



# El guiño del destino

SACRAMENTO DELGADO MESA

Grupo Investigación PAI: HUM 689

## Resumen:

*Este artículo toma como punto de partida una escritora, Françoise Mallet-Joris, y una novela, Le clin d'oeil de l'ange. Se trata de siete relatos en los que abordará las distintas vertientes que puede tomar el ser humano cuando en un determinado momento, acepta o no un cambio decisivo en su vida; los distintos puntos de vista que lo encaminarán hacia un proceso de evolución, o lo mantendrán en su propia monotonía vital. Mallet-Joris dirigirá pues su mirada hacia el complejo laberinto que conforman las relaciones de pareja, incidiendo en determinados aspectos tales como el espacio, el tiempo y el arte.*

*Palabras clave: Literatura. Mirada. Espacio. Tiempo. Arte.*

## Résumé:

*Cet article prend comme point de départ un écrivain, Françoise Mallet-Joris, et un roman, Le clin d'oeil de l'ange. Il s'agit de sept récits où elle abordera les différents chemins que l'être humain peut prendre quand à un moment donné, il accepte ou pas un changement décisif dans sa vie; les différents points de vue qui le mèneront vers un procès évolutif, ou le maintiendront dans sa propre monotonie vitale. Mallet-Joris dirigera donc son regard vers le complexe labyrinthe des relations de couple, en remarquant quelques aspects comme l'espace, le temps et l'art.*

*Mots clés: Littérature. Regard. Espace. Temps. Art.*

## Abstract:

*The starting point of this article is a writer, Françoise Mallet-Joris, and a novel Le clin d'oeil de l'ange. It deals with seven short stories about different sides that human being can elect, when in a certain moment, accept or not a great change in his life. The different points of view that guide him to an evolutive process or remain him in his own vital monotony. Mallet-Joris directs her eyes to the complex labyrinth of the couples relationships, emphasizing in aspects like space, time and art.*

*Key words: Literature. A look. Space. Time. Art.*

*Le clin d'oeil de l'ange* es un conjunto de siete relatos cuyo eje central gira en torno a las vicisitudes de la relación de pareja. Françoise Mallet-Joris en estos relatos vierte una mirada hacia el complejo mundo de las emociones; con-



cretamente, hacia los distintos puntos de vista y decisiones que el ser humano toma en momentos difíciles o críticos. «En la realidad también se presentan momentos de crisis, momentos durante los cuales, en un breve instante, toma un giro decisivo la vida de personas o de toda una nación» (Bal, 2001: 46). Mallet-Joris indica en el prólogo cuál es la temática de su libro: en todos los relatos, en el simbólico tiempo que dura un guiño, los protagonistas presentirán un cambio, un destino diferente. Unos se enfrentarán al cambio; otros, no tendrán la suficiente valentía y dejarán pasar el momento: «Le temps d'un clin d'oeil, le temps d'un éclair, l'opacité de la vie quotidienne se déchire et c'est un même paysage qu'entrevoient des regards bien différents» (Mallet-Joris, 1983: 9-10).

Serán siete miradas diferentes en las que el espacio, el tiempo y el arte adquieren un papel relevante. Por un lado, se trata de relatos que se desarrollan en espacios abiertos, exteriores, de Europa y de Estados Unidos. Por otro, relatos en espacios cerrados como un museo o una clínica. Esto determinará distintos puntos de vista en cuanto a las acciones, a la conducta o a los gestos. Finalmente, una mirada en la que el tiempo toma valores opuestos según los personajes, formados por parejas variopintas (matrimonios convencionales, una pareja de homosexuales, una pareja de abuelo y nieto), y de distintas edades (desde un niño hasta la persona jubilada).

Cuando Françoise Mallet-Joris redactó este libro, concurrían varias circunstancias personales de especial relevancia que influyeron en su escritura. Por una parte, había salido de una difícil operación lo que queda reflejado tanto en que dedica un relato a un accidentado que se recupera en una clínica, como a esa reiteración en la dicotomía espacio-tiempo. (No se tiene la misma mirada hacia el entorno cuando se está sano que cuando se está enfermo). Por otro, estaba en proceso de divorcio de su tercer matrimonio, un pintor, con el que su relación se vio ensombrecida precisamente porque ella tenía más éxito. Éste también será un motivo recurrente en varios relatos en los que la mujer procede de una familia adinerada o ha adquirido dinero y prestigio y el marido vive con el lastre de ser «el esposo de...». Finalmente, el hecho de que Mallet-Joris siempre haya vivido en un medio eminentemente artístico (su madre era escritora, todos sus hijos son artistas en distintos ámbitos) ha tenido su reflejo en estos relatos cuyos personajes son un pintor, dos arquitectos, una estilista, un escritor, una actriz y un director de cine.

En el primer relato titulado *Anvers*, los protagonistas son un matrimonio formado por un pintor, Ludo, y su esposa Marie-Louise. Ludo ha alcanzado la fama pintando retratos de la alta burguesía de Anvers; sin embargo, esta posición exitosa se debe fundamentalmente a las relaciones conseguidas gracias al matrimonio ya que su mujer, rica heredera de una familia reconocida, es quien



lo ha introducido y ha decidido su futuro en este círculo social: «Ludo fera du portrait pour toute la clientèle élégante du pays. Il commence à l'avoir: Marie-Louise a fait le bon calcul. Les relations de sa famille y sont pour quelque chose, certainement.» (Mallet-Joris, 1983: 22). Por otra parte, Ludo realiza otro tipo de cuadros (la pintura que realmente le satisface) que esconde avergonzado en su estudio; su mujer los llama «les folies de Corot.» Es una pintura más moderna, transgresora en la que se produce una amalgama indefinida entre figura y color:

«Parfois, pour lui seul, il peint autre chose que des portraits. Il ne sait pas trop lui-même quoi, de grands trucs informels, bouillonnants, qu'il n'exposera pas. Une part de folie est en lui qui brusquement crève en tourbillons gris ou blancs, avec des touches d'argent, celles de la coupe en cristal, isolées de toute forme; ce sont de brefs éclairs, qui n'ont pas place dans la maison» (Mallet-Joris, 1983: 22).

El protagonista de este relato observa la sociedad en la que transcurre su vida, a sus amigos, a su mujer, y ve en ella superficialidad, el engaño bajo la aparente perfección y belleza. Se produce entonces una extrapolación de esa mirada hacia la pintura. Por un lado, con la representación en sus retratos de esa sociedad falaz; y por otro, con la expresión de su verdadero «yo» simbolizada en sus cuadros ocultos:

Ludo regarde ses amis groupés sur la terrasse; photo de vacances, toile de Bonnard, de Monnet. Insister sur tel détail (l'étoffe du costume de Robert, à chevrons discrets, le vase posé sur le rebord de la fenêtre, une mousse de fleurs derrière le visage enflammé de Cécile), sur telle particularité (la pédérastie éthérée de Marc, l'équilibre légèrement sado-masochiste du couple Roland-Colette), ne ferait rien progresser du tout: un portrait. Encore un portrait. Mais pourquoi s'en plaindre? Pourquoi Ludo doute-t-il parfois de la voie où il s'est engagé? N'est-il pas sage de se tenir à ces apparences? (Mallet-Joris, 1983: 39).

El punto de inflexión que puede cambiar el destino de Ludo se produce en un paseo que realiza por la feria de su ciudad. Descubre una atracción que muestra una sirena, en realidad, una mujer llamada Térésa con una minusvalía: sus piernas están unidas desde la cadera hasta el tobillo. La joven se encuentra dentro de una piscina, sentada en una rocalla haciendo punto; sube de vez en cuando a la superficie a respirar y regresa de nuevo a su labor: una escena esperpéntica. La sirena es una figura mítica cuya parte humana destaca por su belleza, voluptuosidad y por su carácter seductor; seducción que implica la muerte para



el hombre, «[...] la mythologie féminise des monstres thériomorphes tels que le Sphynx et les Sirènes. [...] Ces symboles sont l'aspect négatif extrême de la fatalité plus ou moins inquiétante [...]» (Durand, 1992:114-115). El ejemplo más conocido se encuentra en *La Odisea*, donde Ulises se ata al mástil de su barco y taponan los oídos de su tripulación para evitar que escuchen el canto de las sirenas. Realmente, no será hasta el siglo XIX con Andersen cuando la sirena cambie su papel destructivo por otro más romántico y amoroso.

En la sirena de *Anvers* resurge este contraste entre aparente perfección y deformidad. Así como la mirada artística de Ludo es diferente según pinte la realidad o la deforme, del mismo modo esta sirena tiene una parte perfecta, seductora y bella (la parte superior de su cuerpo) y otra fuera de lo común consituída por la malformación de sus piernas. Esta simbiosis atrae y deja fascinado al pintor que se enamora de la sirena. No obstante, no modificará su conducta ni su estilo de vida sino que se adaptará al convencionalismo imperante. Llevará una doble vida; por un lado, guardará las apariencias en su matrimonio y seguirá realizando y vendiendo los retratos con los que es socialmente aceptado y valorado. Por otro, seguirá ocultando su bienes preciados: los cuadros de su estudio y la sirena que ha convertido en su amante. «Les gens disent que Ludo Bereens, le peintre de portraits (un si bon ménage!), a maintenant une *habitude*. [...] Des esprits charitables soutiennent qu'il s'agit de pure bienfaisance. C'est ce que répète en tout cas Marie Louise, qui est une femme d'un grand bon sens.» (Mallet-Joris, 1983: 59).

En el segundo relato, *La clinique*, el protagonista es un escritor, Jean-Jacques Desmarais, que mantiene una relación duradera pero sin compromisos con Sophie. Sufrir un accidente de tráfico en época estival y Sophie, tal y como tenía dispuesto, se marcha de vacaciones. Mallet-Joris presenta en este relato a un personaje que tanto en su faceta de escritor como en su vida se niega a mantener ninguna relación que implique involucrarse, un conocimiento profundo, una empatía con la otra persona:

Pas plus Tante Caro que Sophie. Il a appris à se méfier des dévouements féminins, depuis le temps. Pourtant il les aime bien l'une et l'autre, autant que le lui permet la nature parcimonieuse et prudente qu'il cache sous une aisance apprise. Il ne sait jamais si son oeuvre ne va pas, un jour, lui réclamer les gros billets qu'il ne doute pas d'avoir en réserve. Ce n'est pas évident, pas même probable (son oeuvre, estimée et confidentielle, n'est pas de celles qui sont «de purs sanglots») mais il en a à la fois l'appréhension et l'espoir. Alors, il ne lui reste pour Tante Caro, Sophie, et le reste de l'humanité, que la petite monnaie du coeur (Mallet-Joris, 1983: 69).



La estancia en la clínica será ese momento que Mallet-Joris anuncia en el prólogo para cada personaje. El lugar, una habitación de hospital y una circunstancia, el dolor y el temor producidos por la enfermedad y la operación, invitan a Desmarais a reflexionar y a empatizar con Odile, la enfermera de noche; con ella intentará establecer una relación humana basada en la comprensión y capacidad de escucha. «La posición espacial en la que se sitúan los personajes en cierto momento suele tener influencia en sus estados de ánimo» (Bal, 2001: 105). En este relato el espacio, la habitación, desempeña un papel muy importante. La casa es un espacio que sirve para mostrar el carácter, los gustos y el alma de quien la habita. El espacio de este relato es de aspecto neutral ya que todas las habitaciones de hospital son similares, con colores suaves y relajantes en sus paredes y alguna litografía. Esta austeridad en la decoración invitará a la reflexión. Como indica Bachelard «[...] chambre et maison sont des diagrammes de psychologie qui guident les écrivains et les poètes dans l'analyse de l'intimité» (Bachelard, 2001:51). Por otra parte, cualquier elemento dentro o fuera de la habitación desencadenará, por asociación de ideas, el mecanismo de la memoria y del recuerdo. «Con frecuencia el espectáculo exterior pone en marcha un fenómeno de orden psíquico en los personajes: presentimientos, anticipaciones, reminiscencias o simples asociaciones de imágenes que remiten a otro tiempo» (Bourneuf, 1983:157). Así, Desmarais observa el lugar en el que se encuentra y fija su atención, por un lado en una litografía que no le agrada; y por otro, en el reloj del puesto de enfermera que divisa desde su cama con la puerta de la habitación abierta. Cada objeto, cada movimiento, cada conversación adquirirá un sentido especial ya que dará paso a la reminiscencia. Para comenzar, la habitación le recuerda a Sophie en dos momentos distintos de su vida en los que ella también tuvo que pasar por una clínica. El primero, cuando le dice que está embarazada y él le pide indirectamente que aborte, lo cual hace. El segundo, cuando acude a ver a Sophie después de dar a luz a una niña de otro hombre, niña que fallecerá a las pocas horas de su nacimiento. De alguna manera, estos dos acontecimientos, unidos a la sensación de lentitud con la que transcurre el tiempo, le hacen relacionar la clínica con la muerte. «[...] El tiempo ya no es tan sólo un tema o la condición de una realización, sino también el tema mismo de la novela» (Bourneuf, 1983: 147). El tiempo, simbolizado en ese reloj que el escritor mira frecuentemente, es percibido como un enemigo, pues, a medida que pasa, y el protagonista continúa en la clínica, el pesimismo producido por el agotamiento de la enfermedad y el temor a morir se acrecienta. Por otra parte, está la litografía, único elemento decorativo de la habitación, que también tiene una connotación negativa para el escritor porque no le gusta el paisaje representado en ella, pero que es vista de distinta forma por Odile, ya que le hace



recordar el alivio sentido por su marido, enfermo terminal, al contemplar un cuadro similar.

Desmarais y Odile mantendrán conversaciones que por un lado, aliviarán la soledad y los temores del escritor; y por otro, servirán de desahogo a la enfermera; sin embargo, llegado a cierto grado de confianza, Desmarais dará marcha atrás y rechazará esa oportunidad de profundizar en el conocimiento y comprensión de otro ser humano porque no está preparado para hacerlo. La empatía requiere un aprendizaje desde niño de apertura hacia los demás, porque, «cuanto más abiertos nos hallemos a nuestras propias emociones, mayor será nuestra destreza en la comprensión de los sentimientos de los demás»(Goleman, 1998:153). El escritor fue un niño huérfano excesivamente protegido por su tía, sumido en sus lecturas, y que pronto aprendió a vivir, como su tía, en la apatía y en la prudencia para no comprometerse con nada ni nadie:

«Un enfant lit. Gavé d'amour par Tante Caro, l'orphelin. Mis en garde contre toutes les embûches de la vie [...] Tante Caro, bourgeoise de la plaine Monceau mangeant les débris de sa fortune à entretenir l'appartement à moulures, de sa concierge, [...] Une apparence. [...] Une prudence. Ne pas compromettre quelque chose qu'il appelle son intégrité, et qui n'est peut-être que son image» (Mallet-Joris, 1983: 95).

Tampoco se comprometerá ahora, cortará secamente a Odile, no desea conocer su historia particular, no quiere escucharla, no es su problema. Tras salir de la clínica, le mandará un presente de agradecimiento por los cuidados recibidos y volverá a su relación superflua con Sophie, una relación que ellos denominan de segundo grado: «au second degré. C'est une expression un peu démodée, mais dont Sophie use souvent. Comme elle correspond assez bien à ce que sont devenues leurs relations, il la laisse faire.» (Mallet-Joris, 1983: 71).

*La Villa grecque* presenta, por un lado a una pareja de recién casados durante su luna de miel, Patrick (arquitecto) y Catherine (abogada). Por otro, la pareja formada por una señora mayor, baronesa, Helga, y su novio, un director de teatro, Grégor, menor que ella. En ambos casos, una de las partes tiene más dinero que la otra. La familia de Patrick es rica mientras que la de Catherine es de procedencia más humilde: su padre está jubilado y su madre es pescadera. En cuanto a la baronesa, es una mujer de aspecto extravagante, pero de gran perspicacia para los negocios, lo que le ha permitido, a lo largo de su vida, adquirir una notable posición económica. Sin embargo, su novio Grégor es un director novel, con unas puestas en escena de obras clásicas muy modernas, vanguardistas, de escaso éxito, y algunas de ellas sufragadas por Helga. Aunque el dinero es una circunstancia considerada irrelevante en un principio, des-



pués, se convertirá en el punto de desequilibrio tanto de los recién casados como del futuro matrimonio de la baronesa.

Helga tiene la costumbre de construir una nueva vivienda cada vez que se casa. Cuando Patrick y Catherine la conocen está preparando su cuarto matrimonio; para ello, ha comprado un terreno en Cap Ferrat y le propone a Patrick que construya su nueva vivienda. El encuentro con Helga producirá un cambio en la relación de esta joven pareja pues dará lugar a un conocimiento más profundo de la verdadera forma de pensar del otro ante una decisión que puede resultar trascendental en sus vidas. «Elle [Catherine] est loin de douter que la grosse dame, pleine de douceur et d'assurance, dissimule sous son enveloppe imposante l'un de ces envoyés du destin que nous méconnaissons presque toujours» (Mallet-Joris, 1983: 116). Catherine ve en el encargo la oportunidad para que Patrick se instale por su cuenta y se de a conocer como arquitecto, mientras que la opinión de éste es bien distinta. Por mediación de su tío trabaja en un importante estudio de arquitectura. Su familia ya invirtió dinero en él al pagarle los estudios de Bellas Artes, además de buscarle trabajo como arquitecto, profesión que pueden considerar respetable. No puede pedirles dinero para abrir su propio negocio, no sería decoroso; ya tiene motivos suficientes para estarles agradecido, incluyendo su boda con la hija de una pescadera. Catherine se dará entonces cuenta que Patrick está mediatizado por el dinero y por la posición de su familia; su forma de pensar y actuar está más condicionada por este hecho de lo que ella pensaba:

Elle se défend contre les Langlois qui disent «Mais elle est très bien élevée!» comme on dirait «Mais elle sait lire!», elle se défend contre son père qui hoche la tête, «Ces mariages-là tournent rarement bien...», [...] si elle l'a épousé, non, ce n'est pas «pour son argent» comme ses parents, comme leurs amis, comme les Langlois l'ont cru. C'est parce qu'elle a cru qu'il avait une grande ambition, et les moyens de la réaliser, c'est qu'elle a cru qu'ils allaient habiter, tous les deux, cette ambition, comme on habite une maison. Brusquement expulsée, nue, vulnérable, de son rêve, elle a l'impression de courir, cherchant une issue, au milieu de maisons sans portes (Mallet-Joris, 1983: 149).

*La Villa grecque* es el primer relato que muestra a dos personajes (Catherine y Grégor) conscientes de que su destino cambiará porque no pueden aceptar a la otra persona tal cual es, ni acomodarse a la apariencia, al mantenimiento dentro de determinadas normas sociales. Catherine intuye su futuro divorcio; de hecho, así concluye el relato: «Un jour, probablement, je divorcerai», se dit-elle, avec un sentiment de fatalité triste et assez doux» (Mallet-Joris, 1983: 157). En cuanto



a Grégor, se siente empequeñecido por el dinero, la generosidad y la extrema vitalidad de Helga, y ha decidido que no se casará con ella:

«Elle vit notre amour avec tant d'intensité qu'il ne me laisse presque plus de place. Il y a là un grand malentendu... affreux. Elle serait prête à admettre que je ne l'aime pas ou à moitié, pourvu que je me serve d'elle, de son amour, de son argent, pour faire une grande oeuvre, ou un peu d'artifice» (Mallet-Joris, 1983: 156).

Por otra parte, hay que detenerse en el espacio constituido por la «Villa grecque» que da título a este relato. Se trata de una vivienda que los protagonistas visitan, construida a semejanza de las antiguas casas griegas y en la que las comodidades del mundo moderno quedan camufladas entre el mundo antiguo. «[...] Il est en dernier ressort impossible de mesurer l'art antique et l'art moderne à l'aune d'une même perfection, d'un beau absolu, parce que chaque époque a ses moeurs propres, donc aussi son propre goût et sa conception du beau» (Jauss, 2002: 91). El concepto de belleza frente a habitabilidad, el de conjugar arte con sentido práctico será un tema recurrente que volverá a surgir en *L'opéra*. Patrick considera ridícula y falsa esa amalgama, ese camuflaje en el estilo de la Grecia antigua de los avances eléctricos y tecnológicos actuales:

«— Beau et habitable sont deux notions tout à fait différentes, dit Patrick. [...] C'est tout le ridicule et la fausseté de la chose. Chez les Grecs, c'étaient des lampes à huile, je suppose. Là, ce sont des lampes électriques dont les fils sont cachés. Ça n'a aucun intérêt de construire une pastiche. Aucun» (Mallet-Joris, 1983:126).

*Le musée*, presenta de nuevo a un matrimonio de características similares al del primer relato, en el que el marido se ve continuamente condicionado por la posición social de su esposa. La pareja protagonista está formada por Wilhelm, director del Museo de Relojes de Daneyve, y Clara, hija de un prestigioso financiero ya fallecido, Paul Busch, cuyo nombre sigue pesando aún, tanto en los negocios como en su propio matrimonio:

Où «papa» n'avait-il pas fourré son nez? Où «papa» n'avait-il pas investi de l'argent, et où, avec les intentions les plus humanitaires, n'en avait-il pas gagné? Il y avait des jours où Wilhelm se disait que son défunt beau-père, si unanimement admiré, représentait le «Juste» de la Bible dans toute son horreur, celui qui a la conscience pure et dont les vaches sont grasses. [...] Et qu'admirait Clara. Pourquoi l'avait-elle épousé? Parce qu'il ne portait pas ombrage à son père, probablement (Mallet-Joris, 1983: 178).



Asimismo, como en Anvers, el protagonista de este relato tiene una amante, Jeanne-Marie, y a este triángulo amoroso se une una tercera mujer, Clotilde, enferma mental que por segunda vez ha destrozado el reloj más valioso del museo. En este relato, cabe destacar, por una parte, el contraste entre los tres personajes femeninos; por otra, la distinta incidencia que el factor tiempo adquiere en relación con cada personaje. Clara, poco madura, lleva una vida ociosa: compras, partidos de tenis, salidas con los amigos. Se encuentran varias referencias en este sentido: «L'ombre toute-puissante du grand Paul Busch couvrait entièrement cette éternelle adolescente. La protégeait de tout, y compris des atteintes du temps. À trente-huit ans Clara aurait pu prétendre en avoir dix de moins» (Mallet-Joris, 1983: 178). «Elle n'était de nouveau que cette jeune fille pour laquelle le temps n'existe pas» (Mallet-Joris, 1983: 179). «Clara aussi voulait arrêter le temps. Mais elle, elle avait réussi» (Mallet-Joris, 1983: 184).

Completamente opuesta, Jeanne-Marie, amante de Wilhelm, es una mujer emprendedora, vitalista que ha progresado gracias a su incesante trabajo: «Il a vu progresser Jeanne-Marie. La belle fille un peu fruste qui était devenue presque malgré lui sa maîtresse s'est affinée, de toutes les façons» (Mallet-Joris, 1983: 167). Precisamente su laboriosidad y su necesidad personal de cambio la llevan a dejar Daneyve y, por consiguiente, a Wilhelm, al aceptar una interesante propuesta laboral que incluye un viaje de varios meses a Nueva York.

Finalmente, Clotilde, trastornada mentalmente como consecuencia de dos pérdidas: por un lado, el fallecimiento de su hijo pequeño; por otro, la pérdida de su amante. Su trastorno la ha llevado a intentar dos veces contra la misma y más importante pieza del museo, el Reloj de los Planetas. Frente a los otros dos personajes femeninos, Clara, anclada en la pasividad, y Jeanne-Marie, en continuo movimiento, Clotilde desea detener el tiempo: «les pendules, les horloges, le temps qui passe alors qu'elle voudrait le figer... Il y a encore des moments où elle s' imagine qu'il va revenir» (Mallet-Joris, 1983: 184). Clotilde quiere mantener el tiempo en la época en la que se enamoró de un diplomático por el que se divorció de su marido y que tras conquistarla, la abandonó marchándose a Méjico y concluyendo así su relación. En este sentido, el espacio constituido por el museo de relojes, con sus péndulos oscilantes y sus ruidos, representa el tiempo que inevitablemente sigue su curso, y esa imperiosa necesidad de detenerlo parando los relojes, que en el caso de Clotilde se traduce en una incontrolable furia destructiva: «On voit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut «suspendre» le vol du temps» (Bachelard, 2001: 27). Mientras que en el relato de la clínica el reloj era visto como un ele-



mento por el que apenas si pasaba el tiempo porque el protagonista, temeroso por su vida, deseaba acelerarlo para así adelantar también su sanación, en este relato se percibe, al contrario, como un elemento que se debe detener para anclarlo en un pasado feliz.

Tanto tiempo como espacio juegan un papel fundamental en este relato y se amalgaman en Clotilde. El espacio en el que se mueve está formado por el museo y por el sanatorio en el que recibe tratamiento psiquiátrico. El museo representa el pasado simbolizado por los relojes que se desea parar. El sanatorio, el futuro, la evolución, la aceptación del transcurso del tiempo y por tanto la sanación mental: «El espacio, lo mismo «real» que «imaginario» se asocia e incluso se integra a los personajes; del mismo modo se confunde a la acción o el discurrir temporal» (Bourneuf, 1983: 123)

En cuanto a Wilhelm, es chantajeado por la compañía aseguradora para que alegue la enajenación de Clotilde y así ahorrarle una parte de la costosa reparación del reloj. Para ello, le propone un puesto en el consejo de administración del museo. Se pueden encontrar de nuevo algunas recurrencias con otros relatos: así como en el primer relato, el protagonista Ludo comenzó a visitar a Térésa para conocerla antes de iniciar su retrato, Wilhelm toma la costumbre de visitar a Clotilde en la clínica psiquiátrica en la que está ingresada. Al principio, movido por el interés profesional; después, porque se produce un verdadero momento de acercamiento y comprensión por parte de Wilhelm. Se siente rechazado por Jeanne-Marie a la que le promete matrimonio si se queda, sin conseguirlo, y, en estas circunstancias, puede llegar a sentir empatía con Clotilde: «Comment allait-il vivre, deux, trois mois sans Jeanne-Marie, supporter cette éternité contre le fantôme de Paul Busch, le rire clair et vide de Clara, le tic-tac des pendules? Il comprit Clotilde» (Mallet-Joris, 1983: 207). Por otra parte, Wilhelm también se siente harto de un matrimonio del que se siente prisionero ya que no es capaz de cortar con él: «Au fond, peut-être la détestait-il tout à fait? Alors pourquoi ne pas la quitter?» [...] «Devrais-je partir? [...] Il était condamné à l'Horlogerie, au confort, à la présence du grand Busch, au charme de Clara» (Mallet-Joris, 1983: 189-190).

Las visitas a Clotilde le ayudan a serenarse, a inhibirse de la realidad. Sin embargo, igual que el escritor Desmarais en *La clinique* era incapaz de conectar con la enfermera, Wilhelm tampoco lo hará con Clotilde; aunque sus reacciones serán diferentes; violenta, la de Wilhelm, mientras que Desmarais no permitirá que la enfermera se sincere con él pero será capaz de apreciar su labor profesional. Cuando Clotilde pregunta a Wilhelm por qué la visita, éste le expresará que le reconfortan las visitas pero Clotilde piensa que Wilhelm se siente atraído por ella.



Une vague de fureur soulève Wilhelm. Quoi! Elle le piège, elle aussi, avec ses bandeaux, son air immatériel et sans âge, ses papillons, sa folie, elle recèle le poison, comme les autres, le poison de la vie qui veut renaître, recommencer! Alors qu'il renonce, qu'il vient s'endormir, s'anesthésier dans le doux sommeil de sa folie, elle nourrit derrière son front sage l'intention perverse de vivre, de souffrir encore! (Mallet-Joris, 1983: 216).

La reacción hacia Clotilde será de rechazo total, de agresión verbal y física porque en el fondo, Wilhelm también deseaba parar el tiempo, sentirse loco como Clotilde y olvidar el sufrimiento de la realidad. Al final, sólo Clotilde cambiará su destino cuando decide aceptar la vida tal cual es y dejar atrás el pasado. Volverá con su marido; éste pagará a la compañía de seguros lo estipulado, la liberará de la cárcel, y aceptará feliz el hijo que está esperando. Sin embargo, Wilhelm se verá atrapado en el círculo vicioso de la monotonía pues su amante lo deja; no es capaz de remontar las diferencias con su esposa, y queda encerrado en un espacio, el museo, en el que a pesar de haber mejorado laboralmente, sigue estando bajo la influencia de su difunto suegro, con lo que vuelve al punto de partida. «El movimiento puede ser circular, el personaje vuelve a su punto de partida. De esta forma se presenta el espacio como laberinto, como inseguridad, como encierro» (Bal, 2001: 104).

*L'opéra* muestra una pareja de homosexuales: Alain y Claudio. Alain es arquitecto, tiene 40 años y Claudio su amante, va a cumplir 30. La relación ha entrado para Alain en una fase de inseguridad; tiene la impresión que los motivos por los cuales está con Claudio han desaparecido. Cada vez lo ve más afeinado, diferente al joven de dieciocho años que conoció. Por el contrario, Claudio se ha ido amoldando a los gustos de Alain y ha logrado conquistar las simpatías de todo el mundo gracias a su buen gusto y carácter: «Du jour au lendemain, Claudio avait abandonné ses ambitions sportives pour adopter le monde d'Alain. Il s'était adapté très vite, s'était découvert un talent de maquettiste, et avec l'aide d'Alain bien sûr, s'était arrangé pour conquérir en peu de temps son indépendance financière» (Mallet-Joris, 1983:224). Claudio y Alain acuden a Venecia por dos motivos; por un lado, laboral, Alain tiene un proyecto urbanístico; y por otro, para celebrar el cumpleaños de Claudio con una fiesta después de acudir a la ópera.

Alain odia la ópera, así que durante la representación reflexionará acerca de su vida que pasa por un mal momento. Tanto a nivel laboral como a nivel personal. Por una parte, el promotor para el que ha diseñado un edificio no se siente satisfecho con sus trabajo. Como Patrick de *La Villa grecque*, Alain también se plantea cuál es la relación entre belleza y habitabilidad: «Les formes les plus hautes du construire ou du pouvoir poétique, ce ne sont ni la peinture ni la



sculpture ni la poésie, arts mimétiques, mais l'architecture et la musique, qui peuvent produire des oeuvres libres de toute contrainte mimétique à l'égard du cosmos, de la nature ou de l'Idée» (Jauss, 2002:153). Para Alain la belleza, la estética es esencial, y es incompatible con lo habitable: «Mais les gens s'en foutent, que ça soit beau, monsieur Thévenot! Ils veulent que ça soit HABITABLE! [...] Ah! Si on pouvait réunir le beau et l'habitable, si l'on pouvait vivre à côté de l'innocence sans s'en sentir diminué... concilier...» (Mallet-Joris, 1983: 245). Por otra, estima que debe concluir su relación con Claudio. La feminidad que se ha ido acrecentando con el paso del tiempo en Claudio, así como el distinto concepto que tienen acerca de lo bello también le alejan de él. Para Claudio, la belleza queda reflejada en el detalle aparente: «Les apparences. L'opéra. Non qu'il faille se désintéresser complètement de l'apparence, de ce que Claudio appelle «le Beau». Mais le beau peut être autre chose» (Mallet-Joris, 1983: 236).

Sin embargo, conforme avanza la representación de ópera, Alain se centra en las palabras y en el mensaje del personaje principal, Titus, que perdona al traidor. Alain se siente identificado con esa historia; considera que en parte es responsable del grado de feminidad que ha adquirido Claudio y que tanto le desagrada: «Je le désarmais, j'en faisais ce qu'il est devenu, pas un travesti, une tante, un pédé, pire: une femme» (Mallet-Joris, 1983: 233). Finalmente, decide aceptar a Claudio tal cual es, y ya que no ha logrado el éxito con el edificio que estaba proyectando, al menos intentará mantener y fortalecer su relación: «Il ne rompra pas avec Claudio. Pas maintenant. Peut-être jamais: «Si mon immeuble est raté, peut-être essayer de bâtir un bonheur habitable?»» (Mallet-Joris, 1983: 246)

*Nantucket*, es el relato del encuentro entre dos familiares desconocidos: un abuelo, Léo, y su nieto, Max. La hija de Léo, Camille, vive en Estados Unidos y está en pleno proceso de divorcio. El divorcio de Camille sirve de reflexión en este relato acerca del tiempo; en este caso, como toma de conciencia del paso del tiempo que lleva hacia el envejecimiento: «Comme si en divorçant, ils avaient accéléré la fuite du temps, compromis un usage raisonnable du vieillissement qui était le sien» (Mallet-Joris, 1983: 250). Camille pide ayuda a su padre y le propone dos viajes: primero a Disneyland, y después, a Nantucket.

De este relato se pueden destacar dos aspectos; en primer lugar, el punto de vista de la relación humana. En segundo lugar, un enfoque diferente en cuanto al tratamiento de los espacios visitados. Desde la perspectiva de la relación humana, esta pareja es distinta de las otras porque se trata de un abuelo y su nieto. Léo es un hombre viudo, jubilado, poco sociable, apasionado lector de los clásicos que siempre sintió una debilidad especial por la novela *Moby Dick*. En cuanto al nieto, es presentado como un niño obeso, taciturno, algo impertinen-



te. De hecho, abuelo y nieto, sin enfrentarse directamente, sí se sentirán bastante distanciados al principio: «Il regarde ce petit garçon sans charme, son petit-fils, avec soupçon. Et s'aperçoit avec surprise que Max, lui aussi, le regarde avec mécontentement» (Mallet-Joris, 1983: 269). Sin embargo, conforme avanza el relato surgen los puntos de encuentro entre abuelo y nieto: Max quiere ser escritor y relatar la historia de su familia; para ello, mantener una más estrecha relación con su abuelo es fundamental ya que éste podrá contarle historias y anécdotas familiares. De alguna manera, se trata para Max de crear y recomponer la familia que tras el divorcio de sus padres ya no tiene. En este sentido, esta pareja percibirá el guiño del destino porque aceptará mutuamente las diferencias del otro y encontrará un punto de encuentro común en la literatura:

Puisque papa et maman se séparent, il faut que quelqu'un raconte leur histoire, dit Petit-Max avec une animation qu'il n'avait pas encore témoignée [...] Et je veux mettre grand-mère dans l'histoire parce que toi et elle, vous ne vous êtes jamais quittés, vous avez toujours vécu dans le même endroit [...] Il me semble que si je pouvais raconter ça, ça serait intéressant, tu ne crois pas, grand-père? Des gens qui ne changent jamais, et des gens qui changent tout le temps. Et ce sont mes parents et mes grands-parents (Mallet-Joris, 1983: 286-287).

En cuanto a los lugares descritos, cabe destacar el enfoque sobre el concepto de realidad, de verdad entre un lugar y otro. Para el nieto, tan real es Nantucket como Disneyland puesto que si la realidad que presenta Disneyland está basada en la apariencia, en un mundo irreal, falso, ficticio, la ciudad de Nantucket en la que todo está ambientado al estilo de *Moby Dick* no le parece menos verdadera:

— Ça ressemble à Disneyland, dit Petit-Max que Léo a complètement oublié.  
— Quelle connerie! Remords. Dit-on «quelle connerie» à un enfant dont les parents... — Je veux dire: c'est très différent. Disneyland, ça a été fait spécialement pour distraire les gens, ce n'est pas un endroit vrai, tandis que ... [...] à Nantucket on loge chez l'habitant, mais il est vrai que l'habitant s'arrange avec ses maisons en bois, ses fleurs artificielles, sa cretonne, ses portraits de famille, pour faire du faux avec du vrai, et c'est pourquoi Nantucket pourrait en somme passer plutôt pour l'envers de Disneyland (Mallet-Joris, 1983: 264-265).

El mantenimiento de las costumbres, de los trajes típicos en los comercios, la decoración imitando el siglo pasado lleva a Max a comparar lo que ha visto en Disney con Nantucket, y a percibir en ambos lugares esa misma sensación de mundo ficticio, de mundo literario. Sin embargo, el punto de vista del abue-



lo difiere, pues él aprecia el grado de verosimilitud entre el Nantucket descrito en *Moby Dick* y el real:

L'essentiel, dans l'évocation du réel, ne réside pas dans une quasi impossible reproduction fidèle et documentaire, mais plutôt dans le vraisemblable, c'est-à-dire ce qui semble vrai. Cette apparence est obtenue par l'invention de détails cohérents avec la réalité objective et cohérents entre eux, mais surtout sélectionnés, car la réalité est trop profuse et trop confuse. Le vraisemblable est alors un compromis entre le donné empirique et la construction esthétique de l'oeuvre, une illusion de réalité (Milly, 2001: 62).

En *Disneyland*, una pareja de jubilados, Sylvia y Julien, viajan al parque temático para celebrar el cuadragésimo aniversario de su boda. En una de las atracciones, Sylvie encontrará la muerte debido a un infarto. Tras su muerte, Julien iniciará un largo período de reflexión acerca de su vida con Sylvia y comprenderá cuánto lo amó y lo protegió su mujer. Sylvia era una actriz de éxito que hacía sombra a su marido, un director de cine que sólo obtuvo éxito con un largometraje. Mientras ella cosechó la fama y siempre estuvo rodeada de admiradores, él sólo consiguió trabajar regularmente en televisión gracias a las influencias de su esposa. Así como Ludo en *Anvers* y Wilhelm en *Le musée*, Julien es el tercer personaje de este libro en el que el éxito de la esposa ejerce una influencia negativa en su matrimonio. No obstante, frente a Ludo y Wilhelm, que no resuelven su insatisfacción, Julien tras la muerte de su esposa, reconocerá y apreciará cuánto hizo por él: «Elle se tient entre lui et les choses comme un écran, non, peut-être pas un écran, comme une vitre teintée; elle donne aux choses une coloration à elle, et il n'arrive plus à voir le monde à l'état pur. C'est sûrement parce qu'il l'aime, au fond» (Mallet-Joris, 1983: 301).

El relato se centra en un espacio, Disneyland, sólo esbozado en el relato anterior pero que en éste es ampliamente descrito. Julien enumera los distintos lugares por los que van pasando, acompañados en todo momentos por periodistas y fotógrafos de prensa rosa encargados de inmortalizar el evento:

Una descripción del espacio revelaría el grado de atención que el novelista concede al mundo y la calidad de esa atención: la mirada puede detenerse en el objeto descrito o ir más allá. La descripción hace expresa la relación, tan fundamental en la novela, del hombre, autor o personaje con el mundo que le rodea: huye de él, lo sustituye por otro o se sumerge en él para explorarlo, comprenderlo, cambiarlo o conocerse a sí mismo (Bourneuf, 1983: 141).

Disneyland es el espacio elegido por Sylvia para celebrar su aniversario y el lugar en el que encuentra la muerte; pero también en el que, según Julien,



debe buscar la clave de sus fantasmas y sueños, en un mundo ficticio, irreal, entre monstruos, enanos y seres fantásticos. «[...] c'est à Disneyland, dans tous les Disneyland du monde, qu'il faut chercher la clé de nos fantasmes et de nos songes, parmi les monstres, les nains, les géants, les planètes» (Mallet-Joris, 1983: 342). De nuevo, como en *Nantucket*, vuelve a surgir la comparación entre la realidad y la imitación. «L'ingéniosité de l'homme doit-elle se manifester en imitant à grand-peine et à grand frais ce qui est gratuit et naturel?» (Mallet-Joris, 1983: 318) se preguntará Julien, pues en Disneyland, todo es llevado al extremo, con plantas y árboles sintéticos entremezclados con vegetación natural, con animales ficticios cuyo parecido con los reales es tal que simulan tener vida, dando lugar a tal simbiosis entre fantasía y realidad, que llega el momento en que el límite entre ambas desaparece, produciendo un sentimiento de extrañeza: «L'inquiétante étrangeté vient de ce que l'inanimé, figure de cire ou automate, pousse très ou trop loin sa ressemblance avec le vivant, la frontière entre les deux est démentie autant qu'il est possible» (Deroche-Gurcel, 2004:182). Finalmente, Julien es invitado a realizar una película acerca de la vida de su esposa y decide que será en ese ambiente entre ficticio y real donde la rodará y donde concluirá también su existencia, suicidándose y simulando una película de terror, que sin embargo, será real: «Et moi non plus, je ne descendrai pas. Je sauterai au milieu de leur machinerie avec ce grand cri spectaculaire des films-catastrophes, et ce sera beau que mon film que notre film, finisse sur ce cri» (Mallet-Joris, 1983: 343).

Se ha hecho en este artículo un recorrido por los siete relatos de *Le clin d'oeil de l'ange* en los que su autora, Françoise Mallet-Joris, ha emitido su punto de vista, su mirada particular en torno a los distintos caminos que pueden tomar las relaciones humanas cuando en una encrucijada formada por un espacio y un tiempo surge ese momento preciso y concreto en el que el destino brinda una oportunidad de cambio. Un momento simbolizado en un guiño que las parejas de los relatos *L'opéra*, *Nantucket* y *Disneyland* atraparán, dispuestos a afrontarlo, aceptando y comprendiendo los valores de cada uno de sus miembros. Momento que pasará de largo en *Anvers*, *La clinique*, *La Villa grecque* y *Le musée*, pues sus protagonistas no romperán con el círculo asfixiante de su relación.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. (2001) *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F. «Quadrige», 1957.  
BAL, M. (2001) *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, traducción de Javier Franco.  
BOURNEUF, R. & OUELLET, R. (1983) *La novela*, Barcelona, Ariel, 1972.



- DEROCHE-GURCEL, (2004) «L'inquiétante étrangeté ou le regard comme modalité de la modernité», in *Communication: Le sens du regard*, n.º 75, Paris, Seuil.
- DURAND, G. (1992) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969.
- GOLEMAN, D. (1998) *Inteligencia emocional*, Ed. Kairós, Barcelona, 1995.
- JAUSS, H.R. (2002) *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- MALLET-JORIS, F. (1983) *Le clin d'oeil de l'ange*, Paris, Gallimard.
- MILLY, J. (2001) *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992.
- PETIT, S. (2005) *Femme de papier. Françoise Mallet-Joris et son oeuvre*, Paris, Grasset, 2001.
- REUTER, Y. (2003) *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Nathan, 1991.