y Blanca, la hermosa dueña de una posada de Consuegra, arrasada por las llamas durante la última incursión mora. El marco es *un molino*, aparentemente abandonado. La llama de una vela y el fuego, que Blanca enciende en el hogar, son los testigos mudos de los primeros gestos de amor y de la unión erótica. Una serie de expresiones: *une bougie flamboie sur la table* (p. 22); *la bougie chevrotante entre lui et moi* (p. 23); *seule la flamme de la bougie fait danser et cliqueter le noir épais de ses yeux* (p. 25); *le feu crépite et il fait déjà chaud autour de Blanca* (p. 31), subrayan el protagonismo espacial del fuego y sus efectos benéficos. Otras: *nous regardons le jeu des flammes, qui sera le nôtre bientôt* (p. 35); *devant ce feu qui nous brûle tous les deux si près de la flamme purificatrice* (p. 36), etc. establecen la sinonimia contextual *Fuego-Amor*, atendiendo a lo que el autor subraya como características sémicas comunes: su poder de *fusión* y su poder de *purificación*, nacidos de su *intensidad*.

El acto erótico, que tendrá lugar «au dessus du feu qui brûle dans l'âtre» (p. 37), despierta en Manuel el recuerdo de su antigua pasión por la Alquimia.

Me parece importante destacar que la equivalencia semántica *Fuego-Amor*, de larga trayectoria literaria, comienza de una forma muy original, con referencias a la Alquimia, el único dominio en el que el fuego aparece, a la vez, como fenómeno físico y fenómeno meta-físico. El acto amoroso, realizado en un espacio situado encima de las llamas, es para Manuel comparable a «une Alchimie vivante»:

«Je vais nous réduire à un seul élément, nous transmuier en une espèce d'or sans taches de conscience,... et ce sera au-dessus du feu qui brûle dans l'âtre, juste sous nos entrailles, le recommencement du Grand Oeuvre, une alchimie vivante, rendue pour la première fois consciente de son propre miracle, de façon que de nos corps moulus et frottés au-dessus de la flamme le spectre de l'Un primordial soit réengendré à travers nous» (pp. 36-37).

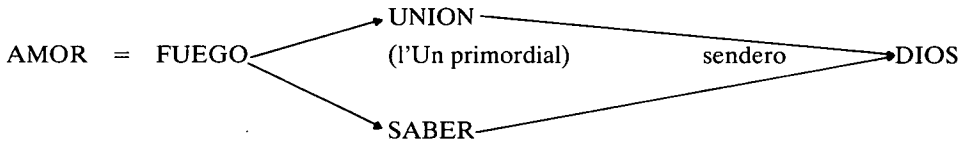
El *fuego-amor* tendría la capacidad de «amalgamar» los dos cuerpos, librarlos de las cargas inútiles, purificándolos y fusionándolos en un solo elemento. Desde esta perspectiva, el amor significa recuperar una unidad primigenia, algo situado en los orígenes, en los principios⁹. El monólogo de Blanca descubre el verdadero sentido de esta fusión erótica que se está realizando «au-dessus des flammes»:

8. Sobre la significación del fuego en las obras de R. M. Rilke y Novalis, véase G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, cit., especialmente cap. VII «Le feu idéalisé: feu et pureté», pp. 162-175, y *La flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, especialmente cap. III, «La verticalité des flammes», pp. 59-69.

9. «L'Un primordial» es no sólo un tema al que aludían antaño las religiones y la Alquimia, sino también uno de los temas más inquietantes en el marco del romanticismo alemán. Cfr. Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939, especialmente cap. «L'unité cosmique», pp. 63-73.

«Mon Dieu, aide-moi à survivre et à savoir, ne m'abandonne plus, nous serons un seul à te parcourir, en long et en large comme un sentier retrouvé» (p. 38).

El *amor-fuego* es unión, es saber, es, al mismo tiempo, «un sendero reencontrado» que lleva a Dios.



Las aventuras de las tres historias configuran *el paso del fuego íntimo a la luz celeste*. Blanca y Manuel son seres que viven la llama del amor terrestre, para terminar en la exaltación de la pura luz. De esta forma, su *unión erótica se constituye en el punto de partida de un largo camino que recorre el tiempo y el espacio, para acabar en el encuentro con Dios*.

2. El viaje iniciático y el caballo

La dinámica amorosa está relacionada con el concepto de viaje y la frecuencia con la que aparecen los términos relacionados con él: *voyager, chevaucher, éperonne, se mettre en chemin, prendre la route de..., partir, traverser, en/sur (la) route, les sentiers, ce départ, les chemins, la course, l'évasion*.

El viaje se configura bajo una doble perspectiva: como desplazamiento físico que es, al mismo tiempo, desplazamiento (o descubrimiento) espiritual¹⁰. Lo que caracteriza el viaje como desplazamiento físico es su discontinuidad, marcada tanto por los numerosos obstáculos que encuentran los protagonistas de cada historia, como por la estructura narrativa fragmentaria y alternante de la novela, que yuxtapone continuamente marcos espaciales de las tres historias. Después de analizar la intrincada sucesión alternante de estos espacios y su relación con la evolución de los personajes y de la trama argumental, se constata una *perfecta gradación de los principales espacios* de las tres historias, gradación que subraya, desde el ámbito material, las fases sucesivas que sigue el desplazamiento espiritual que significa el viaje en el conjunto de la novela.

Por ello, creo que es justificada la calificación del *viaje como iniciático*, en la medida en que, a través de los acontecimientos surgidos en los distintos desplazamientos físicos de los personajes, se nos ofrece una verdadera *epopeya del Alma humana en su viaje hacia Dios*. En este sentido, es decir *convertir el viaje real en una metáfora de un viaje espiritual fundamental*, la novela de V.H. se inscribe en

10. Sobre el viaje como núcleo generador de estructuras narrativas, véase M. Bakhtine, «Formes du temps et du chronotope», en *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, especialmente pp. 239-277 y 384-398. También Antonio Prieto, *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 192-193 y 214-215; y M. Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970, pp. 30-32.

una interesante serie de textos literarios, entre los cuales podría recordar *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach, *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, *Leyenda del amor y de la muerte del abanderado Cristóbal Rilke*, de R. M. Rilke, *Muerte en Venecia* de Th. Mann, o *Encuentro con Ilitia* de A. Prieto¹¹.

Al mismo tiempo, se relaciona con el folclore donde, según subraya M. Bajtin en «Formes du temps et du chronotope», la metáfora del *camino de la vida* desempeña un papel fundamental:

«On peut affirmer que dans le folklore la route n'est jamais une simple route, mais toujours une partie ou la totalité du chemin de la vie. «Choisir sa route» c'est décider de la direction de sa vie. La croisée des chemins, c'est toujours un tournant pour l'homme du folklore»¹².

Menciono esta valoración de Bajtín porque «el cruce de caminos», como un «giro en la vida del hombre» enmarca el comienzo de *Une femme pour l'Apocalypse*. El encuentro amoroso entre Blanca y Manuel se inicia en la ruta de Consuegra, al ritmo de una cabalgata, en medio de las llamas, la destrucción y la sangre de la guerra. La mujer, perseguida por el moro de cimitarra amenazante, es salvada por la espada de un veloz y decidido caballero. La primera imagen que percibe la mujer es la del *caballo negro* de su salvador:

«Elle se retourne et le cheval noir, brusquement dressé contre elle, lui fait peur. Mais le chevalier rit et lui tend la main gauche. Puis c'est la course éperdue parmi les fuyards, les poursuivants... et puis le trot, le galop, les arrêts entre les flammes mordantes...» (p. 12).

En este párrafo, la imagen del caballo negro, que precede a la del caballero, sugiere, como en la poesía popular amorosa¹³, la connotación erótica del encuentro entre el hombre y la mujer. Al mismo tiempo, como en los cuentos de hadas rumanos y en las baladas de «*haiduci*»¹⁴, el caballo es el único que comparte fielmente con el protagonista la adversidad del destino, asumiendo además lo que V. Propp llama la función de «auxiliar mágico»¹⁵. Es decir, el caballo acerca al

11. El eje de todos estos textos es un viaje, mitad real, mitad metafórico. En *Parzifal* el camino real emprendido por el héroe para llegar a Monsalvat es, al mismo tiempo, *el camino del Alma* que se acerca o se aleja de Dios, en función de los errores del personaje y de los acontecimientos ocurridos en la ruta real. Heinrich von Ofterdingen emprende el viaje a Augsburg en compañía de su madre, atormentado por la visión de *la flor azul*, símbolo de lo inalcanzable. El viaje de Cristóbal Rilke por las rutas de Hungría, en plena guerra europea contra los turcos, es la *iniciación a la amistad, el amor y la muerte*. El viaje del escritor G. von Aschenbach, de Munich a Venecia, significa el *encuentro con la Belleza*, que es al mismo tiempo el *encuentro con la Muerte*. El viaje en tren del protagonista innominado de A. Prieto, de Almería a Madrid y de Madrid a Almería, y su encuentro con la *misteriosa mujer del alfiler de oro*, es una meditación en torno al «viaje de la vida», cuyo acompañante fiel es *la Muerte*.

12. Cfr. M. Bakhtine, «Formes du temps et du chronotope», *cit.*, p. 269.

13. Cfr. Roman Jakobson, «Linguistique et poétique», en *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, especialmente pp. 237-238.

14. El «haiduc» es un personaje de la historia de la tradición popular rumana, un ser proscrito, a raíz de algún grave conflicto con el poder, que se refugia en el bosque y se erige, muchas veces, en defensor de las causas justas y en protector de los desamparados.

15. Cfr. las funciones XIV y XV del repertorio de Vladimir Propp en *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1977, pp. 53-61. Véase también, Stith Thompson, *El cuento folclórico*, Caracas, Ed. de la Biblioteca, 1972, especialmente pp. 93-100, donde se mencionan ejemplos del folclore ruso y húngaro y curiosamente ninguno del folclore rumano, donde abundan.

hombre a la meta de su búsqueda: la mujer, que es la única vía de salvación para el que vive atrapado y atormentado por un grave error:

«Cette femme saura me faire oublier, au moins pour une nuit, m'arracher à mes regrets et me rendre, peut-être, à mes vrais chemins» (p. 17).

En efecto, el encuentro de la mujer significará no sólo el olvido de una noche sino el acceso al «verdadero camino».

Es interesante y significativo descubrir en las imágenes oníricas que subrayan, a lo largo de la novela, la proyección metafórica del viaje, la recurrencia del «*cheval blanc ailé*» que lleva al protagonista hacia un lejano punto luminoso. Si atendemos las interpretaciones de la escuela junguiana de los sueños, *el caballo es un símbolo del impulso vital*¹⁶. Por ello, interpreto el caballo blanco como una metáfora del concepto de Amor-energía, que es para T. de Chardin, y creo que también para V. Horia, la esencia del impulso vital.

Así, el caballo se perfila como elemento de enlace entre las dos dimensiones del viaje —la real y la metafórica¹⁷— y como impulso fundamental y originario. El ritmo del *desplazamiento espacial* u *horizontal*, que marca el caballo negro de la primera historia, se convierte en «signo de sugestión» del trepidante *movimiento espiritual* o *vertical* que se realiza a lo largo de las tres historias y a raíz del encuentro amoroso.

DIOS

desplazamiento
espiritual o vertical

caballo blanco

encuentro amoroso

el caballo negro

desplazamiento espacial u horizontal

16. Cfr. C. G. Jung et M. L. von Franz, J. L. Henderson, J. Jacobi, A. Jaffé, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964.

17. Como el caballo de *Leyenda del amor y de la muerte del abanderado C. Rilke*, la góndola de *Muerte en Venecia* o el tren de *Encuentro con Iliia*.

Este encuentro marca la ruptura radical con el pasado y el comienzo de un nuevo camino.

2.1. *El molino de Consuegra o el espacio-oráculo*

El espacio de este nuevo comienzo es un *molino de viento* del pueblo de Consuegra, el molino de Sebastián. Este molino que acababa de ser el escenario de una terrible desgracia —el asesinato de Sebastián— se constituye en *espacio privilegiado*, a través de los instantes de éxtasis que viven aquí Blanca y Manuel. Su amor convierte el molino en un *espacio cerrado* que se define por oposición al *espacio abierto* que le circunda, el pueblo de Consuegra. Al odio, la muerte y la versatilidad de los acontecimientos que caracterizan el espacio exterior, se opone la sensación de plenitud y renovación que se vive en el interior del molino. El personaje femenino, seguro de su poder de seducción, tiene durante la cabalgata que les acerca al molino la intuición premonitrice de esta oposición de espacios, separados por una puerta imaginaria, «une lourde porte entre nous deux et tout le reste» (p. 21). El personaje masculino capta también esta oposición y se aferra a ella. Hay que eliminar toda comunicación con el exterior, bloqueando la puerta y las ventanas: «Il ne faut jamais plus essayer de quitter l'espace de cette nuit, bloquer la porte et les fenêtres, pour que rien n'arrive à nous toucher» (p. 52).

El Amor que nace en el molino proyecta a los personajes y su espacio en la eternidad. La expresión plástica y visible de ello es el estado de inmovilidad en el que queda el molino, a partir de esta noche en la cual Manuel, al descender del caballo, detiene el movimiento inútil de las ruedas que molían en seco. Al cabo de los cinco años de separación, el punto de referencia del reencuentro entre Blanca y Manuel es este molino que destaca precisamente por su inmovilidad entre los doce molinos del pueblo:

«... les douze moulins dressant leurs ailes mouvantes sur le ciel clair, sauf un, immobile, celui où notre amour est né, resté comme figé dans le miracle, ne bougeant plus pour ne pas déranger l'ordre que nous y avons installé pour toujours...» (p. 104).

Este orden «instalado para siempre», en los límites espaciales del molino, se organiza en torno a un *eje vertical* que predomina en el movimiento físico de los personajes, a la vez que rige la dialéctica de su éxtasis.

Frente a la *horizontalidad* que caracteriza el desplazamiento espacial de los personajes fuera del molino, surgen una serie de expresiones que ponen de relieve el *plano vertical*: la constante presencia de *l'escalier* y *les marches* que comunican los distintos niveles del molino, la frecuencia de los verbos *monter* y *descendre* y de los deícticos espaciales *en bas*, *en haut*, *au-dessus de*, *au-dessous de*. A ello se añaden las imágenes de ascensión que configuran la vivencia interna de los personajes como «un vuelo hacia lo alto»: *le vertige ascendant* (p. 50), *l'élan ascendant* (p. 51), *le vol fabuleux* (p. 92), *le voyage vertigineux vers le haut de nous mêmes et du monde* (p. 91). Destaca una imagen onírica recurrente: *el caballo blanco alado* que lleva el alma, replegada sobre su fuerza matriz, hacia una fuente de luz en la que todo se funde, «du côté du point ultime et initial» (pp. 50, 51, 39, 197). Creo que se trata de una interesante transposición poética de uno de los conceptos filosóficos más famosos de T. de Chardin: el *Amor-Energía*. El *Amor-Energía* es el elemento de unión de todos los seres dentro del proceso de ascensión hacia esa cima en la que se fusionarán y consumirán todas las capas de la evolución, el

punto Omega. En él alcanzará el hombre su plenitud, saciando la sed de infinito o la necesidad de Dios que yace en lo más profundo de nosotros mismos. El Amor atrapa y une a los seres precisamente desde esta profundidad, por ello es capaz de llevar al individuo hacia la plenitud, hacia lo acabado¹⁸.

Es interesante descubrir que el texto de V.H. perfila *la profundidad como dimensión complementaria de la verticalidad*.

Al lado de una expresión tan explícita, en este sentido, como «Nous montons depuis les profondeurs de notre jointure...» (p. 50), llama la atención la frecuencia con la que aparecen en la novela, a partir de la escena del molino, los sustantivos *les entrailles, le centre, mes abîmes*; los adverbios espaciales *dedans, derrière*; las locuciones prepositivas *au-delà de, au fond de, jusqu'au fond de, jusque'aux racines, jusqu'aux sources*; el sintagma *mes regards intérieurs*. Se trata de palabras y expresiones que subrayan la importancia de un *espacio interior del ser*, cuya exploración se desencadena a través de la unión erótica en el molino. Como reconocerá Manuel al cabo de los años, aquella noche Blanca «encercla et délimite l'espace de mon âme» (p. 93).

Dentro de la oposición espacial *fuera/ exterior* (Consuegra) vs. *dentro/ interior* (molino), surge un nuevo término: el espacio interior del ser o *el espacio del alma*, que se opone a los dos anteriores:

fuera / exterior (Consuegra) vs.

dentro / interior (molino)

vs.

vs.

espacio del alma

La relación entre los tres espacios se establece al final de la escena del molino, a través de la luz. La luz del fuego que arde en el hogar (interior del molino) se opone a la luz del alba que viene del exterior, pero las dos convergen y se funden en la luz interior que el amor ha encendido en los dos personajes¹⁹.

La unión erótica de Blanca y Manuel ha convertido *el molino en un espacio mágico* que, por un lado, absorbe u subsume los espacios del pasado y, por otro, proyecta su fuerza emotiva sobre los espacios del futuro.

A través de la confesión y el llanto, Manuel se libera del recuerdo de su *Error*, cuyo ámbito fue *Salamanca. La sala de disección* de la Facultad de Medicina, donde Manuel, «un bon étudiant», intentaba descifrar los misterios de la vida, aparece como escenario de una puesta en escena de connotaciones satánicas. Bur-

18. Cfr. N. Corte, *La vie et l'âme de T. de Chardin, cit.*, p. 153.

19. El simbolismo de los dos nombres, *Blanca* y *Manuel*, subraya esta compleja relación entre las distintas manifestaciones de la luz. La «luz del fuego» que se refleja en el rostro tan bello de Blanca y se diluye en la luz designada a través de las sílabas de su nombre (*Blanca* es sinónimo de *alba*, en la diacronía de las lenguas románicas), prefigura «el esclarecimiento» digno de la promesa encerrada en el nombre de *Manuel: Dios con nosotros* (cfr. *Une femme*, p. 63).

(abierto)		(cerrado)
	vs.	
FUERA		DENTRO
Consuegra	vs.	Molino
espacio exterior		espacio interior
	vs.	
abierto		cerrado
	vs.	
odio		Amor
	vs.	
muerte		eternidad
	vs.	
versatilidad		inmovilidad
horizontalidad	caballo	verticalidad (abajo vs. arriba)
	vs.	
ALBA		FUEGO
=		
		LUZA
(BLANCA)		profundidad
	interior	espacio del Alma

lando, por un lado, la confianza y los vicios de su maestro en anatomía y por otro, la ingenuidad y un ligero defecto físico de su mujer, Manuel provoca, sin querer, el inesperado y terrible suicidio de los dos (pp. 40-42). Ello significa el comienzo de su caída: la expulsión de la Universidad y de la ciudad y el continuo errar por los caminos de Castilla en plena Reconquista. Montado en un caballo negro, Manuel hace su aparición en todas las batallas, recogiendo cadáveres que, en compañía del molinero Eulalio, transporta y vende a la sala de disección de la Universidad de Salamanca.

Los cadáveres atados, cuyo descubrimiento en el molino de Eulalio intriga y obsesiona a Blanca («ces gros poissons de malheur, ligotés comme des saucissons d'Italie»), son el contrapunto doloroso e inmediato del *espacio mágico del molino*. Oponen simbólicamente la guerra del exterior, al momento de paz absoluta alcanzado dentro del molino («Ce seul instant de calme absolu dans ma vie»); la muerte y el pecado, a la *inmortalidad del amor y del alma*, redimida por el amor.

Para Manuel, «la noche del molino» es como «el bautizo» de la iniciación: «J'avais été comme baptisé par l'amour et j'avais parcouru en une nuit toutes les distances secrètes de l'univers» (p. 97).

El ámbito de esta iniciación será *Córdoba*. Los tres edificios que centran la descripción de la ciudad: «la Grande Mosquée», «l'Eglise» y «la Synagogue»

(p. 107) perfilan la convivencia armónica de tres culturas y tres religiones distintas, como un mentís a la realidad de la guerra y de la frontera sangrienta.

La amistad con los tres sabios-sacerdotes: Alfarabi, le Père Xavier y Aben Halévi, le enseña que la sabiduría ignora las fronteras impuestas por el odio. La sabiduría se encuentra «au-delà des corps, comme un Dieu caché au fond de nous-mêmes, également accessible à tous, inconnu de tous, sauf à ceux qui croient en Lui» (p. 108). Manuel, ex-alumno en Medicina, dedicado a explorar los cuerpos en los que esperaba encontrar el secreto de la vida, descubre que la sabiduría es asequible sólo a aquellos que saben buscarla a través de Dios, que es uno solo, a pesar de los distintos nombres que recibe, al azar de la geografía.

En el ámbito polimorfo —desde un punto de vista cultural, étnico y religioso— de Córdoba, Manuel llega a conocer la existencia de una élite de hombres sabios y profundamente religiosos, que sobrepasa y anula el concepto de frontera y que podría constituir el núcleo de una nueva y mejor Humanidad:

«Les trois sages dont je te parle ne régissent que sur des âmes. Or tout ce qui se fait, tout ce qui se raconte, ne participe qu'à la violence des corps... Nous sommes fermés à tout autre langage. Sauf quelqu'un qui prépare le petit peu de lumière qui nous fera voir, demain plus qu'aujourd'hui. Il y a toujours eu parmi les hommes des sages comme ceux-ci et il y en aura toujours. Tous les peuples en possèdent et aucun mur de hain n'arrive jamais à les séparer, car la sagesse est une et ne connaît pas de séparations» (p. 108).

Las vivencias de Manuel en Córdoba matizan y acentúan la importancia del *espacio del alma*, descubierta en el molino, y reafirman su vinculación al ámbito de la trascendencia. Pero, será en el establo de la posada de Eulalio donde los dos personajes, a través del sufrimiento infligido a sus cuerpos, ahondarán en esta realidad.

2.2. *El establo de la frontera: el caballo, la escalera y la puerta o el simbolismo de la ascensión*

En el viaje de Consuegra a Córdoba, Manuel y Blanca deciden cobijarse, ante la amenaza de tormenta, en una posada solitaria situada en la frontera entre Castilla y Andalucía. El posadero, Eulalio, convierte a sus huéspedes en prisioneros. Intenta transformar el establo en escenario de una terrible agresión y humillación: Manuel, a quien golpea brutalmente en la cabeza e inmoviliza atándolo a uno de los pilares del establo, debía presenciar la violación de Blanca, atada a una *escalera*.

Una vez más se subraya *el protagonismo del caballo*:

- a) el caballo sirve a Eulalio como cebo para atraer a Manuel, después a Blanca, al establo (pp. 158-159);
- b) Eulalio se siente espiado por «la mirada humana» del caballo durante los preparativos de la agresión;
- c) los relinchos del caballo parecen tener un efecto disuasorio, casi mágico, al interrumpir la agresión y determinar el suicidio de Eulalio (pp. 163-170);
- d) el ruido seco de sus dientes de acero, o de los cascos herrados, los resuellos, los relinchos son el referente sonoro del proceso surrealista de «duerme-vela» en el cual están inmersos los dos personajes después de la muerte de Eulalio (pp. 176, 177, 184, 185, 198, 209, 211).

e) la reaparición onírica del *caballo como instrumento de ascensión*. El caballo se perfila de nuevo como símbolo del impulso ascensional de las almas que, libradas de las ataduras materiales («toutes les cordes sont tombées») vuelan hacia una estrella muy lejana, donde se recupera un estado primigenio («nous nous confondrons avec nôtre enfance... avec ce qui fut au début»), donde todo es bueno y luminoso y no existe el miedo (p. 197).

En todo el episodio del establo se constata la presencia de *imágenes ascensionales* que contrastan poderosamente con la *inmovilidad física* de los dos personajes y con su *dolor*. Mientras sus cuerpos siguen aprisionados —«nous sommes sauvés mais nous ne pouvons pas bouger»— y van perdiendo fuerza bajo la presión dolorosa de las cuerdas, su capacidad reflexiva, su imaginación y el subconsciente van desplegándose ampliamente, a través de un denso proceso de alucinación/sueño.

Se trata de un *proceso onírico de evasión* en el cual se da la aparición reiterada de dos elementos que pertenecen a la realidad espacial del establo: *la escalera y la puerta*.

A la escalera «qui monte au grenier, solide, large, légèrement inclinée» (p. 151), está atada Blanca. Hacia la puerta se dirige la esperanza de la salvación, que se cumplirá al final del episodio con la entrada en el establo de Alonso Quijano, personaje simbólico que aparece en dos momentos de dificultad para el personaje femenino. Alonso Quijano cortará las ataduras que inmovilizan a los dos amantes, subrayando la connotación de liberación que adquiere la puerta a lo largo del episodio.

La escalera y la puerta configuran el sueño/alucinación de Blanca como un *viaje de ascensión* progresiva hacia una meta ansiada:

«Je dois aller le chercher en *haut de l'échelle* qui bouge sous mes pieds, ce qui ne m'empêche pas de *monter*... nous allons enfin arriver... au-delà d'une *porte* que j'aperçois déjà, mais qui n'est pas la *porte* mais tout simplement l'image que je m'en suis faite... juste au bout du sentier, là où la *porte s'ouvrira enfin*... et la *porte s'éloigne*... Nous sommes arrivés si haut... au-delà d'une *porte déjà dépassée*.. je glisse dans le *sommeil de la nuit obscure*, je monte l'*escalier*; J'ouvre une *porte* et je commence à *monter un escalier en colimaçon*, au bout duquel je trouverai la *solution*, la seule possible» (pp. 176-182) (los subrayados son míos).

Se actualiza aquí el simbolismo axial de la escalera, es decir la *escalera como Eje cósmico*, como elemento espacial que relaciona los distintos niveles del Cosmos, de la misma forma que el árbol, la montaña, la liana o el hilo de araña. Según los análisis que realiza Mircea Eliade en torno a la función mítico-ritual de la escalera, en distintas cosmogonías, ésta puede figurar plásticamente la ruptura de nivel que hace posible el paso de un modo de ser a otro, o bien, desde un punto de vista cosmológico, la comunicación entre Cielo, Tierra e Infierno²⁰.

La reiterada aparición de la «porte», en el monólogo de Blanca, corrobora el sentido de *transgresión de niveles* que implica su ascensión onírica (que se fusiona

20. Cfr. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1983, pp. 94-98, e *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 50-54. Véase, asimismo, René Guénon, «Le symbolisme de l'échelle», en *Symboles de la Science Sacrée*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 318-319.

con la ascensión real de Blanca, la monja de la II historia), al mismo tiempo que el *deseo de comunicación con una realidad cósmica oculta*, que encierra la solución, «la seule possible»²¹.

2.3. *El Escorial o la semántica de la evasión*

La transgresión del espacio profano, a través del simbolismo ascensional y el subrayado del valor connotativo de «la porte», se ven amplificadas en la segunda historia, cuyo ámbito geográfico es El Escorial y cuyo marco cronológico es la guerra civil del 36-39.

La historia se desarrolla en tres fases relacionadas con el cambio de espacio: se inicia en la habitación de un manicomio, donde Manuel, ex-estudiante en Medicina de la Universidad de Salamanca, se hace ingresar; continúa con la fuga de los protagonistas a través del bosque y la montaña del Escorial; y acaba en una gruta, situada en la frontera de las dos zonas en guerra.

La ventana y la puerta cerrada configuran el rechazo de la realidad exterior dominada por la guerra civil. Al mismo tiempo, son los dos elementos espaciales que desencadenan todo un proceso introspectivo que desemboca en la fuga. Es significativo el arranque de esta segunda historia con la imagen del *protagonista mirando por la ventana*:

«Par la fenêtre rien à voir, sauf la brise souffletant en amie douteuse les frondaisons aurifères des bouleaux et au loin, les quatre tours, où bientôt midi fera miauler son inutile accroc, son insupportable inconstance» (p. 20).

La ventana proporciona a Manuel el contacto con el paisaje de pinos y las cuatro torres del Monasterio (pp. 20, 25, 45, 105, 110) que configuraban el espacio de su infancia. A través de la ventana se establece el *contraste entre su entorno y su horizonte interior*, es decir entre el Escorial del presente, sacudido por los cañonazos de la guerra, y el Escorial familiar y tranquilo de su pasada infancia (p. 86).

Hasta el momento de la fuga, Manuel aparece vinculado espacialmente a la ventana (pp. 25, 45, 60, 62, 70, 129). Sólo la entrada y salida de Blanca, la enfermera-monja, consigue alterar este vínculo espacial, orientando la atención de Manuel hacia *la puerta* (pp. 32, 70). De todo un presente que Manuel ha rechazado al parapetarse tras la locura y al ocultarse detrás de la puerta del manicomio, Blanca es lo único que enlaza armónicamente con la añorada etapa de la infancia.

Desde el mismo momento de su aparición a través de *la puerta* (p. 136), Blanca se identifica con uno de los recuerdos más inquietantes y persistentes en la vida de Manuel: «*le mystère de la connaissance*» o «*Le Baiser*». Se trata de dos bloques de piedra que Manuel-niño descubre en compañía del Fraile Crisógono de la Cruz, en un patio abandonado del monasterio del Escorial:

21. En este aspecto podríamos establecer un paralelismo con la función que desempeña la puerta en la «Leyenda del guardián» que el capellán cuenta a Joseph K. en *El proceso* de Kafka. Allí el hombre espera inútilmente durante toda su vida que el guardián de la Ley le permita franquear el umbral de la puerta que le separaba del enigma de su existencia, una puerta detrás de la cual había muchas más, todas ellas vigiladas por centinelas cada vez más poderosos, cuya sola vista era insupportable.

«appuyés l'un contre l'autre, sans forme aucune, oubliés là du temps de la construction, et que le frère admirateur de saint Jean de la Croix et des consolations de la poésie mystique, appelait «Le mystère de la connaissance». Il se plantait devant la pierre, qui paraissait à la fois une et double... Les deux pierres représentaient pour moi un homme et une femme accouplés et je les appelais «Le Baiser» (pp. 134-135).

Lo que al fraile le sugiere «le mystère de la connaissance», el niño define como «le Baiser», anticipando un descubrimiento de su madurez, vinculado a un espacio distinto: el cementerio de Montparnasse (donde se iniciará la tercera historia). Buscando la tumba de Baudelaire, Manuel reencuentra, muchos años más tarde, el doble bloque de piedra de su infancia, convertido en magnífica obra de arte. Encima de una tumba, «Le Baiser»²² expresaba «l'effort suprême de deux êtres devenus une seule respiration, la seule communauté possible. Celle de l'amour» (p. 136).

Estas referencias a los dos bloques de piedra y a la estatua establecen una compleja e interesante sinonimia contextual: *el beso, como expresión de la única comunidad posible, la del amor*, significa al mismo tiempo el *misterio del conocimiento*. Si tenemos en cuenta que el beso es la más alta expresión del amor místico, más espiritual incluso que la oración, porque se cumple en el silencio y porque el contacto entre la Amada y el Amado es directo²³, podemos considerar que estas referencias enmarcan los *dos planos de significación* en los que se desarrolla el concepto de Amor y de unión amorosa en esta novela: *El amor humano o profano y el amor místico o sagrado*.

La mujer —Blanca— *es su punto de convergencia*. En primer lugar, porque Manuel la identifica a este recuerdo en el que se mezcla lo vivido en el patio del Escorial y lo descubierto en el Montparnasse. En segundo lugar, porque Blanca desencadena la pasión amorosa de Manuel, pero su compromiso religioso —bajo el disfraz de enfermera se esconde una carmelita descalza— convierte *el amor*, a través del sufrimiento, en *vía de purificación y de salvación*. Esta conversión se realiza a lo largo de la noche en la cual se escapan del manicomio. Para Manuel, quien ignora en el momento de tomar la decisión el pasado de Blanca, la huida tiene sentido sólo en función de ella, porque cree en la fuerza regeneradora del amor humano: «nous allons refaire l'âme du monde» (p. 86). Para Blanca la huida se perfila como la única posibilidad de vivir en función del amor sagrado y dentro de un camino que ella había elegido libremente.

El episodio de la huida se desarrolla también en dos planos de significación:

- a) *la huida física* cuya meta es llegar al otro lado de la montaña que constituye la frontera entre las dos zonas;
- b) esta huida física será al mismo tiempo una *evasión espiritual*, en la cual *las almas de los dos fugitivos* recobrarán y reforzarán su vínculo de unión con Dios.

22. Se trata de un monumento funerario del cementerio de Montparnasse, realizado por el famoso escultor rumano C. Brâncusi, en 1910, en la tumba de Tanosa Gassevskaia.

23. Cfr. H. Stéphane, *Introduction à l'ésotérisme chrétien*, Paris, Dervy-Livres, 1979, pp. 136-137.

El «párrafo privilegiado» (en términos de Greimas)²⁴, que instituye esta bivalencia significativa de la huida, es la reflexión que hace Manuel, todavía en su habitación, esperando la respuesta de Blanca:

«Voilà l'heure d'avancer à pas furtifs parmi les arbres et dans les sentiers de l'air» (p. 136).

Destacamos aquí tres segmentos que configuran una especie de *definición discursiva de esta doble proyección semántica de la evasión*:

1) *avancer à pas furtifs*, un sintagma verbal en expansión, equivalente semántico del verbo *s'évader*, seguido de dos sintagmas nominales que indican las *dos modalidades de evasión*:

2) *parmi les arbres* que perfila una referencia concreta: los árboles del paisaje escorialense, marco real de la huida; y

3) *dans les sentiers de l'air*, una referencia imaginaria que enmarca *el sentido ascensional* de la evasión espiritual.

«Párrafo privilegiado» (Greimas)

parmi les arbres

física (huida)

(Voilà l'heure)
d'avancer à pas furtifs
 =
evasión

doble
 isotopía

dans les sentiers de l'air

espiritual

La evasión real tiene, en efecto, como punto de referencia espacial reiterativo, un árbol, los pinos (pp. 153, 154, 171). Incluso dentro del proceso onírico de Blanca, la mesonera (I historia), se intercalan imágenes de esta huida real de Blanca, la monja, que hablan de una *ascensión* por entre los pinos de la montaña (pp. 176-177).

Es interesante señalar el sentido de *ascensión* que toma la huida real, con la reiteración del verbo «monter», que viene a subrayar y a amplificar las imágenes

24. Cfr. A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 147-155.

ascensionales que regían la evasión onírica de la I historia. Si en esa evasión eran *el caballo y la escalera* los símbolos de la ascensión, aquí es *la montaña* el ámbito real de la misma.

Pero *la montaña*, igual que la *escalera*, es uno de los símbolos axiales más arcaicos que facilita el acceso a los niveles cósmicos superiores, símbolo a su vez de la trascendencia de la condición humana²⁵. En cierta medida, V. Horia concibe la montaña del Escorial de forma analógica a la montaña de San Juan de la Cruz (cuya presencia se detecta en múltiples aspectos de la novela). Es decir, a través de la ascensión de la montaña, los dos personajes sufren un verdadero proceso de *metanoia*, en el cual consiguen despojarse de todos los apetitos humanos, para salvar el amor sagrado al que estaba entregada Blanca. Los interrogantes sobre el *misterio del sufrimiento y de la expiación* —«Doit-on toujours, mais toujours, passer par l'enfer pour toucher les portes du ciel?»— acompañan la difícil ascensión de la montaña. El miedo a las patrullas, el frío, y la nieve cada vez más abundante, a medida que van subiendo, son elementos que amplifican y potencian el doloroso proceso de renuncia al amor profano, que se cumplirá a lo largo del camino.

Un papel especial desempeña en este proceso el *símbolo de la Cruz*. Después del conflictivo encuentro con el doctor Eulalio, y mientras están subiendo por un sendero del bosque de pinos, Blanca confiesa ser una monja. En este momento ante sus ojos aparece proyectada, sobre la inmensidad del bosque, *la silueta crucificada* de Manuel (p. 171). Manuel se convierte para Blanca en receptáculo de todo el dolor y la sangre de la guerra, y en destinatario único de los efectos destructivos del cañón. Al mismo tiempo, será Manuel quien asuma el papel de *salvador* de la mujer que siente la tentación de abandonarse a su amor (p. 203).

El texto establece una estrecha *afinidad semántica entre el sufrimiento y la salvación*, conceptos que convergen en el símbolo de la *Cruz*, que preside la última etapa de la huida, cuyo espacio es *la gruta*. Una vez más *la puerta* marca no sólo una delimitación espacial, sino también la comunicación con una realidad distinta. Una especie de *puerta* en la pared de la montaña ofrecerá a los dos fugitivos el cobijo frente a la nieve y la noche, al mismo tiempo que la posibilidad de *dar el paso del amor profano al amor sagrado*. En este sentido, *la gruta*, a la que da acceso *la puerta*, aparece configurada como un auténtico *santuario iniciático*²⁶, en el cual se produce una revalorización del vínculo con lo sagrado. La gruta de la montaña del Escorial está iluminada interiormente, gracias al fuego encendido con los ramos de tomillo que se encuentran amontonados en un rincón (p. 183). Esta luz contrasta con la oscuridad total del mundo exterior —«la noche oscura»— y prefigura la luz interna que alcanzan los protagonistas.

En la gruta, cuya entrada queda bloqueada por la nieve, Blanca y Manuel viven un dramático proceso interno, en el cual se enfrentan los dos conceptos de amor: el profano y el sagrado. La verdadera vida es ¿la que Blanca ha vivido en el convento, o aquella otra que le esperaría al lado de Manuel? La pregunta

25. Cfr. M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, cit., p. 98.

26. Ver R. Guénon «La montagne et la caverne», en *Symboles de la Science Sacrée*, cit., pp. 205-208.

atormenta las dos conciencias, que se debaten entre la constatación de su debilidad humana y los procesos alucinatorios, centrados en la imagen de *la Cruz*.

La Cruz surge en el recuerdo de Manuel a través de un espacio, el Orfelinato de Santa Cruz, que hizo construir Felipe II en Toledo para cobijar a los huérfanos de los soldados del Imperio. Se trata de un espacio, cuya arquitectura en forma de cruz, parece asumir un significado simbólico-filosófico, el del sufrimiento que marca al ser humano desde sus principios: «Nous étions des enfants mis en croix. Je suis resté un homme mis en croix» (p. 202). La imagen surge en el interior de la gruta, como un eco lejano de la reflexión que hace Manuel en la explanada del Escorial, un año antes del estallido de la guerra:

«Nous sommes tous crucifiés sur la rose des vents... Quoi qu'on fasse, on n'y échappe point. Je pense que nous avons, exactement, les dimensions de l'Univers, que nous sommes cloués, que le mot Golgotha veut dire Univers dans une langue dont nous avons perdu la clef» (p. 143).

La identificación del mundo entero con el monte del Calvario —«le mot Golgotha veut dire Univers»— sugiere y subraya la universalización del misterio de la Redención a través de la Cruz. «Je sais qu'il faut souffrir pour se sauver, sans faire souffrir les autres» (p. 187), piensa también Blanca, al descubrir su deseo de abandonarse al amor profano. Su imaginación se verá avasallada por la visión del cuerpo crucificado de Manuel, su propio cuerpo crucificado, que se difumina para dejar sitio a una imagen que la estremece: la cabeza coronada de espinas y el cuerpo crucificado de Jesucristo (pp. 204-205).

La sucesión de imágenes, dominadas por el símbolo de la Cruz, acaba, por lo tanto, con la visión onírica de los dos cuerpos crucificados, sustituidos por la imagen de Jesucristo. De esta forma, «la muerte simbólica» de Blanca y Manuel se perfila como una «*imitatio Dei*», que los sumerge en los tiempos míticos del principio, de donde vuelven a salir regenerados:

«Nous avons gagné quelque chose de très clair, comme une couronne, une seule pour les deux, qui ceint nos âmes confuses dans un cercle d'or» (p. 213).

Como en los ritos de iniciación²⁷, «la muerte simbólica» significa el fin del hombre «natural» y el paso a una nueva modalidad de vida: la de unos seres nacidos para el espíritu, cuya epopeya cuenta la tercera historia.

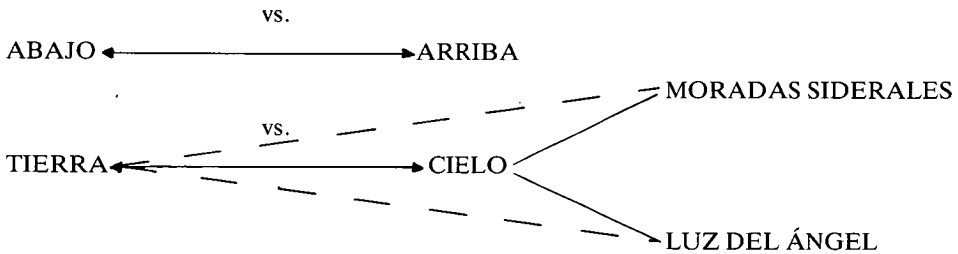
2.4. *La muerte del Espacio y el espacio del Alma*

La tercera historia se inicia en el marco de *un espacio que metonimiza la muerte*: el cementerio de Montparnasse.

27. En su libro *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus, 1975, Mircea Eliade pone de relieve la perennidad de los temas tradicionales de iniciación y su capacidad para ser indefinidamente reactivados y enriquecidos con nuevos valores. El autor muestra como las distintas culturas han retomado un cuadro ritual arcaico y lo han utilizado para fines espirituales múltiples y variados, desde la *unio mystica* con la Deidad hasta la conquista mágica de la inmortalidad o la obtención de la liberación final, el nirvana. La perduración de los esquemas rituales a lo largo de los tiempos es, para M. Eliade, una prueba de su relación intrínseca con la estructura misma de la vida espiritual. La iniciación, dice Eliade, es «un proceso indispensable para todo intento de regeneración total, para todo empeño por trascender la condición natural del hombre a fin de acceder a un modo santificado de ser» (*ob. cit.*, p. 193).

Manuel y Blanca, personajes de un lejano siglo futuro, se deslizan por entre las tumbas y las cruces con los nombres borrados, en busca de la estatua del Beso. La búsqueda se configura como «une fouille archéologique» (p. 199), ya que *la Tierra es un espacio sin vida*, que el hombre había abandonado mucho tiempo atrás.

Esta tercera historia —prospección pesimista y optimista, a la vez, en el futuro— amplía el marco de la novela a través de una serie de efectos espaciales que potencian el valor del *eje vertical*, que empieza a manifestarse a partir del episodio del *molino*. Centraré el análisis de estos efectos precisamente en la relación que define el eje vertical:



Blanca y Manuel son habitantes de las Moradas Siderales, «les Demeures», de donde han sido expulsados a la antigua morada, la Tierra. A través de la luz y la voz del metrónomo, se realiza el contacto y la integración local de su hábitat sideral. La ruptura de este contacto marcará el inicio de *su exilio en la Tierra muerta*, «le foyer originel des humains, la base première d'où ils sont partis un jour à la conquête de l'espace, comme eux en expansion» (p. 245). El viaje por la Tierra se perfila como una especie de vuelo, ya que los personajes han perdido el sentido de la gravedad. De esta forma, la *discontinuidad espacial* configurada por las distancias geográficas y la frontera política de las dos primeras historias desaparece. Y con ella también la separación de los dos amantes. Blanca y Manuel, en la tercera historia, están unidos en matrimonio y viven juntos el mismo proceso de persecución y exilio.

La *distancia geográfica* y la *frontera política* que atormentaban a las dos primeras parejas, queda sustituida por la distancia y la *frontera cósmica*, que esta tercera pareja acepta como una prueba necesaria. Su exilio en la Tierra es consecuencia de su fidelidad a la Historia Sagrada. Los personajes pertenecen a la secta de los cristianos, la única sobre la cual se podía ejercer la persecución, en el ámbito de «Les Demeures». Manuel es famoso por su empeño en dar a conocer la historia del único hijo de Dios, el Crucificado, tal como la relataba el Nuevo Testamento, libro prohibido en las Moradas, y cuyo texto, modificado varias veces, presentaba otros salvadores, más recientes, ancestros directos de los miembros más influyentes del Consejo de Sabios que regía los destinos en «Les Demeures». Por ello se le conoce como «le Rebelle» y «Le Dernier». Perseguidos y enviados, primero, a una isla desierta, luego, a la Tierra abandonada, Blanca y Manuel viven en la felicidad y certidumbre de su amor «qui fait mûrir l'âme au fond des corps, comme une noisette» (p. 244). No han poseído nunca un hogar estable, pero «Notre foyer est en nous, donc partout, dit Manuel et il a raison» (244).

Será precisamente esta pareja, que ha roto todas las amarras que la vinculaban al mundo material y que vive sólo en función del Amor —sagrado y profano, a la vez—, la única habitante de la Tierra en los momentos que preceden al Apocalipsis.

Mientras los personajes de esta historia prospectiva han alcanzado una *cima de la evolución espiritual*, el espacio en el que se mueven está claramente inscrito en la *curva de la Entropía*. El hábitat sideral de su morada está sacudido por continuas explosiones e incendios, provocados por la caída de meteoritos o bombas (pp. 242-243). «La Mentira» que define la vida en las Moradas, mantiene la confusión total de sus habitantes y les impide conocer la causa real del Mal que atenaza su espacio y vida cotidiana. Por otro lado, la Tierra y el Sol se perfilan como planetas cadáveres, cuyos recursos el hombre había agotado tiempo atrás. La Tierra es «une planète-souvenir», cubierta de ruinas y polvo (pp. 188, 199, 214, 231, 246).

En este esbozo de futuro posible, V. H. contrapone la expansión cósmica del hombre, a través del progreso y de la técnica, a lo que Nietzsche llamaba «el crecimiento del desierto», es decir el desierto espiritual, instaurado por «la muerte de Dios», y el desierto material, impuesto por las posibilidades destructivas de la técnica. En este sentido, el autor se sitúa en una perspectiva similar a la que adopta Ernst Jünger en sus tres novelas utópicas: *Heliópolis*, *Los acantilados de mármol* y *Las abejas de cristal*. Tanto en *Las abejas de cristal* como en *Heliópolis*, el amor se perfila como uno de los resortes de la posible salvación, porque el amor es —dice V. Horia— «el primer enemigo de cualquier sistema homogeneizante»²⁸. Por otro lado, y de forma parecida a Budur Peri, la mujer parsi de *Heliópolis* y su tío Antonio, o de los habitantes de *Los acantilados de mármol*, Blanca y Manuel se niegan a interesarse por el macrocosmos despersonalizador y apuestan por la defensa de unas esencias, de unos valores inalterables, asumiendo el riesgo de la persecución y del exilio. *La fe, el amor y el sufrimiento* son los conceptos que definen la vida de esta pareja, la cual da testimonio de lo que perdura, a pesar de la Historia, y que parece destinada a sobrevivir a la Entropía.

Blanca y Manuel rehacen el itinerario recorrido, a lo largo de los siglos, por las dos parejas que les precedieron. Descubren en medio de la Muerte del Espacio («cette vallée de la mort de l'espace»), la *pervivencia* de aquellos *elementos espaciales relacionados con la búsqueda y la unión amorosa*: la estatua del Beso (p. 215), las dos rocas del «misterio del conocimiento» (p. 232), la montaña del Escorial (p. 231), los molinos y el castillo de Consuegra (p. 245-246).

Su *viaje-vuelo* acaba en *Consuegra* donde, muchos siglos atrás, se había iniciado el *vuelo espiritual* originado por la unión erótica de la primera pareja. El punto luminoso que aparecía como meta en las ascensiones imaginarias desencadenadas, primero por el éxtasis amoroso, en el episodio del molino, luego por el sufrimiento, en los episodios del establo y de la huida, hace de nuevo su aparición, convertido en Ángel del Apocalipsis. Consuegra, que fue el ámbito de un nuevo comienzo en la vida de Blanca y Manuel, se perfila, bajo la luz del astro que va descen-

28. Cfr. V. Horia, *Introducción a la literatura del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1976, cap. IV «Novela y utopía», especialmente pp. 361-383.

diendo hacia la Tierra, como *el espacio de una posible renovación del cosmos*. La luz del astro inesperado, que se va convirtiendo, primero en una nube luminosa, luego en un Ángel cuyas alas cubren el cielo entero, es la promesa de esta renovación, que coincide con el Fin del mundo.

La concepción escatológica cristiana del sistema cuyo final significa, al mismo tiempo, renovación y retorno al origen queda subrayada, en el texto horiano, por los elementos espaciales que centran las últimas imágenes de la novela:

1) El escenario de la narración ha vuelto al *espacio originario*, *Consuegra*, «où mènent tous nos chemins» (224), donde por primera vez se produjo el *brotar del ser trascendental*, a raíz de la unión amorosa.

2) La pareja de enamorados contempla, arrodillada, la resurrección de los muertos que salen de las entrañas de la Tierra o caen, como una nieve, de las más altas Moradas, que se van acercando a *la Tierra, el núcleo originario*, «l'ancien noyau», «le germe primordial»:

«Ce sera la dernière épreuve», me dit Manuel. Et nous tombons à genoux, tandis que la Terre environnante laisse sortir de ses entrailles les morts dont elle est faite et qui reviennent à la vie sous la lumière de l'Ange. Collines et vallées sont devenues un vaste fourmillement, tandis que d'autres morts, redevenus vivants pour ce jour du Jugement, foisonnent dans les airs, tombant comme une neige, abandonnant les plus hautes Demeures, qui s'approchent de l'ancien noyau et reforment le germe primordial, concentrés ici par l'apparition de la dernière lettre du système (p. 247).

Esta «última prueba», como la define Manuel, es la del Día del Juicio Final. La imagen recuerda una de las ideas-clave del *escathon* cristiano: el Fin del Mundo revelará el valor religioso de los actos humanos. Habrá Juicio y, por lo tanto, selección: sólo los fieles de la Historia Sagrada —como Blanca y Manuel— podrán disfrutar de un Cosmos restaurado en su gloria primordial, es decir, el mismo Cosmos creado por Dios al principio del Tiempo, pero purificado y regenerado²⁹.

3) La idea de la purificación que es, al mismo tiempo, regeneración está subrayada por la imagen del *paisaje nevado*, contemplado a través de una *ventana*:

«Mais continue donc à regarder par la fenêtre et tu trouveras le temps au-dessous du paysage enneigé, comme une ligne séparant la forêt de la plaine, les arbres de la lisière de ceux qui se trouvent derrière elle, les brins d'herbe des graines de l'automne, et ainsi de suite. Je regarde et je suis regardé, et celui-là à son tour...» (p. 247).

«El paisaje nevado» divide el Tiempo según el mismo *eje vertical* que se ha impuesto en la dinámica de la narración: el *Tiempo de abajo* («au-dessous») o anterior al Apocalipsis y el *Tiempo de arriba* («le temps au-dessus») o posterior al Apocalipsis, que no tendrá fin, porque el Tiempo en la cosmología cristiana no es, según señala Mircea Eliade, el Tiempo del Eterno retorno que caracteriza las religiones cósmicas, sino un Tiempo lineal e irreversible³⁰.

En la perspectiva de este Tiempo se puede descubrir el fondo auténtico de las cosas, hacia el cual parece abrirse esta sorprendente *ventana*, en el final de la novela.

29. Ver M. Eliade, *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1978, especialmente el cap. «Apocalipsis judeo-cristianos», pp. 70-73.

30. *Ibid.*, p. 71.

2.5. «Abrir los ojos» y el olor a tomillo

Una primera alusión a este fondo auténtico de las cosas aparece en el inicio de la novela con la frase: «L'odeur du thym me fait ouvrir les yeux» (p. 12), donde *abrir los ojos* parece tener el significado de expectación ante el proceso de conocimiento profundo de la realidad humana. Lo desencadena *el olor a tomillo* que es un *leit-motiv* a lo largo de las tres historias de amor que componen la novela (pp. 12, 25, 51, 55, 65, 80, 89, 92, 183, 212, 247). Su aparición subraya generalmente situaciones de *renovación y purificación*.

Un soplo de viento hace penetrar el olor a tomillo en el primer espacio del amor: el molino de Consuegra o el *espacio-oráculo* (p. 25), donde se inicia la nueva andadura existencial de Blanca y Manuel. Los matorrales de tomillo de los campos de Consuegra actúan como un verdadero *auxiliar mágico*³¹ en un momento de gran tensión: la brusca separación de los dos enamorados. El tomillo renueva las fuerzas de Blanca que, atemorizada y sola, corre hacia el pueblo para dar el aviso de una nueva invasión mora (p. 65)³². «El olor a tomillo quemado» enmarca el reencuentro de la pareja después de una larga y dolorosa separación (pp. 49, 84). Para Manuel, el tomillo es la seña de identidad de Blanca y tiene la virtud mágica de aniquilar el tiempo y el espacio (p. 92). El olor a tomillo aparece también en los sueños de los personajes (pp. 80, 197) e invade el establo de la frontera, acompañando la entrada de Don Quijote que libera a los prisioneros (p. 212).

Es interesante constatar la asociación *tomillo-crucifijo* en el castillo del conde Santiago, como anuncio y símbolo de la liberación total, *la redención*:

«Entre le crucifix pendu au-dessus du lit et la pierre du mur il y a une branche de thym et il me suffit de lever la tête pour recevoir en plein son parfum timide et fort comme l'haleine d'un adolescent, comme le souvenir d'un saint à peine trépassé» (p. 89).

El ramo de tomillo que adorna el crucifijo de la pared asume un claro simbolismo de *resurrección e inmortalidad* que recuerda el significado ritual del ramo de olivo, en el domingo de Pascua cristiana, o del ramo de muérdago druídico, en la primera noche del Año Nuevo³³.

Otro momento interesante, que subraya lo que podría definir como utilización ritual de un elemento vegetativo, es la *cremación de ramos de tomillo*³⁴, en el interior de la «gruta iniciática», donde la iluminación interior que logran ambos protagonistas procede de la penetración en el misterio de la Cruz.

31. Se trata de la misma función que desempeña *el caballo* y que hace referencia a las funciones XIV y XV del repertorio de Propp.

32. El poder curativo que desempeña en este episodio el tomillo recuerda el motivo de «la planta que da vida» de la epopeya de *Gilgamesh*, o «la planta que cura» del cuento asirio de Etana, cuya función analiza Stith Thompson en su libro *El cuento folclórico*, cit., pp. 362-364.

33. Cfr. R. Guénon, *Symboles de la Science Sacrée*, cit., p. 195. Sobre la significación mítica del muérdago, véase Sir James George Frazer, *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, 1944, pp. 785-787.

34. Sobre la cremación como ritual de regeneración y renovación, véase Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, cit., cap. VII, «La végétation. Symboles et rites de renouvellement», especialmente pp. 267-276.

En el momento final de la resurrección de los muertos no se hace referencia explícita al tomillo, sino a una *hierba salvaje* que remite a episodios fundamentales en la vida de Blanca:

«Blanca», chuchote Manuel, et je ne sais pas si c'est moi qu'il appelle ou cette lumière qui a toujours porté mon nom. Et l'air se remplit de visages connus et de l'odeur d'une herbe sauvage qui a toujours accompagné mes commencements» (p. 247).

La cita sintetiza la fuerza regeneradora de los episodios iniciáticos y la toma de conciencia de la identidad personal a través de la profundización en el propio nombre, profundización que suscita un interrogante acerca de *la sinonimia Blanca = Luz*. Esto pone de relieve el *papel de guía* que ha significado *la mujer* en el complejo camino del amor recorrido por el ser humano hacia la plenitud.

MÓNICA NEDELUCU