

**SOBRE LA POETICA DEL MISTERIO EN LA  
NARRATIVA FRANCESA CONTEMPORANEA**

**José María Fernández Cardo**  
Universidad de Oviedo



Ocuparse del misterio y tomárselo en serio es abrir la caja de Pandora: asoman todos los males de los que la literatura adolece; es decir todos los no dichos; es la retórica de lo indecible, para nombrarlos de otro modo.

En una aproximación primera, misterio es lo que no se entiende ni ahora ni luego, por incapacidad para desvelar o para comprender; el misterio sobrepasa e impresiona: a la vez inaprehensible e inquietante. La inaprehensibilidad viene sobre todo de la diferencia y el camino de la aprehensión, de la intelección de la diferencia, se constituye en esfuerzo tenso y apasionado, deseado y prohibido, peligroso pero apetecido. Y sin embargo parece que la iniciación misteriosa persigue un fin práctico, dimensión pragmática: cambiar a quien se presta a contemplar el yo y las cosas, el yo y el mundo, desde el otro lado, con otra perspectiva que hace dudar de la anteriormente adoptada.

Asomarse al secreto del otro y de lo otro -la palabra secreto ha surgido; no estaría de más el tratar de delimitar la topología del misterio en relación con sus próximos semánticos entre los que el secreteo no puede ser eludido: conformándonos por ahora con señalar que el secreto parece tener más que ver con el sujeto que lo detenta y el misterio con el objeto detentado, que puede naturalmente ser patrimonio de una pluralidad de sujetos -es penetrar la intimidad y aceptar las consecuencias: desvelo al otro y me desvelo, leo y escribo, y cuando escribo actúo. Con inocencia juego y las reglas se revelan códigos serios, de los que sólo me libero trampeando: se rompe entonces el canto, y el juego, por aburrido deja de tener sentido....

No es nuevo percatarse de que el misterio muy a menudo se injerta en lo narrativo y de que, a su vez, lo narrativo sobre todo vive del misterio: simbiosis significativa, simbiosis semiótica mejor que semiósis simbiótica... Ya lo decía Roland Barthes, cuando se preguntaba por donde empezar, *par où commencer?*, en el análisis del relato: por entonces ya se hablaba de caja negra, misteriosa, de lectura como tensión interpretante, a lo largo y a lo ancho, de la sucesión de negros y blancos. E incluso sin ir tan lejos, hasta los misterios del Rosario eran y son narrativos: gozosos primero, dolorosos en el medio y gloriosos luego, y los tres estructurados en cinco secuencias, que se suceden en el tiempo, se continúan y hacen relato.

Si es cierto que en mayor medida que en otros géneros el **qué sucede luego** y el **cómo termina** son sobre todo características de la tensión escripto-lectoral del género narrativo, no lo es menos la escasa presencia del término **misterio** en los títulos de las novelas y los cuentos: parece que de algún modo el relato elude la titulación tautológica, evitando autodesignar el mecanismo que lo instituye-constituye. Sirve, por el contrario, el término **misterio** para nombrar en la literatura francesa un subgénero dramático medieval, que se prolonga, como es de sobra conocido, hasta el siglo XVI, de carácter religioso, pero también y en gran medida histórico-narrativo. En pleno siglo XX, *Le Mystère de la Passion de Notre Seigneur*, obra dramática para marionetas, del escritor belga Michel de Ghelderode, viene a culminar en 1925 aquella tradición.

Aunque el siglo XIX francés se prodiga en el amor romántico del misterio y produce cantidades importantes de relatos fantástico-misteriosos, el término **mystère** se exhibe -y no es aquí mi intención exhaustiva históricamente- en dos títulos de novelas "enormes": *Les mystères de Paris* y *Les mystères du peuple* de Eugène Sue. En el mismo siglo XIX, pero en otro dominio, el anglo-norteamericano, Edgar Allan Poë había publicado *El misterio de Marie Roget*, hábilmente resuelto por el mismo personaje que lo resolviera en

el ilustre y políciaco relato del **Doble asesinato en la calle Morgue** -nobleza obliga...- Como tampoco creo que pueda pasar desapercibido, por accidental que parezca, el que la palabra esté presente en el primer título de las casi 70 novelas policíacas publicadas por Agatha Christie: **El misterioso asunto de estilos**, editada por vez primera en 1920, sin olvidarnos tampoco de que el término aparece en uno de los últimos esfuerzos narrativos de Dickens.

¿Cuál es en Francia el panorama del misterio en este siglo? En lo que puede y debe considerarse los dos monumentos narrativos del primer cuarto de siglo. A la **Recherche du temps perdu** y **Les Faux-monnayeurs**, de Proust y Gide respectivamente, podría decirse que el misterio lo es casi todo: dos sumas del arcano poético-narrativo en sus múltiples manifestaciones, lo velado es novelado, lo recóndito buscado e investigado mediante un instrumento de iniciación mayor: el lenguaje. Hasta lo misterioso oriental está presente en **A la Recherche: "Venise, encombrée d'Orient"** = **"Venise, un Combray d'Orient"**. Jean Rousset (1) ha puesto de manifiesto el papel del Oriente en la suma proustiana y la función que dentro de la obra tienen las **Mil y una noches**: los genios misteriosos iluminan aquí también el relato y el espacio descrito y representado es prolijo en un exotismo no sólo sugerido, sino también nombrado.

El término **misterio** aparece en dos títulos de las producciones surrealistas: **Le Mystère du château des dés**, film de Man Ray, realizado en 1929 -el dado convertido en tema de película con clara referencia al poema de Mallarmé **Un coup de dés n'abolira jamais le hasard** - y **Les mystères de l'amour**, drama surrealista en 3 actos y 5 cuadros escrito por Vitrac en 1923. El misterio podría haber dado mucho más juego en el surrealismo, pero parece que la connotación de lo sagrado-religioso que el término evoca con frecuencia le impidió una mejor fortuna. El misterio se tomó por palabra no muy adecuada para designar lo desconocido. El escaso empleo que los surrealistas hicieron de ella

indica su afán distanciador con relación al misticismo; el misterio, dice Breton a propósito del Simbolismo, que había usado en exceso de la palabra, "apparaît comme l'aveu d'une faiblesse, d'une défaillance". A lo misterioso Breton opone lo maravilloso, como la opacidad a la transparencia. Por eso, quizás, no es casual que uno de los poemas-collage escritos por Breton en su época dadá se titule *Le corset mystère* (en *Mont-de-Piété*, 1919): el misterio encorseta la libertad, hay que prescindir de él. Eluard, años más tarde, 1938, dirige su mirada al misterio como enigma subconsciente en el poema *Quelques mots qui jusqu'ici m'étaient mystérieusement interdits* (2).

De la producción novelística francesa del siglo XX sólo se registra en el volumen correspondiente del *Dictionnaire des Oeuvres* (3) un título en el que el misterio se nombra de modo explícito: una novela de François Mauriac de 1933, *Le Mystère Frontenac*. Naturalmente me refiero a la producción novelística que forma parte de lo que se ha dado en llamar la institución literaria: de la literatura que se estudia, se enseña y nutre los manuales... la literatura dominante, para entenderse. Como se dijo arriba, parece normal que el relato evite la autodesignación tautológica, lo que en ningún modo significa que el misterio haya desaparecido del género narrativo, la simbiosis semiótica de ambos funciona al menos con la misma regularidad que en otras épocas, e incluso pudiera ser que en la narrativa más contemporánea estuviéramos asistiendo en Francia a una proliferación casi retórica, por redundante, -al menos desde el punto de vista temático- de novelas y relatos misteriosos. No lo afirmo de modo contundente, más bien lo sugiero a modo de hipótesis...

Además del título, emblema y designación primera de la obra a que hace referencia, en el libro -en este caso concreto las novelas-, considerado cada vez más como objeto, sin desperdiciar un ápice de su materialidad, hay otras indicaciones en la portada y en la contraportada que son especialmente reveladoras dentro de la problemática misteriosa que ahora nos

ocupa, por no decir sustantivas. Me refiero ahora en particular a las indicaciones de la contraportada, lo que Genette llama "Peritexto editorial" en *Seuils* (Ed. du Seuil, Collection Poétique, 1987): lugar de informaciones bio-bibliográficas sobre el autor, textos elogiosos -recortes de prensa- sobre la obra, indicaciones genéricas, manifiestos de colección, opiniones de la crítica y los críticos, etc... Y también espacio para incitar a la compra del objeto libro y para interesar al lector en última instancia. Con frecuencia, en la contraportada de las novelas, se invita al lector a penetrar en el misterio del relato, mediante un texto intrigante que no llega nunca a desvelar la clave del asunto; en ocasiones se trata de un extracto, misterioso y significativo, del propio texto al que se dota de esa doble función: mercantil, por un lado, y presentativa, por otro, a modo de anuncio del canto y encanto de las sirenas. Este es el caso, por ejemplo, del texto elegido a tal efecto, para la contraportada del premio Goncourt, *La nuit sacrée*, de Tahar Ben Jelloun (Seuil, 1987). El texto es tan representativo de lo que se acaba de describir que merece ser citado, al menos en parte:

"Rappelez-vous! J'ai été une enfant à l'identité trouble et vacillante. J'ai été une fille masquée par la volonté d'un père qui se sentait diminué, humilié parce qu'il n'avait eu de fils. Comme vous le savez, j'ai été ce fils dont il rêvait. Le reste, certains d'entre vous le connaissent; les autres en ont entendu des bribes ici ou là. Ceux qui se sont risqués à raconter la vie de cet enfant de sable et de vent ont eu quelques ennuis: certains ont été frappés d'amnésie; d'autres ont failli perdre leur âme. On vous a raconté des histoires. Elles ne sont pas vraiment les miennes (...) Mais, comme ma vie n'est pas un conte, j'ai tenu à rétablir les faits et vous livrer le secret gardé sous une pierre noire dans une maison aux murs hauts au

fond d'une ruelle fermée par sept portes".

Verdadera exhibición de la retórica del misterio, y lo que puede llamar aún más la atención: el relato misterioso que se presenta como último y en consecuencia verídico reniega de su condición de relato, a la vez que condena las anteriores historias, para representarse paradójicamente como sucesión de hechos reales y misteriosos. Los términos siguientes evocan la misteriosa retórica a la que me refiero: **OBSCURO, DUDOSO, ENMASCARADO, SOÑADO, FRAGMENTADO, CONOCIDO-NO CONOCIDO, ARRIESGADO, PELIGROSO, PROBLEMATICO, CONDENADO, CONTADO, SECRETO, ESCONDIDO y MARAVILLOSO** ("au fond d'une ruelle fermée par sept portes"), y también **REAL**, lo que es todavía mucho más inquietante, y podría añadirse -el texto lo proclama reiteradamente-: **INTERTEXTUAL**, este texto viene a decir lo que ya ha sido contado, pero de otro modo, autoproclamándose más veraz y definitivo. Los diecisiete términos enumerados vienen fácilmente a convertirse en geniecillos iluminadores de las 17 llaves de las puertas de la casa del misterio, y de su poética que es lo que aquí nos interesa.

Señalaré otro ejemplo en el que el peritexto editorial de la contraportada evoca el misterio e incita a la lectura de modo un poco diferente al mencionado antes: se trata esta vez del texto que figura en la contraportada de la novela de Pierre Sylvain, **Une douleur d'amour**, publicada por la editorial Fayard en 1983 - una pequeña digresión relativa al título: una cita, antes de que la novela comience, de Marguerite Duras resulta de algún modo justificativa, "...quelle difficulté il y a à décrire cette douleur si simple, une douleur d'amour-. El texto reproducido a continuación es el que figura en la contraportada de la mencionada novela de Pierre Sylvain:

L'histoire du couple qui forment Kisho, un Japonais, et Martha -elle est sculpteur- est de celles qui débouchent un jour sur l'impossibilité de communiquer, la souff-



france, l'éloignement. Si Kisho, au terme d'une longue errance, disparaît pour aller vivre caché dans un cimetière, c'est afin de tenter, à travers les pièges de la mémoire, de retrouver -de recréer- un épisode tragique de son enfance. C'est aussi l'occasion pour Martha, qui a vécu cette absence comme une dépossession d'elle-même, de comprendre qu'elle ne peut empêcher cet homme énigmatique de vivre ses rêves jusque leurs conséquences criminelles.

Ce roman oppose deux mondes, deux époques, deux formes de sensibilité et de culture. Dans un climat d'ambiguïté et de tension qui pourrait l'apparenter à un récit policier, il parvient à restituer, avec un sens hallucinant du détail, aussi bien le fantastique des grandes cités modernes que la poésie du Japon rural d'autrefois.

Se trata ahora de un texto que no ha sido extraído de la misma novela, sino añadido por el editor. Diversos elementos generan aquí la atmósfera misteriosa y excitan la pasión de desvelar y descubrir quién es ese personaje exótico, de cultura lejana y diferente, que puede llegar a vivir oculto en un cementerio. El relato se presenta, además, como **AMBIGUO, POETICO, TENSO, ALUCINANTE, FANTASTICO, MINUCIOSO, ARCAICO, LEJANO** en el tiempo y en el espacio y por si fuera poco, próximo a lo **POLICIACO, ENIGMATICO**. Los términos señalados, como antes, ilustran espacios muy concretos de la topología del misterio.

Hasta aquí hemos permanecido en las afueras del misterio, si puede decirse así, en la medida en que no se ha hecho sino preguntarse por la presencia del término en los títulos -presencia emblemática-, o rastreado los objetivos que sin nombrarlo lo evocan en el peritexto editorial de las contraportadas. Abramos los textos y asomémonos a su Poética.

Partiendo del esquema jakobsoniano de las funciones del lenguaje, no resulta difícil caer en la tentación metafórica de elaborar un cuadro de funciones misteriosas (4), en el que el centro de gravedad del sistema sería ocupado por la **poética del misterio**: a la izquierda, en la casilla de la función emotiva del cuadro lingüístico, se sitúa ahora la **expresiva** del misterio del sujeto, emisor y escritor: en el polo opuesto, la **percepción lectoral** del misterio: arriba la **representación** del afuera misterioso, de esencia temática, en relación con el universo elegido, mental o externo: el misterio tendría además una serie de marcas más o menos específicas de las que se serviría, serie de pistas escritas e inscritas que señalan su presencia, función ésta indicadora o indicativa del misterio, y finalmente una función **metamisteriosa** de carácter intertextual, o dominio del **inter-misterio**, a falta de un término más adecuado para designar esa relación que instaurará la legibilidad del misterio, su legitimación en ocasiones y hasta su funcionamiento retórico, en tanto que repetición y transgresión de modelos.

Y, por fin, abriremos los textos, atendiendo fundamentalmente a tres de las funciones que acabo de señalar o más bien de sugerir: el universo misterioso o elegido para ser representado, las marcas o indicaciones específicas de su escritura y el funcionamiento intertextual del mismo. Me serviré para ello de los dos relatos arriba citados, al hablar de la escritura del misterio en el peritexto editorial: *Une douleur d'amour* y *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun. Empezaré por este último.

En el nivel textual inmediato, dentro de lo que he llamado función **indicadora** o **indicativa** del misterio, pueden considerarse marcas o pistas de su inscripción-escritura los títulos de los 22 capítulos en que la novela de Tahar Ben Jelloun se halla dividida, algunos de ellos emblemas sobremanera misteriosos: *La Nuit du Destin*, *Le jardin parfumé*, *Les miroirs du temps*, *Un poignard caressant le dos*, *Un lac d'eau*

lourde, Le meurtre, Dans les ténèbres, La lettre, Cendre et sang, Les oubliés, Mon histoire, ma prison, L'enfer, Le Saint, vigésimo segundo y último capítulo con el que el libro se cierra.

En ese mismo nivel de inmediatez textual de la escritura del misterio cabría incluir frases del tipo -que traduzco-: "Tengo siete secretos. Para merecer tu amistad y hacerme perdonar por haberte raptado brutalmente, te los voy a confiar uno a uno", le dice el caballero a la doncella raptada, y raptada quizás por un príncipe enviado por los ángeles de la vigésimo séptima noche, un príncipe o un tirano, un aventurero, un bandido de los caminos, pero un hombre al fin y al cabo, un cuerpo de hombre del que no conocía ni el color de sus ojos, pues estaba tapado... uno de esos hombres del desierto a los que llaman azules. No me invento nada, traduzco casi al pie de la letra lo escrito en las páginas 39 y 41 de la edición citada de *La nuit sacrée*, una de cuyas primeras aventuras en ella narradas consiste en acceder al poblado llamado de los niños a través de un camino casi clandestino. Una contraseña permite en cada obstáculo seguir adelante en el recorrido iniciático, cuatro frases en total:

Nous sommes les enfants, les hôtes de la terre. Nous sommes faits de terre et nous lui reviendrons. Pour nous terrestres, le bonheur ne dure guère, mais des nuits de bonheur effacent l'affliction (5).

El conjunto era un poema de Abû-l-Alâ al-Ma'arrî, que fragmentariamente utilizaba surtía el efecto antes mencionado. El personaje, la mujer raptada, no comprende ni el mundo ni el entorno secreto por el que transita. Uno de los niños le dice: "-Ne cherche pas à comprendre. Je vais t'aider à sortir de là [...] . Ici nous sommes à l'abri des vivants. C'est tout ce que je peux te dire. Le propre du secret est de rester enterré. Nous sommes le secret, alors nous vivons sous terre. Le village n'a pas de nom. Il n'existe pas. Il est en

chacun de nous. En partant d'ici, dis-toi que tu es une rescapée" (6).

Como en el relato fantástico, el personaje no sabe muy bien cómo interpretar esos hechos, quisiera interpretarlos como alucinaciones o sueños, pero no ha sido ese su nivel de existencia o de presencia. El lector no tiene muchas más claves hermenéuticas y se orienta a una interpretación en los límites de lo maravilloso. Otro tanto, y no cito ya sino otro ejemplo entre los muchos posibles, sucede al final del capítulo **Un poignard caressant le dos** cuando la mujer errante se siente acosada por dos extrañas mujeres, muy delgadas absolutamente iguales, que quisieron enjabonarla mientras se bañaba: has soñado, estás tan cansada que has visto al diablo y a su esposa, le dice su interlocutora. Y de narración en narración, entre incertidumbres y certezas, el lector llega a un final de naturaleza también esencialmente misteriosa: última estación de lo que parece ser la liberación última y el reencuentro con quienes dejaron para siempre el mundo de los vivos. Y como telón de fondo de aventuras y relato todo un universo afroislámico, religiosa y figurativamente coránico, que en la escritura de Tahar ben Jelloun funciona como representación del misterio, en la medida en que, en efecto, parece que el destinatario en primer grado de la misma es el lector francés, digamos un lector occidental de cultura y civilización no rigurosamente islámicas. Y es el propio Tahar ben Jelloun el que en fecha muy reciente justificaba así la elección del francés, y no del árabe, entre otras razones, que ahora no son del caso, como lengua de escritura:

Les poètes et romanciers importants et sérieux savent que la question essentielle aujourd'hui n'est pas de se demander dans quelle langue écrire, même si c'est une vraie et grave question, mais bien comment écrire et quoi exprimer, révéler ou dénoncer, dans un monde arabe en crise, divisé et ruiné par les guerres (7).

Y sin más dilación paso a reafirmarme en

la hipótesis que de algún modo subyace, desde el principio, en este trabajo: me parece que la representación del mundo árabe y la presencia de figuras y figuraciones de origen islámico recuperan un espacio importante en la literatura y en la narrativa contemporánea occidentales, y que en Francia, al menos, las figuras y figuraciones aludidas introducen una renovada retórica del misterio, que trasciende y anula lo que en otros tiempos se calificaba de exótico. Habría que, en tal sentido, citar el libro de Abdelkebir Khatibi, **Figures de l'étranger dans la littérature française** (Denoël, 1987), en el que se viene a decir que el exotismo no es un folklorismo de superficie, sino un secreto de toda literatura que se precia. En la línea de Abdelkebir Khatibi, cabría preguntarse qué uso hacen las literaturas de la diferencia y cómo se relacionan con ella. Me conformo por ahora con señalar que la representación en la narrativa francesa contemporánea de la cultura islámica puede funcionar como temática de privilegio en la escritura del misterio, en su poética. Recordemos que en fecha relativamente reciente, casi ayer, en el número de marzo de 1988 de **Magazine Littéraire**, una de las revistas literarias por excelencia de la prensa periódica francesa, se estudia y presenta, en una publicación monográfica sobre la materia, a los escritores árabes de hoy: más de 50 páginas sobre el asunto, que incluyen una bibliografía actualizada en francés, hablan por sí solas del interés y de la actualidad de la literatura árabe dentro de la institución literaria francesa, en particular, y occidental o europea, en general.

Otro tanto puede decirse de la representación en la literatura francesa de las civilizaciones del Extremo-Oriente. Y tampoco es necesario remontarse al ilustre precursor de la misma en la literatura francesa contemporánea, también y casualmente en este contexto (8), premio Goncourt, pero de 1933: me refiero esta vez a la **Condition Humaine** de Malraux. Mucho más cercana a nosotros, si no en el espacio, al menos en el tiempo de su publicación es otra novela de temática y usos indochinos, también premiada con el Gon-

court, pero en 1984: *L'amant* de Marguerite Duras. Y como siempre, ya antes, mucho antes, Roland Barthes ya lo había dicho: había dicho y proclamado por los senderos de la creación su oriental y extrema fascinación en *L'empire des signes* (9) que es en esencia el Japón. Allí escribía por entonces Roland Barthes, -1970-, que un día habría que hacer la historia de nuestra propia obscuridad, "manifester la compacité de notre narcissisme, recenser le long des siècles les quelques appels de différence que nous avons pu parfois entendre, les récupérations idéologiques qui ont immanquablement suivi et qui consistent à toujours acclimater notre inconnance de l'Asie, grâce à des langages connus (L'Orient de Voltaire, de la *Revue Asiatique* de Loti ou d'*Air France*)" (10). Creo que es precisamente en este marco, al que acabo de aludir, en el que cabría incluir la novela de Pierre Sylvain, *Une douleur d'amour*: por una parte, la inserción de la escritura del Japón y lo japonés, del personaje Kisho y lo que representa, como temática y tematización activa del misterio en el texto narrativo, y por otra, quizás también como llamada a la diferencia, a la que el lector pudiera sentirse convocado.

Se presenta la novela como superposición de planos más o menos cotidianos de la gran urbe occidental y del Japón rural, buscando a cada paso narrativo el halo de misteriosa fantasía que envuelve a los acontecimientos: la soledad del parking es amenazadora, la iluminación nocturna de la ciudad resulta fantasmática para quien la contempla desde arriba, la ciudad blanca, cubierta por la nieve, es diferente: se confunden las huellas del caminante y los destinos errantes; en el otro extremo, los recuerdos infantiles de Kisho, el paisaje evocado desde la distancia, Setsu, la carretera de Takayama o el crimen del señor Ikeda se constituyen en ingredientes de misterio más que suficientes.

Los intertítulos, lo que llamábamos antes señales indicativas de la poética del misterio, funcionan como emblemas más o menos regulares de la misma,

en niveles diversos que quizás merecieran un estudio aparte. He aquí el enunciado de algunos de ellos -con mención expresa de la página-: **Personnage égaré dans un paysage de neige** (p.13), **Vision d'un meurtre** (p.14), **Buée** (p.17), **Féerie parmi les poubelles** (p.71). **Le temps assassiné** (p.91), **Visages, destins** (p.92). **La main coupée** (p.101). **Nul écho** (p.120). **Setsu** (p.123), **Paroles dans la nuit** (p.142) **Profil Perdu** (p.178), y **Duo** (p.222), el último de los fragmentos del texto. Y parece más adecuado utilizar aquí el término **fragmento** para designar las divisiones y los cortes del texto narrativo, y no **capítulo**. El texto que se presenta como sucesión de fragmentos sobreindica el misterio, lo señala a cada paso iniciático de la lectura. El fragmento resulta especialmente significativo en la poética del misterio, en sus dimensiones textual y narrativa, en su escritura.

Como indicaciones más formales de la poética-retórica del misterio en el texto de Pierre Sylvain, y sin ánimo alguno de exhaustividad por mi parte, sino de todo lo contrario para no alargar en exceso este trabajo-, me limitaré a señalar el no uso de comillas o guiones en la representación textual de la palabra directa de los personajes, o el empleo de anafóricos cuyo referente no es claro para el lector en un primer momento; hasta la concordancia gramatical puede erigirse en instrumento de ambigüedad: en descripciones metonímicas de elementos masculinos que forman parte de un sujeto genéricamente todavía no suficientemente definido (Véase en ese sentido las pp.92-93 de la novela, e incluso algunos párrafos importantes de las páginas que la inician); en la misma dirección puede interpretarse el infinitivo que abre el fragmento **Domaine** de la Parte IV: "Observer le gardien derrière sa fenêtre. Attendre qu'il reprenne la lecture [...] profiter du moment [...]" (11) y durante el espacio de una página no sabemos en realidad de qué personaje se trata.

Y en el marco, hasta aquí muy poco analizado en este trabajo, de esa función de la poética del

misterio que se ha llamado arriba dominio del **inter-**misterio, metamisteriosa función de naturaleza intertextual, señalaré que la clave de lectura, auténtica llave de la cerradura del misterio, de *Une douleur d'amour* se encuentra en otro texto del que el autor me da a mi lector pistas más que suficientes: **Moderato Cantabile** de Marguerite Duras. En alguna medida podría decirse en este caso que la llave de la puerta está del otro lado de la cerradura, porque en la entrada está la salida: la referencia titular que el propio autor sitúa en un texto de Marguerite Duras -en la cita que precede a la novela- me da pie a utilizar mi saber iniciático, de hermano lego, pero saber al fin y al cabo. Parece así que la iniciación en esta literaria religión actúa sobremanera en los procesos de lectura y de escritura, a la postre de descodificación, tanto el uno como el otro:

Decepcionado por el final moderado de un crimen largamente anunciado en el texto durasiano, escucho con atención las notas que acaban la partitura: a dúo interpretadas: "Bientôt une autre voix se joint à elle et toutes deux commencent à chanter, chacune comme pour soi, une sorte de lamento. Leur volume augmente encore, puis elles semblent se fêler, s'assourdir, avant de se briser d'un seul coup au moment où un grand éclair rouge illumine le bois tout entier" (12).

- - -



## Notas

- 1) Vid. **Forme et signification**, José Corti, 1962, capítulo VI "Proust. A la recherche du temps perdu".
- 2) Cfr. **Dictionnaire général du surréalisme et ses environs**, sous la direction d'Adam Biro et de René Passeron. Office du Livre, 1982, Fribourg (Suisse), s.v. **mystère**.
- 3) Vol.IV. Laffont-Bompiani, Bouquins Robert Laffont.
- 4) A la manera de Claude Ollier cuando elabora el cuadro de funciones novelísticas in **Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui. 2.Pratiques**. Union Générale d'Éditions, Coll. 10/18, Paris, 1972.
- 5) P.41.
- 6) **Ibid.** pp.48-49.
- 7) In **Magazine Littéraire**, n.251, mars 1988; "Les droits de l'auteur", p.40.
- 8) Ya que **La nuit sacrée** obtiene también el premio Goncourt.
- 9) **Les Sentiers de la Création**, Skira (Genève) et Flammarion (Paris), 1970.
- 10) **Ibid.**, p.8.
- 11) **Una douleur d'amour**, p.106.
- 12) **Ibid.**, pp.222-223.