

EL MITO Y EL ARRAIGO: USOS FABULOSOS DEL TERRITORIO, DE LA PROVENZA AL CARIBE

*Cécile Chapon*¹

Université Paris-Sorbonne
Université Aix-Marseille

Resumen: El artículo presenta un análisis comparatista de dos obras de Gabriel García Márquez y de Jean Giono, quienes comparten un ambiguo arraigo a la tierra natal: la colección de cuentos *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, y la novela *El canto del mundo*. Plantea la relación entre el espacio referencial – la Provenza y el Caribe – en el cual se criaron los autores y el espacio ficcional que recrean en sus textos, analizando el proceso de ficcionalización del territorio y la singularidad del espacio literario.

Palabras claves: Gabriel García Márquez; Jean Giono ; espacio caribeño; territorio imaginario ; ficción.

Recibido: 5 de septiembre de 2017.

Aprobado: 18 de septiembre de 2017.

MYTH AND ROOT: IMAGINARY USES OF THE HOMELAND FROM PROVENCE TO THE CARIBBEAN

Abstract: This paper presents a comparative study about two narrative by Gabriel García Márquez and Jean Giono, who share an ambiguous attachment to the native land: the short stories collection *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, and the novel *Le chant du monde*. It deals with the relationship between the referential space – in this case, Provence and the Caribbean – where the writers were raised, and the fictional space recreated by their texts, and analyses the fictionalization process and the singularity of literary space.

Key words: Gabriel García Márquez ; Jean Giono ; caribbean space ; imaginary territory ; fiction.

¹ Egresada de la Escuela Normal Superior de París y Agregada de letras modernas, Doctora en literatura comparada de la Universidad Paris-Sorbonne. Sus áreas de investigación son las literaturas del Caribe y de América latina, la recepción de los clásicos antiguos en las Américas con énfasis en los géneros épicos y trágicos, la representación de la oralidad por el texto literario. Correo electrónico : cilchapon@gmail.com / cecile.chapon@univ-amu.fr

El presente artículo pretende investigar un caso práctico de análisis comparatista a partir de dos autores, Jean Giono (1895-1970) y Gabriel García Márquez (1927-2014), y de un planteamiento teórico que se refiere a la relación entre el espacio referencial y el espacio ficcional. Desde un punto de vista estrictamente factual, ambos autores no estuvieron directamente relacionados entre sí, no dialogaron sus obras ni tuvieron una recepción comparable ; pero tampoco plantean el reto de ser incomparables, aunque tal reto sea siempre interesante para un comparatista. En efecto, tienen muchos puntos de convergencia, empezando por ciertas lecturas y referencias comunes, desde la tragedia griega hasta las novelas norteamericanas contemporáneas de su formación literaria, y han sido ocasionalmente tratados juntos bajo el prisma del realismo mágico, como veremos. Ahora bien, el punto de convergencia que nos interesa aquí es la relación de ambos autores con el territorio donde se criaron y que se convirtió en el territorio casi exclusivo de sus ficciones, cobrando, al imprimirse y al constituirse en territorio ficcional, las dimensiones del universo o de otro mundo posible. Ambas obras permiten plantear las relaciones entre lo referencial y lo ficcional, entre el espacio geográfico o social y el espacio literario, y también permiten estudiar los procesos de poetización del espacio a partir del uso de mitos y de formas narrativas originales. Por la brevedad del formato nos concentraremos en dos textos que no solo construyen su respectivo espacio provenzal y caribeño de manera especialmente significativa sino que tienen, dentro de la obra completa, un estatus parecido de obra transitoria: la novela *Le chant du monde* (Gallimard 1934 ; *El canto del mundo*. Trad. Pere Pruna. Barcelona: Fontamara. 1979) y la colección de cuentos *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (Barral, 1972).² La situación de transición es más marcada aún para los cuentos de García Márquez, atrapados entre dos de sus novelas más destacadas, *Cien años de soledad* (1967) y *El otoño del patriarca* (1975) y considerados por el mismo autor como “ejercicios de piano” (Palencia-Roth 130) e inicialmente como cuentos infantiles (Palencia-Roth 129) que servirían para despojarse del estilo de la novela anterior,

² Se indican aquí la fecha y edición de la primera publicación. Las páginas luego mencionadas se refieren a las ediciones utilizadas para este trabajo, indicadas en la bibliografía.

ponerse en camino hacia la siguiente novela, y exorcisar la pérdida de los personajes queridos de *Cien años de soledad*. Es entonces a la vez un laboratorio experimental de formas, lo que aparece especialmente en “El último viaje del buque fantasma” (2013 291-296), hecho de una sola larga frase que prepara los largos períodos somnábulo del *Otoño del patriarca*, y una reserva de temas ya desarrollados o por desarrollarse, que adquieren con la forma breve cierta densidad y una coherencia profunda.³ *Le chant du monde*, a su vez, viene clausurar el ciclo pánico – de Pan – y cósmico de la novelesca de Giono que precede la segunda guerra mundial, centrada en la relación del hombre solitario con la naturaleza y confiando todavía en la posibilidad de reanudar con una forma de comunidad humana en sintonía con el ritmo natural. Es una novela de aventura iniciática que entrama motivos épicos, a veces explícitamente homéricos, estrechamente vinculados con el ciclo natural de las estaciones que recuerda más bien la pastoral virgiliana. Aunque el tema de la soledad y de la violencia inherentes a la condición humana ya va apareciendo, todavía no toma los acentos más sombríos que surgirán después de la guerra y de la destrucción de la utopía comunitaria.

Antes de abordar la problemática del espacio en ambas obras, quisiera iniciar la reflexión con unos versos del “Arte poética” de Jorge Luis Borges: “Cuentan que Ulises, harto de prodigios,/ Lloró de amor al divisar su Itaca/ verde y humilde. El arte es esa Itaca/ de verde eternidad, no de prodigios.” (44). Esa definición del arte poética de Borges, centrada en la humildad hogareña y el territorio originario, puede parecer extraña cuando Borges se suele clasificar como cosmopolita, según la distinción ya antigua de Ángel Rama (2008) entre vanguardia cosmopolita y vanguardia de la transculturación que parte del material propio, local y popular, antes que dar vuelta al mundo en búsqueda de formas y temas. Sin embargo, nuestro punto es que la oposición principal entre la Itaca humilde y todas las tierras de prodigios que el navegante ha visitado, entre la tierra firme y el espejismo, se hace más compleja

³ Ver la análisis de Michael Palencia-Roth en el capítulo “Entre dos mundos” (129-163) de su trabajo *Gabriel García Márquez : la línea, el círculo y las metamorfosis del mito* que demuestra bien la posición transitoria de los cuentos que por un lado cierran el ciclo anterior, pero sin dejar de conllevar elementos formales o temáticos que anuncian la siguiente novela.

con el adjetivo “verde” que califica Itaca, y sobre todo con la expresión “verde eternidad”: ya la Itaca hogareña se vuelve ficcionalizada y fabulosa por un verdor que no es tanto un color referencial como un símbolo alegórico de otro tiempo, de una infancia o juventud perdida para siempre y para siempre presente, inscrita o escrita en la tierra natal, que desafía y marca a la vez el paso doloroso del tiempo. No hay tal Itaca verde, solo queda el arte de imaginarla de esta manera. A partir de esa formulación condensada y virtuosa de la relación entre espacio y tiempo, entre lugar mítico, espacio utópico, espacio literario, lugar íntimo y lugar geográfico, quería aproximarme al lugar de la Provenza y del Caribe en la obra de Giono y de García Márquez.

La Provenza y el Caribe tienen en común el hecho de ser, en Francia y en Colombia, las regiones o provincias más turísticas, es decir las regiones que conllevan, ya desde la época en la que escriben Giono y García Márquez y mucho más ahora sin duda, la carga más importante de representaciones y estereotipos, muchas veces orientados por un discurso comercial, tanto positivos, pintorescos, hasta idílicos en cuanto al clima, al paisaje, a la arquitectura, a la sabrosura, como a veces depreciativos o condescendientes en cuanto a sus habitantes. Es, digamos, la lavanda, la cigarra y el azul profundo de la costa azul, y el otro azul turquesa del mar caribe con una que otra palenquera con vestido color bandera vendiendo frutas tropicales. Frente a esa “postalización” turística del lugar, que supone eventualmente un proceso de folclorización de sus tradiciones que se vuelven espectáculo ajeno, frente a esa narración turística que excluye toda forma de tensión o de dinámica, que solo concibe el contraste o el mestizaje como una imagen plana e inmóvil o consumible de preferencia, la representación literaria tiene un efecto doble y en parte contradictorio. Por un lado, hace estallar el relato turístico y folclórico, revelando una multitud de imágenes distintas que no corresponden a la axiología unánime del visitante turista, y va rompiendo la superficie límpida del producto comercial, constituyéndose en un cristal de representaciones disonantes: de pronto el mar o el cielo azul tan codiciados se vuelven crueles en la adjetivación del texto como en el imaginario de los personajes que no conocen otro horizonte y que saben lo inquieto o lo ambiguo que es en

realidad el paisaje detrás del vidrio de la promoción. Pero por otro lado, el texto puede tender también a reforzar o alimentar la mi(s)tificaci3n del territorio vía la elaboraci3n ficcional, creando en el ferviente lector lo que podríamos llamar un complejo de Victor Bérard,⁴ así como lo define Christine Montalbetti :

El complejo de Victor Bérard surge entonces cada vez que el viajero, cruzando espacios reales, cree reconocer los lugares por donde pasaron los héroes de ficci3n. Cada vez que confunde dos espacios incompatibles, el espacio inasequible de la epopeya o de la novela, que puede ser homónimo del espacio real, o tradicionalmente considerado como inspirado de la realidad, pero cuyo funcionamiento permanece necesaria y definitivamente autónomo, y el espacio real, asequible, que está recorriendo, y al cual el personaje ficticio no puede tener acceso. (72)

Entonces, puede ser también una necesidad urgente ir más allá de la ficci3n, saltar dentro del cuadro y recorrer los lugares reales que se confunden con el teatro de la ficci3n, recomponer en la experiencia real el itinerario prodigioso del tal Ulises, confundiendo espacio ficticio y espacio real : en otras palabras, buscar Macondo en Aracataca o los personajes de Giono en las colinas de Manosque. Quizás ciertas calles de Cartagena ya no puedan cobrar pleno sentido sin el recuerdo de Fermina Daza, quizás los escritores estrechamente vinculados con cierto territorio acaben hechizándolo.

Pero ambos autores reivindican y piensan de manera un poco diferente la relaci3n entre territorio referencial y territorio ficcional, probablemente porque se enfrentaron con una recepci3n que les catalogó con argumentos o etiquetas distintas. Por un lado Giono, desde la aparici3n de la novela *Colline* en una editorial parisina en el 1929, lucha por aclarar el malentendido que hace de él un escritor provenzal, regionalista, un “chantre” de la Provenza, que se clasifica automáticamente con otros escritores de la regi3n, como Marcel Pagnol su contemporáneo, y, de la generaci3n anterior, Alphonse Daudet o los poetas del *félibrige* que defendieron la lengua provenzal.

⁴Lo llama complejo de Victor Bérard, por el nombre del gran helenista, traductor de Homero, que recorrió el mar Mediterráneo buscando establecer el itinerario real de Ulises en la *Odisea*. La traducci3n de la cita es nuestra.

Entonces, Giono no tiene sino palabras ásperas y depreciativas para todo lo sospechoso de folclórico, de típicamente provenzal, de pintoresco, y construye una representación a contracorriente frente al *Midi* solar, perezoso y despreocupado: un mito campesino, rudo, con personajes a la vez rústicos y desmesurados como antiguos héroes. En esta construcción, siempre insiste en la invención: tenemos aquí una Provenza oscura, misteriosa, interior e inventada que Giono acabará por llamar “Sur imaginario”⁵ o “sur inventado” (Durand 7), usando una designación explícitamente faulkneriana, para dejar bien clara la invención de su propio sur, aunque ese sur propio empieza forjándose con ojos homéricos y virgilianos, con ojos épicos, trágicos y pastorales. García Márquez en cambio afirmaba más bien, frente a los críticos que se maravillaban ante la potencia de su imaginación y su arte de narrar, que no había inventado nada, que el arte de narrar lo tenía hasta y sobre todo el vallenato, y que lo más difícil había sido encontrar las técnicas narrativas para dar forma literaria escrita a un material que tenía de sobra desde la niñez, desde la época en la que su abuela le echaba cuentos de fantasmas paseándose por el patio de la casa y su abuelo cuentos de la guerra civil que determinaron la historia colombiana.⁶

Entonces se podría asumir que por un lado la etiqueta regionalista (del lado del arraigo referencial) y por otro lado la etiqueta realismo mágico (del lado de la narrativa todopoderosa o del más allá de lo referencial), si no se profundizan, pueden resultar siendo dos obstáculos a la comprensión del territorio ficcional.

Mencionaremos, para completar esos elementos introductorios, dos ejemplos de paralelos indirectos e incompletos establecidos por la crítica entre los dos autores. Cuando Giono y García Márquez aparecen de manera conjunta en la crítica, suele ser en ensayos o artículos que tratan precisamente de los modos singulares de representación de la realidad en este tipo de narración, por ejemplo en el trabajo de Charles Scheel, que procura distinguir de manera más precisa el realismo mágico y el

⁵ Ver el artículo “Sud imaginaire” en el *Dictionnaire Giono* (877-878).

⁶ Ver por ejemplo sus conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza en *El olor de la guayaba*, y también el ensayo que le dedica Orlando Araújo Fontalvo, *Gabriel García Márquez: El Caribe y los espejismos de la Modernidad*, en particular el primer capítulo sobre “El *habitus* de García Márquez” (17-46), en el cual desarrolla tanto la influencia de los abuelos como la del vallenato en la formación de su obra.

realismo maravilloso como dos modos narrativos, en *Réalisme magique et réalisme merveilleux*. En efecto, trata en dos capítulos distintos el cuento de “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, que compara con una novela de Marcel Aymé, *La Jument verte* (*La yegua verde*), incluyendo ambos textos en el realismo mágico (123-148), y por otra parte lo que se suele llamar la “primera manera” de Giono, es decir sus escritos que preceden la segunda guerra mundial, que clasifica como una manifestación del realismo maravilloso, más cercana al realismo maravilloso de otros escritores caribeños (Alejo Carpentier y Jacques-Stephen Alexis, por ejemplo) (149-162). En ambos casos, según el crítico, los textos presentan una antinomia no problemática o hasta una fusión entre realismo prosaico y elementos sobrenaturales o extraños pero la diferencia fundamental resultaría más bien en la instancia narrativa: por un lado, un eclipse del narrador impasible que refuerza el efecto de normalización de lo irreal o de derealización de lo prosaico, por otro lado una implicación omnipresente de la voz narrativa con la de los personajes y, en último término, la del autor, que exalta con cierto lirismo el misterio del mundo. También aparecen juntos Giono y García Márquez en un trabajo importante de Thomas Pavel, ensayo de macrolectura sobre el género y la historia de la novela, *Representar la existencia: El pensamiento de la novela*, quien en una de las últimas secciones titulada “La realidad incomprensible” (558-567), se interesa en los nuevos modos de enlazar y mezclar realidad y ficción, empezando con una referencia importante para García Márquez, Franz Kafka.

Menciona precisamente la novela de Giono *Le chant du monde* como un ejemplo del “surnaturalismo étnico” (Pavel 562), expresión no del todo convincente, que hace uso de tradiciones orales y recursos fantásticos para desvelar la realidad. Poco después da un giro hacia el realismo mágico donde señala escritores latinoamericanos muy diversos, y menciona a Gabriel García Márquez, especialmente *El amor en los tiempos del cólera*, que le interesa tanto por su inverosimilitud, que es ejemplar de ese triunfo de la ficción desvelando las zonas oscuras de la realidad, como por sus recursos de novelas populares combinados con la picaresca o hasta las novelas de amor helenísticas (Pavel 564-565). Lo que nos interesa en estas menciones es que en ambos casos subrayan

la referencia a formas o fuentes populares, eventualmente orales, que resultarán importantes en la construcción del territorio.

Nos adentraremos ahora en el paralelo que nos incumbe: la representación de la Provenza y del Caribe como matriz constitutiva de un territorio propiamente literario.

El arraigo: del lugar referencial al espacio fabuloso

Todos los espacios representados en los cuentos de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* tienen que ver con el mar, la costa caribeña y un imaginario de islas afortunadas y pueblos polvorientos encerrados entre el mar y el desierto, o el mar y la selva, según se ubican más hacia la Guajira o más hacia Santa María del Darién, cerca de la frontera panameña. En la novela de Giono, se oponen dos espacios, el valle del sur, región baja donde moran el protagonista Antonio y su amigo Matelot, y el “*pays Rebeillard*” al norte, región alta donde transcurre la mayor parte de la novela, que es un país de monte, áspero, regido por la ley feudal y arcaica del ganadero Maudru. Esos dos espacios antitéticos están conectados por un río que no es solo el eje espacial y narrativo de la novela sino un personaje con el cual Antonio tiene un profundo vínculo simbiótico. Ya desde este primer nivel podemos presentir que tanto el mar Caribe como el río sin nombre conformarán algo más que un decorado o un escenario para los relatos.

En ambos textos se encuentran topónimos rastreables o no, y lugares sin nombre, es decir, una mezcla de elementos referenciales, otros inventados, otros sugeridos por el paisaje o las costumbres, que tienen el mismo valor pero no siempre el mismo efecto en la ficción. Sin embargo, Giono en *Le chant du monde* en particular, con relación a las novelas anteriores que se pueden situar en un mapa coherente y reducido –una meseta o un valle provenzal-, construye un espacio sincrético que abarca varias regiones de Provenza y de los Alpes, de modo que hasta los topónimos reales como el bosque de Nibles, o incluso Villevieille, la ciudad antigua y arruinada que es el marco de la segunda parte de la novela, no remiten a un espacio concreto y cobran una dimensión simbólica más importante que cualquier dato referencial.

El país Rebeillard, la isla de los Arrendajos donde vive Antonio, en un estado edénico y el río sin nombre completan ese espacio ficcional que cobra sentido y densidad por el itinerario de los personajes y la red de oposiciones entre país bajo y país alto, isla y montaña, río y mar, y más aún la red de correspondencias de cada personaje con cierto espacio: Antonio con el río, Matelot con el bosque o el mar que se confunden en su percepción nostálgica de antiguo marinero hecho leñador, Maudru con todo el campo Rebeillard que le pertenece. De modo que no importa en absoluto la verosimilitud del espacio referencial, sino su coherencia ficticia constituida por desplazamientos y correspondencias. En los cuentos de García Márquez, los topónimos reales abundan para señalar un espacio caribeño vinculado o aislado por un mar que sirve a la vez de frontera, de limen y de caja de resonancia, de modo que este espacio caribeño es en parte inasequible, o solo asequible por vía de las historias que circulan y retornan, deformadas por las aguas, a propósito de los que han viajado hacia horizontes sentidos como remotos por los pueblerinos pero que pertenecen a la misma región cultural. Por ejemplo encontramos mencionada la Martinica (Un señor muy viejo... 248) como un lugar lejano de donde acuden los enfermos a pedirle un milagro al ángel decaído del primer cuento ; la isla de Aruba (Muerte constante... 285 ; Eréndira 348) aparece a menudo como un paraíso de contrabando y de prostitutas ; y otros territorios, que siempre conllevan un imaginario de tráfico, como Cayena o Paramaribo en “Muerte constante más allá del amor” (284). Así se desarrolla un espacio estructurado por el contrabando, lo ilícito y fuera de control oficial, así como una imaginación histórica vinculada con la piratería, los bucaneros y filibusteros. En efecto, los nombres de William Dampier (El último viaje... 293), Francis Drake (El último viaje... 292 ; Eréndira 342) y Walter Raleigh (El ahogado... 277), que reaparece con malicia en otro cuento bajo su apodo español de Guatarral (Eréndira 349), y hasta el nombre de Ulises, tejen un hilo histórico y legendario entre los cuentos al mismo tiempo que estructuran el territorio literario. Un territorio donde el mar es a la vez un horizonte cruel, de salitre y podredumbre, que trae cangrejos casi tan numerosos como las hormigas de *Cien años de soledad*, y por otro lado la principal reserva de fábulas por los

contactos que provee con el más allá, sea del espacio geográfico, de la muerte o del inconsciente: trae ahogados deslumbrantes, fragancias de rosa, marineros irresistibles, transatlánticos fantasmas y hasta ángeles naufragados.

Por otra parte, el topónimo se hace escaso cuando se trata de los pueblos donde transcurren los cuentos: se mencionan Santa María del Darién y la Guajira en el cuento de “Blacamán el bueno, vendedor de milagros”, es decir los dos espacios liminares del Caribe colombiano ; se inventa el nombre irónico, barroco o por antífrasis del Rosal del Virrey en “Muerte constante más allá del amor”, donde hasta el nombre del pueblo parece una maniobra publicitaria del senador Onésimo Sánchez. Pero en los otros cuentos el pueblo nunca tiene nombre, de modo que puede cobrar, así como el río de Giono, una dimensión más simbólica y sincrética, abarcar una región entera hecha universo, en este caso el Caribe y más aún la Guajira ; a su vez, ese anonimato permite librarse de la herencia ficcional exclusiva de Macondo para encaminarse hacia la ciudad caribeña sincrética de los pueblos del mar en *El Otoño del patriarca*.

Si tienen algo en común los dos espacios de la novela de Giono y de los cuentos de García Márquez, es su aislamiento que permite el surgimiento de fábulas y que da un relieve particular a los personajes itinerantes, quienes remedian el aislamiento con su carga de historias ; y a su vez ese aislamiento permite una gran coherencia y autonomía del imaginario local. Es notable la ausencia de contacto que tienen esos espacios con un estado central o con lo oficial y nacional. Así, en la novela de Giono, la época es voluntariamente confusa: aparte de los fusiles y de los faroles que nos orientan hacia el siglo XIX, el relato podría pasar en la Edad Media, y el único detalle que alude a la presencia de alguna autoridad exterior y moderna, estatal, son los policías que representan el estado y que abandonan enseguida la investigación del accidente del “Sobrino” de Maudru, quien fue disparado, ante la hostilidad del mismo Maudru que quiere arreglar el asunto solo (142-143). El estado surge para mejor desaparecer en el acto ante un sistema mucho más antiguo y arcaico que es todavía el único poder realmente vigente en el país Rebeillard: es decir el dominio absoluto del hacendado (y uso a

propósito ese término inapropiado en contexto francés porque ese tipo de poder rural sin duda se puede entender muy bien en Colombia hoy en día), que marca de una M de Maudru y de Minotauro sus bestias como los uniformes de sus empleados, para no decir siervos. Y hemos visto que en los cuentos de García Márquez el imaginario dominante en cuanto a la organización social del espacio está hecho de pueblos aislados estructurados solamente por los itinerarios de los feriantes y del contrabando, que por definición no le prestan atención a las fronteras nacionales. Los únicos representantes de un poder oficial son el senador Onésimo Sánchez en “Muerte constante más allá del amor”, que sin embargo sigue encarnando un tipo de clientelismo local; el gringo Herbert en “El mar del tiempo perdido” que se apropia el destino de un pueblo visiblemente abandonado por el estado central, y de cierta manera, los misioneros de “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” que representan, en el desierto de la Guajira, el único poder sacado de otro tiempo remoto capaz de trabar la feudalidad proxeneta de la abuela.

Por consiguiente, los elementos referenciales que van conformando el espacio sirven esencialmente para reforzar la coherencia del universo ficticio, arraigándolo en un imaginario local o regional que luego va tomando otras dimensiones. Ahora bien, ¿cuáles son los recursos que participan de estas otras dimensiones, es decir, cuáles son los procesos de mitificación del territorio?

Mitificación del territorio: espacio del hombre, espacio de la palabra

En ambos casos, los relatos se prestan bien a un análisis simbólico o psicanalítico basado en arquetipos o en elementos naturales, especialmente el cuento de “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” por su semejanza aparente con la estructura de los cuentos de hadas, salvo su imagen final. Ahí es donde la heroína se escapa precisamente de todo sistema de representación y de toda matriz simbólica o intertextual para recobrar su plena libertad ficcional en la profundidad del desierto, volviéndose a su vez espejismo en el mismo momento en el que uno pensaba haber encontrado el

sentido de su destino. Uno de los ejemplos de este tipo de análisis es el de Antonio Benítez Rojo en *La isla que se repite*, que le dedica un capítulo entero (325-348) al estudio del cuento de Eréndira en clave mítica y arquetípica. Acaba formulando una hipótesis sobre Eréndira como mito fundador del Caribe, según la cual Eréndira también podría ser “una alegoría de las literaturas que surgieron marcadas por la presencia del lenguaje y la episteme de *allá*” cuando su “autoliberación ... del control de su fálica Abuela se refiere al deseo de estas literaturas por emanciparse del logocentrismo europeo” (Benítez Rojo 342); esa liberación resulta siempre parcial y ambigua a causa del chaleco de oro, versión moderna del vellocino de oro, que Eréndira lleva en su fuga como un botín y una pesada carga. En torno al *Chant du monde* de Giono se han formulado análisis simbólicas del itinerario del río fálico que tiene que pasar por una vía angosta para llegar al país hostil y por domar, ya que en el esquema iniciático se trata de conquistar a una mujer ajena y llevársela; y también se ha leído en clave etnológica, como el relato conmemorativo de la evolución de un pueblo que fue incluyendo elementos de otra población –vía el rapto de mujeres– hasta arruinar la organización social del otro pueblo (Blanc 47-67).

Pero ese tipo de análisis arquetípico o estructural no es el que nos interesa aquí para abordar la mitificación del territorio porque tiende a prescindir del espacio concreto, a reducirlo a una abstracción o, por lo contrario, a un mero reflejo de prácticas sociales. Veremos más bien cómo la ficción literaria engendra un territorio propio apoyándose en elementos naturales y culturales, en mitos y en formas populares.

En la novela de Giono, la presencia densa de las fuerzas naturales se enlaza con una estructuración épica del relato, ya desde el proyecto formulado por el título inspirado en Walt Whitman, *El canto del mundo*. Tal título combina estrechamente el canto épico o eventualmente lírico con la presentación de un mundo premoderno, y por la ambigüedad de su genitivo contiene la redondez del universo ficcional, ya que el texto pretende hacernos escuchar el mundo cantando, pero entonces es también el texto que canta el mundo. La particularidad de este mundo es que se construye como un todo, un cosmos donde cada elemento participa de otros componentes, donde las fuerzas y los atributos se entremezclan en un constante fluir de analogías y metáforas, en el cual el ser humano

ocupa un espacio equivalente y no superior al de los animales, los árboles y los elementos. Esta universal equivalencia se construye a nivel microtextual con lo que llamaría los “semas vagabundos”, es decir el uso desplazado, trasladado, o desterritorializado de una imagen o de un vocablo aplicado normalmente a otra categoría, que contribuye a abolir las fronteras racionales y gramaticales entre los cinco sentidos y entre las especies y los elementos –este uso corresponde sólo en parte a los tropos de la metáfora y de la hipálage. Por ejemplo, el río aparece como un caballo o un lagarto, los árboles del bosque son mástiles en el mar del recuerdo de Matelot, la montaña se vuelve velero de la muerte para el mismo Matelot; hasta ahí tenemos un sistema de metáforas y de personificaciones relativamente tradicional; al revés, el verbo “*ruisseler*”, “chorrear”, se emplea para todo tipo de especie viva que cobra propiedades de río ; y el olor tiene espesura, así como el olor a rosas del cuento del “Mar del tiempo perdido”, que cobra consistencia de telaraña (García Márquez 258): de cierta manera, el personaje de Tobías, cuando aprende a escudriñar el mar, es el personaje más *gionien* de los cuentos de García Márquez. Esa universal correspondencia se ve reforzada por el uso particular y característico que Giono hace de los pronombres “*ça*” y “*on*”, considerados como contrarios al estilo escrito correcto en francés clásico, que pertenecen más al lenguaje oral, y que como pronombres neutro e indefinido tienen una gran amplitud y diversidad de referentes. Aquí el “*ça*”, normalmente usado para objetos inanimados, se emplea para todas las criaturas, incluido el hombre ; y el “*on*” se refiere tanto al punto de vista de un solo personaje como puede incluir una colectividad o hasta el narrador, aunque sea una instancia supuestamente externa en este caso. Finalmente ese acuerdo mayor del hombre con el mundo natural y el ritmo natural con el cual se halla profundamente vinculado también aparece en ciertos momentos de ritualización, es decir de transcripción cultural del ciclo natural en una ceremonia simbólica: es el caso durante el entierro del Sobrino, hecho según la vieja “costumbre toro” (188-195), y también durante la Fiesta de la Madre del Trigo que celebra el final del invierno (224-229). Ahora bien, ese universal acuerdo celebrado tanto a nivel microtextual como en la estructura y el ritmo general de la novela que sigue los cambios de estación –las tres partes de la novela corresponden al

otoño, invierno y primavera–, no se asemeja tampoco a una celebración pastoral beata y moral: es decir que no se hace de esta Provenza alpina imaginaria un modelo moral y ético del buen trato entre el hombre y su medio ambiente. La naturaleza de Giono no es de buenos modales ni de azules apacibles para volver a la postal meridional: es una naturaleza violenta, es, antes que nada, una fuerza indomable que el hombre debe entender y sentir antes que entender, y no para domesticarla sino para participar de su desmesura. Así los elementos iniciáticos y épicos del relato –la búsqueda del hijo perdido, el rapto de la mujer deseada, la lucha contra el orden implacable del ganadero todopoderoso, la derrota del mismo con el incendio de los establos– se combinan exactamente en el texto con la exaltación de una naturaleza a compás o, más bien, dando el compás a las pasiones humanas. Es probablemente una de las novelas donde logra hacer más autotélico y expresivo ese espacio provenzal alpino ficticio, al construir un territorio totalmente a(nti) histórico, que rechaza rotundamente cualquier referencia a la actualidad difícil de los años 1930 o a la historia pasada, recurriendo a patrones homéricos o medievales para reanudar con un sentido posible de la condición humana a través de la relación estrecha con la tierra y sus ritmos antediluvianos.

Si el Caribe de García Márquez comparte el carácter amoral y hasta cruel del Sur imaginario de Giono, presenta ciertas diferencias que nos permitirán delinear mejor la constitución de la ficción caribeña en los cuentos. Primero no hay simbiosis entre la naturaleza y el hombre sino hostilidad del medio natural por un lado y por otro lado un discurso político que siempre conserva una fachada positivista decimonónica, prometiendo domar o derrotar la naturaleza mientras se apropia sus recursos, como aparece bien en el doble discurso del senador Onésimo Sánchez (Muerte constante... 283 ; 286). Luego, aunque el territorio tenga también semblante antediluviano, la historia nunca es totalmente ausente y siempre aflora tras la mención anecdótica de alguna guerra civil (El mar del tiempo perdido 255), o algún acorazado norteamericano en visita de cortesía desde décadas que perpetra una que otra masacre civilizadora (Blacamán el bueno... 298-301). Además, el espacio no traduce un ciclo vital que lo regenera todo sino una repetición *ad libitum*

que se asemeja más a una derelicción progresiva. El territorio liminar del mar es un espacio-tiempo que reúne todas las contradicciones: trae la repetición y el cierre desesperante, trae el salitre o la basura que todo lo corrumpe, pero también es el principio de novedad que da en muchos casos el punto de partida de la ficción, con excepción de la historia de Eréndira que arranca con el viento de la desgracia. Es entonces un lugar hostil y una fuente fabulosa al mismo tiempo; es un espacio de memoria y una sepultura del olvido; es el espacio cotidiano de los pueblerinos y sin embargo los navegantes son siempre personajes escasos y excepcionales del pasado, de dimensiones portentosas, reemplazados en la época presente por navegantes de tierra firme, es decir los contrabandistas y los blacamanes de todo tipo. Pero los contrabandistas y los antiguos bucaneros tienen un papel semejante en la construcción de un espacio fabuloso: el contrabandista y el feriante, como el pirata, aparecen y desaparecen y constituyen parte del misterio que envuelve sus paraderos en un espacio de incertidumbre que favorece la fábula, que hace de su aparición un terreno portentoso del espejismo, del milagro o de la maldición que tendrá que mantenerse y cultivarse luego durante su ausencia, de modo que su presencia o su aparición real ya no son tan necesarias, mientras sus historias informen el territorio con reliquias y cuentos. Y finalmente, la mayor diferencia quizás en la elaboración de ambos espacios reside precisamente en el lugar del hombre, de su percepción y de su discurso. La exaltación de Giono, que tiene su parte utópica en particular en los ensayos contemporáneos de la novela como *Les vraies richesses*, (*Las riquezas verdaderas*, que por cierto es también un topónimo, el mismo nombre de la calle de su casa), celebra una percepción humana que se ajusta, que encaja exactamente en los ritmos portentosos de la naturaleza en un estado rural preindustrial. Es una defensa de un mundo en vía de desaparición o por reconstruir en comunidades medio anárquicas como la que fundó Giono en el Contadour, pero es también, dentro de las novelas, una gran construcción poética del territorio a través de los ojos homéricos, virgilianos y whitmanianos de Giono que rehusa absolutamente el ciclo mortífero de la guerra reciente y por venir y que se concentra en la invención de un territorio en el cual las fuerzas naturales y las

fuerzas humanas responden a un mismo diapasón, cuando la guerra desfigura y hace irrepresentable a la naturaleza como al hombre. La salvación viene de esa comunión con el ritmo natural, fuera de todo propuesto moralizador, que, a vistas de unos desarrollos muy recientes de la relación del ser humano con su territorio real, incluso en el ámbito jurídico, no es tan reaccionaria como podría parecer, y cuya antimodernidad fundamental se puede transformar en otra modernidad posible. En cambio, el territorio garciamarquiano es antes que nada un territorio cultural, si bien desde un punto de vista natural es baldío, o sea muy poco trabajado, y cuando lo es, explotado por potencias ajenas, es de una riqueza poética descomunal. Es como si la maldición relativa del terreno real se convirtiera en una máquina de ficción insaciable, sin dejar de tener el ombligo en el territorio: la propensión del caribeño a echar cuentos y a hacer de cualquier detalle de la vida doméstica un cuento, así como en las canciones populares, es el verdadero punto de partida de la representación del territorio, que se vuelve así, esencialmente, un lugar de la fábula, que combina los elementos más prosaicos con la maravilla y la hipérbole, a través de la percepción tenaz de los personajes, capaz de hacer aparecer un buque fantasma o un olor de santidad. El personaje fabulador y el escritor-cuentista dan la medida y el compás al territorio que traen a la luz con su palabra, mientras que el Sur imaginario de Giono es el lugar del hombre de pocas palabras o de discursos elípticos que se une en silencio a un mundo natural que comparte plenamente su capacidad de discurso, y cuya unión y cuyos discursos conjuntos se hacen relato vía el canto del escritor-aedo.

Terminaré ese breve recorrido entre la Itaca provenzal y la Itaca caribeña, que habrán dejado de ser tan azules, con una pirueta de Giono esquivando su asignación regionalista : “ No existe la Provenza. Quien ama la Provenza ama el mundo o no ama nada.” (“Il n’y a pas de Provence. Qui l’aime aime le monde ou n’aime rien.” *Provence* 120). No existe el Caribe. Quien ama el Caribe ama la ficción o no ama nada.

Referencias

- Araújo Fontalvo, Orlando. *Gabriel García Márquez: El Caribe y los espejismos de la modernidad*. Barranquilla: Ediciones Uninorte. 2010. Impreso.
- Arrouye, Jean. "Provence bleue". "Provence diverse". *D'un seul tenant: Manières et matières gioniennes*. Aix en Provence: Publications de l'Université de Provence. 2003. 231-239. 241-251. Impreso.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea. 1998. Impreso.
- Blanc, Henri. "Le chant du monde: mythe ou épopée ?". *La Revue des lettres modernes*. Jean Giono. 1974: 47-67. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. "Arte poética". *Antología poética: 1923-1977*. Madrid: Alianza Editorial. 43-44. 1997. Impreso.
- Bourgain, Jean-François. *Paysages de Pan chez Jean Giono*. Dijon: Éditions universitaires de Dijon. 2016. Impreso.
- Durand, Jean-François (ed.). *Jean Giono: Le Sud imaginaire*. Aix en Provence: Édisud. 2003. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada. Todos los cuentos*. Barcelona: Debolsillo. 2013. 245-356. Impreso.
- García Márquez, Gabriel y Plinio Apuleyo Mendoza. *El olor de la guayaba*. Barcelona: Mondadori. 1994. Impreso.
- Giono, Jean. *Le chant du monde*. Paris: Gallimard. 1934. Impreso.
- - -. *Provence*. Paris: Gallimard. 1995. Impreso.
- Montalbetti, Christiane. *Le voyage, le monde et la bibliothèque*. Paris: Presses Universitaires de France. 1997. Impreso.
- Palencia-Roth, Michael. "Entre dos mundos". *Gabriel García Márquez: La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Editorial Gredos. 1983. Impreso.
- Pavel, Thomas. "La réalité incompréhensible". *La pensée du roman*. Paris: Gallimard. 2014. 558-567. Impreso.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires : Ediciones El Andariego. 2008. Impreso.
- Sacotte, Mireille y Jean-Yves Laurichesse. *Dictionnaire Giono*. Paris: Classiques Garnier. 2016. Impreso.
- Scheel, Charles W. *Réalisme magique et réalisme merveilleux: Des théories aux poétiques*. Paris: L'Harmattan. 2005. Impreso.
- Voisin, Jean-Baptiste. "De l'utopie à l'atopie: Jean Giono et le traitement de l'espace provençal". *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes. 2006. 113-133. Impreso.