

# MICHEL TOURNIER,

## REAVIVADOR DE MITOS



Michel Tournier

Carl Fredrik Reuterswärd 1980, tinta china

ANTONIO ÁLVAREZ  
DE LA ROSA

L

a obsesión por etiquetar a los escritores hace que resulte difícil —además de una pérdida de tiempo, claro— clasificar a Michel Tournier: un novelista que vende mucho, que es muy leído y que, al tiempo, forma parte del reducido grupo de creadores que los iniciados reconocen como una *delikatessen*. Nacido en París en 1924, es ya un clásico.

Es, además, un autor de éxito entre los niños y los jóvenes. El interés demostrado por la infancia y por resucitar los mitos de siempre en nuestro mundo actual —aunque más que resucitarlos, reavivarlos, reanimarlos—, hacen que estemos ante un escritor en plenitud de facultades, envidiado por el puesto

que ocupa en las listas de éxito comercial e intelectual. En la mayor parte de sus novelas los personajes están como sacados de las imágenes de esos libros infantiles-juveniles, como los que estudia Fernando Savater, con cariño de lector agradecido, en su *La infancia recuperada*<sup>1</sup>. Me refiero al mito de Robinson en *Viernes o los limbos del Pacífico* (1967), al ogro en *El rey de los alisos* (1970) —premio Goncourt por si algo faltaba—, el mito de los gemelos en *Los Meteoros* (1975), sin olvidarnos al mito del andrógino en *Gilles y Juana* (1983), a la confrontación entre el signo y la imagen en *La Gota de oro* (1985) o al mito del origen en la última novela publicada, *Eléazar ou la source et le buisson* (1996), aún no traducida al español<sup>2</sup>. Esos han sido algunos de los jalones que le han convertido en un valor tan seguro de la literatura francesa que ya en 1980 nada



menos que la muy prestigiosa revista literaria *SUD* le dedicó un número monográfico.

El propio Tournier ha confesado que empezó a leer tardíamente y, además, poco. El mundo de sus lecturas parece girar en torno al cuento fantástico y a aquellos relatos realistas transitados por lo maravilloso. En ese terreno, se alimentó de escritores como la sueca Selma Lagerlöf o por Andersen: "pienso que las lecturas de infancia constituyen para cada uno de nosotros un fondo intangible, una base inatacable sobre la que se han edificado, más que la cultura y el juicio literario, la sensibilidad y la mitología personal"<sup>3</sup>.

Salta a la vista en sus libros la unión de los contrarios, no el divorcio maniqueo, sino la convivencia de dos fuerzas opuestas. En *El rey de los alisos*, de actualidad por la reciente película de Schlöndorff, se mueve desde el extremo del cuento infantil, plagado de Pulgarcitos y ogros, hasta la siniestra orilla del espanto nazi, todo ello a través de los ojos de alguien que consigue ver cómo esta sociedad es capaz de ejecutar sus propios fantasmas. En *Los Meteoros*, en torno a esa magnífica saga de la familia de los Surín, aparecen las dos caras de la sexualidad, la hetero y la homo, la procreación y la esterilidad, los gemelos, idénticos y opuestos, símbolos de la angustiada dualidad del ser humano, de la primigenia unidad destruida.

En 1986 publica *La Gota de oro*, escaparate de un choque de culturas entre un Occidente fabricante y devorador de imágenes y un Oriente que protege celosamente sus signos. La respuesta de Tournier a esta dualidad es esclarecedora: "como judeocristianos, estamos confrontados a la oposición entre la imagen y el signo. El cristianismo ha tendido a rehabilitar la imagen, mientras que el judaísmo ha apostado por una filosofía del signo. Hace cuarenta años empezó a anunciarse la muerte del signo..., pero el signo tiene buena salud; los periódicos se venden muy bien; sin la palabra, la televisión es insensible...".

Afortunado aquel que, durante la oscura y laboriosa maduración, encuentra la luz de un maestro. Ese fue el caso de Tournier con Gaston

Bachelard, el filósofo-poeta que tanto nos ha enseñado a ser poetas cuando leemos a los poetas. Así lo cuenta el novelista en esa especie de autobiografía que es *El Viento paráclito*: "sus libros sobre los cuatro elementos (...) desde luego no revolucionaron la filosofía de la que son solo una lejana aplicación, pero sí, indudablemente, la crítica literaria y, más aún, la lectura poética"<sup>4</sup>. En esa unión de la filosofía y la poesía que significa gran parte de la obra de Bachelard, en el valor que poseen los cuatro elementos fundamentales en el motor creador de los poetas, allí encontró Tournier la pasarela para transitar hacia la condición de escritor.

Fue un camino largo el suyo. Publicó su primera novela a los 43 años. Y ese tardío acceso a la literatura lo explica él mismo así: "el paso de la filosofía a la novela me lo proporcionó el mito". Antes de entrar a considerar lo que para Tournier es el mito conviene, creo, destacar, su formación como alumno de Claude Lévi-Strauss en el Museo del Hombre de París. En una recopilación de artículos, *Le vol du vampire*, aún no publicada en España, Tournier cuenta lo decisivo que para él fue su encuentro con Lévi-Strauss: "No menos de 15 años me costó expresar a mi manera la lección de las sociedades llamadas "primitivas" y la de los buenos salvajes que las componen. Cuando publiqué *Viernes o los lim-*

*bos del Pacífico* dudé si enviarle esa novelita lírica a mi antiguo maestro. Un crítico americano escribió: "se trata de un *Robinson Crusoe* reescrito por Freud, Walt Disney y Claude Lévi-Strauss"<sup>5</sup>.

Tournier ha hecho mención explícita de su concepto del mito en múltiples ocasiones. En el número especial que le dedicó *Le Magazine littéraire* declara: "Mi problema estaba en encontrar un paso entre la filosofía y la novela. Entre la verdadera filosofía y la verdadera novela ( filosofía a lo Hegel, novela a lo Zola) que es falsa novela y falsa filosofía. Lo conseguí sirviéndome de grandes mitos eternos y siempre vivos: *Robinson Crusoe* y *Viernes (o sea, el sueño de las vacaciones en el mundo occidental, por una parte, y los trabajadores*

Salta a la vista en sus libros la unión de los contrarios, no el divorcio maniqueo, sino la convivencia de dos fuerzas opuestas.

inmigrados por otra). *El Ogro (es decir, la guerra devoradora de niños), los gemelos (o sea, el mito de la pareja humana)*".

Para nuestro escritor, "el mito es una historia fundamental" con distintos niveles de comprensión y abstracción. Si seguimos ascendiendo, es toda una teoría del conocimiento, un problema metafísico y ontológico, sin que por ello deje de ser la misma historia fundamental. Ampliando este concepto, Tournier añade que "un mito es una historia que todo el mundo ya conoce"<sup>6</sup>, lo cual quiere decir que forma parte del contexto histórico, social o geográfico en que un individuo o grupo se desarrolla. El mito, en ese caso, vendría a configurar las más profundas aspiraciones de ese individuo. Para estar de acuerdo con esta visión de nuestro novelista hay que aceptar el mecanismo arquetípico que actúa en el relato mítico, mediante el cual todo lector, misteriosa e irracionalmente, acepta o recibe los mensajes más incomprensibles.

Ante todo, Tournier atribuye al mito la posibilidad de dar forma a las apetencias e ideales humanos. "La multitud segrega deseos cobardes, sueña con contactos inconfesables, lanza llamadas inarticuladas. Sufre con la deformidad de su corazón, la materia amorfa reclama la forma neta, el dibujo riguroso, el cuerpo torneado, el rostro angelical, la hermosa aventura. La multitud, escrupulosamente, lee novelas, va al cine, canturrea canciones". En otras palabras, sin nuestra otra realidad, no somos reales. Sin la imaginación, no existiríamos.

Pero yendo aún más lejos, situándonos en una perspectiva más biológica que sociológica, Tournier sostiene que el hombre se libera de su simple animalidad gracias al mito: "El hombre —sigue diciendo en esa magnífica mezcla de ensayo y de autobiografía que es *El viento paráclito*— solo se hace hombre, adquiere un sexo, un corazón y una imaginación de hombre gracias al murmullo de historias, al caleidoscopio de imágenes que rodean al niño desde la cuna y lo acompañan hasta la tumba"<sup>7</sup>. Esta afirmación es la aplicación de aquello que decía La Rochefoucauld —el propio Tournier lo trae a colación— a propósito de que habría que preguntarse cuántos hombres hubiesen pensado en enamorarse si nunca hubieran oído hablar de amor. Desde la perspectiva que Tournier sostiene, habría que contestar que ni uno.

Si nos situamos ahora en una clara posición sociológica, veremos que el mito cumple para él una función anarquizante, dada la uniformidad de la sociedad. "La función de las grandes figuras mitológicas no es, desde luego, la de someternos a "las razones de Estado" que la educación, el poder, la policía levantan contra el individuo, sino, por el contrario, la de

armarnos contra ellas". Visto así, "el mito no es una llamada al orden, sino más bien una llamada al desorden. Los grandes mitos están ahí para ayudar a decir no a una organización asfixiante".

Vista la concepción que Tournier tiene del mito, veamos el papel que el novelista desempeña respecto a su noción y función. No puede olvidarse, como señalan Jung, Eliade o Gilbert Durand, que un mito puede dejar de formar parte de un determinado contexto humano al perder su capacidad significativa y comunicativa, convirtiéndose entonces en un fósil.

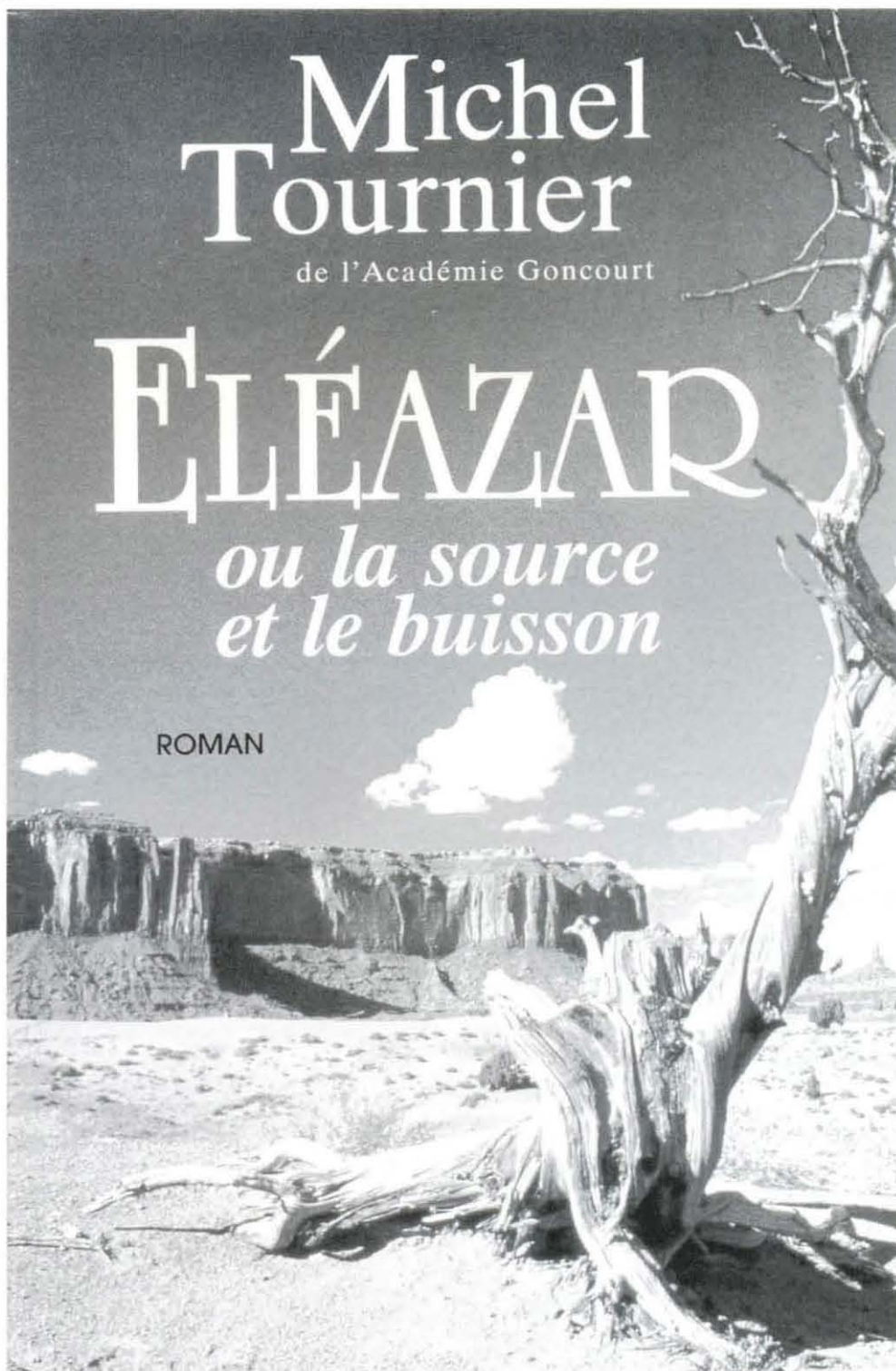
Parece evidente entonces la necesidad de su dinamismo, de su frescura, de su actualización para que el hombre, en cada época y bajo ropajes diferentes, pueda seguir encontrando el cobijo necesario a sus aspiraciones, para que pueda moverse con más holgura dentro de los apretados corsés sociales o, sencillamente, para que su espacio vital no se empequeñezca de forma irremediable y continua: "como todo lo vivo, los mitos necesitan ser regados y renovados bajo pena de muerte. Un mito muerto se llama una alegoría. La función del escritor es impedir que los mitos se conviertan en alegorías". En la soledad necesaria y dolorosa de la escritura, el novelista es un jardinero que riega la tierra de siempre, la rastrilla, la cava, la mantiene abonada y productiva. Por eso dice Tournier "la alegoría, figura de yeso fijada en un gesto anecdótico —la Justicia que enarbola su balanza, la República con el gorro frigio, etc— no es más que la momia de una gran idea a la que le ha faltado un creador de genio que le diera una nueva vida"<sup>8</sup>.

Contemplemos la plasmación narrativa de ese concepto del mito, muy brevemente con respecto a su última novela y con cierto detalle fijándonos en la primera. No sé si por presiones mercantiles o porque un desfallecimiento lo tiene cualquier corredor de fondo, lo cierto es que Tournier, escritor lento y que suele dejar sus textos mucho tiempo en la "nevera" antes de publicarlos —de hecho, *Eléazar o la fuente y el zarzal* es su primer libro desde hace cuatro años—, parece haber bajado el nivel de su rigurosa escritura. En esta parodia de la Biblia en demasiadas ocasiones sus frases no están a la altura ni de su obra anterior ni del libro sagrado. Por lo que se refiere a nuestro propósito, a lo largo de esta novela una vez más Tournier se baña en ese fondo cristiano que para él constituye su profundo conocimiento del Antiguo y del Nuevo Testamento<sup>9</sup>. el viaje de Eléazar — "que vivía con la Biblia en la mano" (p. 57)— y su familia simboliza el del pueblo hebreo hacia el país en el que abunda la leche y la miel. En este caso y situada en el siglo XIX, se trata de ir al encuen-

tro de la California, tierra de promisión por aquel entonces. En este *Pentateuco* moderno aparecen hasta las plagas de Egipto, solo que en forma de *mildiu* de la papa, tifus y cólera. Al igual que Moisés, tampoco Eléazar tampoco llegará a la Tierra prometida. Resumiendo, podría decirse que la "dimensión mitológica" de casi todas las obras de Tournier se queda en una novela del Oeste con un barniz simbólico que no logra calar en el maderamen de su escritura.

Contemplemos ahora con cierto detalle la plasmación narrativa de su concepto del mito, fijándonos en su primera novela, *Viernes o los limbos del Pacífico*. (Años después, en 1971, publicó *Viernes o la vida salvaje*, que fue etiquetada de novela para niños, cosa que el propio autor desmiente, porque opina que escribir para niños es una desvergüenza. Más bien se trata de un escritor cuyo ideal literario se una al de maestros como Charles Perrault, Lewis Carroll, Kipling, Selma Lagerlöf, Jack London, Saint-Exupéry, que no escribían para niños. Sencillamente, éstos podían leerlos, porque aquellos escribían bien). Si nos introducimos en los limbos de ese Pacífico, comprobaremos que el tiempo histórico comienza el 29 de septiembre de 1759. A esta cronología claramente señalada, Tournier tiene la habilidad de insertar, mediante el socorrido diario íntimo no fechado de Robinson, una serie de reflexiones intemporales, pero que reflejan claramente las preocupaciones del hombre del siglo XX: "*Robinson se encontraba aislado del calendario de los hombres, al igual que estaba separado de ellos por las aguas y reducido a vivir sobre un islote del tiempo, como sobre una isla en el espacio*"<sup>10</sup>. Es decir, esa novela cuenta las peripecias y los pensamientos de Robinson, pero vistos a través de los ojos de un contemporáneo nuestro.

La actualidad —el balón de oxígeno reanimador— está también en el hecho de que Robinson es, contradictoriamente, quien sufre la soledad y es capaz de vencerla, como un héroe clá-





sico. En *El viento paráclito* así la define Tournier: “Esta soledad creciente es la plaga más perniciosa del hombre occidental contemporáneo (...) Esta soledad que nos mata y nos vuelve locos. Mediante una curiosa inversión de valores se adorna entre nosotros con un delicioso prestigio (...) ¿Quién no ha soñado con retirarse a una isla desierta?” (p. 215). Que se lo pregunten, si no, a los expertos en publicidad y a los que te “invitan a vivir”, por ejemplo. A este Robinson de Tournier, al Robinson de siempre, al de Defoe o al de Julio Verne, deberán encenderle una vela los manitas de la tecnología y, al mismo tiempo, los turistas que sueñan con un bronceado caribeño.

Bajo esa epidermis temporal circula la sangre por las venas de los mitos de origen. Hay abundantes frases y pasajes que lo confirman. Desde un principio e instalado en esos limbos, cuando descubre, sorprendido, la huella de un pie en la roca, su propia huella, Robinson la compara con la de Adán al instalarse en el Edén.

El Diluvio universal empapa toda la escena en la que el naufrago comienza a fabricar la *Evasión*, la barca salvadora en la que piensa alejarse de la isla. Ese *in illo tempore* del Génesis aparece cuando la equipara con el arca de Noé y él mismo se ve “parecido al primer hombre bajo el árbol de la ciencia, cuando toda la tierra aún estaba blanda y húmeda tras la retirada de las aguas” (p. 28). Son muy numerosos los mojesones con los que Tournier va marcando, si se me permite la contradicción, ese tiempo intemporal de los orígenes. En esa lenta reconstrucción del proceso evolutivo del hombre sobre la tierra, Robinson “como la humanidad de antaño, había pasado del estadio de la recolección y de la caza al de la agricultura y la ganadería” (p. 41). Y cómo no mencionar el gigantesco paso que significa el descubrimiento (para nuestro protagonista, claro está, el redescubrimiento) de la escritura, “el acto sagrado: escribir” (p. 39), la posibilidad de inaugurar un calendario, poder medir el tiempo, abandonar por fin el lastre de “una duración indeterminada, indefinible, llena de tinieblas y de sollozos” (p. 40).

En el microcosmos de la isla, Tournier evoca la sociedad de nuestro tiempo. La sobreabundancia de alimentos en poder de Robinson se parece sospechosamente a las repletas despensas de nuestra sociedad cuando suena la alerta del desabastecimiento. En esta reinvención de la vida salvaje situada en el pasado, también se oyen las trompetas del Apocalipsis, porque el estampido cegador de

los toneles de pólvora tiene mucho que ver con una posible futura explosión atómica, lo que significaría volver al primitivo estado.

En el título mismo aparecen dos fuerzas espaciales contradictorias. Por una parte, el Pacífico, dentro de su indeterminación, es un océano delimitado, surcado, conocido. Por otra, está el misterioso contenido de los limbos, agujero negro del espacio irreal. Tournier no sitúa su Robinson en el Caribe, como hizo Daniel Defoe. Es posible, como se ha apuntado, que lo haga en homenaje a la novela de Giraudoux, *Suzana y el Pacífico*, pero lo que parece evidente es que ese cambio espacial del mito tiene mucho que ver con lo que ha cambiado cronológicamente. Tal y como señala Arlette Bouloumié<sup>11</sup>, si en tiempos de Defoe el Caribe estaba aureolado de aventuras, exotismo y piraterías — y de eso los ingleses algo sabían —, el Pacífico, sobre todo a partir del siglo XIX, se transforma en un espacio ideal para lo insólito, para escapar del corsé social, para el reencuentro con el “buen salvaje”. Y en encima, o debajo, o al lado ¡vaya usted a saber!, los “limbos”, palabra que hace que flote un lugar irreal, de clara connotación religiosa. Esa isla de la novela está emplazada míticamente, no señalada en ningún mapa, situada “en un lugar suspendido entre el cielo y los infiernos, en los limbos, en suma” (p. 130). Como es sabido, “limbos” significa “el borde” en latín clásico. Como término teológico, ya en la Edad Media expresaba una estancia celeste, situada junto al Paraíso. No olvidemos, asimismo y como connotación literaria, que el limbo designará también el primer círculo del Infierno de Dante. Pues bien, ahí, en ese lugar ambiguo, almohadillado y protegido, esperará Robinson el anuncio de una revelación. “Robinson se encuentra reducido a vivir sobre un islote del tiempo como sobre una isla en el espacio”. Es decir, el héroe solitario vive en un espacio definido por la isla. El símbolo de la isla es un enigma que el hombre, sin cesar, necesita descifrar para conocerse a sí mismo y siempre ha ocupado un primerísimo plano de su existencia.

La isla se baña, pues, en eternidad, en tiempo inmóvil, en atmósfera paradisíaca. Por ello, Robinson se siente en ella cual un nuevo Adán. Casi al final de la novela, cuando nuestro héroe comprueba el tiempo transcurrido y el estúpido comportamiento de los que arriban a la costa de Esperanza, se da cuenta de que lo aterrador no es ni la codicia, ni la necesidad de sus semejantes, sino más bien “el rechazo pavoroso al torbellino del tiempo, degradante y mortal, que segregaban

a su alrededor y en el que vivían, el 19 de diciembre de 1787. Veintiocho años, dos meses y 19 días. De no haber naufragado en los arrecifes de Esperanza, casi sería quincuagenario (...) En verdad, hoy era más joven que el joven piadoso y avaro que se había embarcado en el 'Virginia'. No poseía una juventud biológica, putrescible, que contenía en sí misma como un impulso hacia la decrepitud. Era de una juventud mineral, divina, solar. Para él, cada mañana era un primer comienzo, el comienzo absoluto de la historia del mundo" (p. 198).

La isla es limitada en su dimensión horizontal. Eso ya lo sabemos. Quizá sea su impulso vertical lo que nos transmite esa sensación de infinitud. Robinson experimenta una transformación espiritual en cuanto se mueve en el plano ascendente. Primero explora el cuerpo y las entrañas de la isla, conoce la fetidez, incluso vive en una isla que, en principio, se llamará "Desolación". Sin embargo, la otra cara de la moneda se revela cuando, como en un impulso místico, se sube a los árboles —símbolo ascensional por excelencia— y mira a la isla de manera distinta, descubre una "isla solar", cuando por primera vez se aventura entre las grandes ramas de una araucaria y antes de convertirla en su nuevo domicilio, Robinson experimenta una alegría nueva: "Tras la miseria del alba, la luz rojiza lo fecundaba todo soberanamente (...) La hoja pulmón del árbol, el árbol pulmón en sí mismo y el viento, entonces, su respiración, pensó Robinson" (p. 167). En el lento proceso de maduración, de comunión con los elementos, una vez que el náufrago ya no puede agarrarse a la tabla del cuerpo social, sino que ha de integrarse, como un elemento más, en la naturaleza, en esa metamorfosis a la que antes aludía, comienza a tener esa sensación de levedad, de ascensión.

Está salpicada la novela de todo tipo de símbolos de refugio y de intimidad que hacen que la isla juegue sucesivamente el papel de madre, novia y esposa. Es sabido que el símbolo maternal o erótico es el que caracteriza sobremanera la isla. En apariencia, la imagen de una mujer sobre una isla se presenta como un elemento decorativo por su sugestivo y encantador aspecto en un lugar de ensueño. Sin embargo, la razón de ser de esta imagen está perfectamente justificada por sus profundas implicaciones en el inconsciente humano.



En esta identificación entre Robinson y la isla, Esperanza se convierte en "una persona". Comienza el narrador a preguntarse si la gruta es la boca, el ojo o "algún otro orificio natural de ese gran cuerpo". Robinson se siente en "el vientre de Esperanza" como en el seno materno, ovillamiento tranquilizador de la ensoñación robinsoniana, protección en el vientre de la madre que revela esta comparación de la isla "con un fruto madurando al sol y cuya almendra, desnuda y blanca, recubierta por mil espesores de cáscaras, cortezas y pieles, se llamaba Robinson" (p. 89). La isla-madre le inyecta desde las dulces "tinieblas matriciales" la paz y la energía en una clara alusión al cordón umbilical nutritivo, plasmación de los mitos que nos hablan del nacimiento telúrico de los seres humanos.

Robinson abandona pronto las profundidades de la isla, quizá por temor a una relación incestuosa y concentra su atención, sexualmente hablando, en su superficie. Se produce la inevitable cópula, "él abrazaba con todas sus fuerzas ese gran cuerpo telúrico", pero no olvidemos que Robinson es cuáquero y de ahí que se produzca una suerte de esponsales religiosos. Hay todo un pasaje bíblico, porque al canto de amor que Robinson le dirige a Esperanza, ésta le responde con el *Cantar de los Cantares*: "La Biblia, desbordante de imágenes que identifican la tierra a una mujer o la esposa a un jardín, acompañaba sus amores con el más venerable de los epítalmos" (p. 113).

A pesar de algún bache en el gran camino literario que Tournier ha sabido construirse, su obra, impregnada de un "clasicismo" nuevo, es el producto de un estilo sencillo y de grandes dosis de lo que él ha denominado la "dimensión mitológica". Su gran conocimiento de la filosofía, de la mitología y de los clásicos literarios hacen que en él se cumpla una especie de máxima que es de común aplicación. Antes de ser escritor, ha sido un gran lector, antes de crear ha sido imitador, ha sentido envidia por lo que otros han escrito antes.

- 1.- Fernando Savater, *La infancia recuperada*, Taurus, Madrid, 1977
- 2.- Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Gallimard. (Ed. española: *Viernes o los limbos del Pacífico*, Alfaguara, 1994).- *Le roi des aulnes*, Gallimard. (Ed. española, *El rey de los alisos*, Alfaguara, 1992).- *Les Météores*, Gallimard. (Ed. española, *Los meteoros*, Gallimard. (Ed. española, *Los meteoros*, Alfaguara, 1986).- Gilles et Jeanne, Gallimard. (Ed. española, Gilles y Juana, Alfaguara, 1989).- *Eléazar ou la source et le buisson*, Gallimard.
- 3.- De no advertirse otra referencia, las opiniones de Tournier están toma-

das de la entrevista aparecida en *Le Magazine littéraire*, no 226, enero de 1986.

- 4.- Michel Tournier, *Le vent Paraclet*, Gallimard, 1977, p. 150. Traducción española en Alfaguara, 1994.
- 5.- Michel Tournier, *Le vol du vampire*, Gallimard, 1983, p. 400.
- 6.- *Le vent Paraclet*, op.cit., p. 183 y 184.
- 7.- Op. cit., p. 186.
- 8.- *Ibid.*, p. 188
- 9.- Serge Koster, Tournier, éd. Henry Veyrier, Paris, 1986, p.153.
- 10.- Op. cit., p. 45
- 11.- Arlette Bouloumié, Michel Tournier, *le roman mythologique*, Corti, Paris, 1988.