

## La lucidez de Amélie Nothomb

JOSÉ IGNACIO VELÁZQUEZ EZQUERRA  
U.N.E.D. España

### Résumé

Amélie Nothomb est devenue, dans ces vingt dernières années et particulièrement après l'édition de *Hygiène de l'assassin* (1992), une créatrice incontournable dans la littérature française actuelle, qu'on aurait même du mal à classer parmi les écrivains d'origine belge tant elle parvient à intégrer les cultures les plus différentes et à abolir les frontières – les temporelles également. Une vingtaine d'ouvrages, à portée universelle et aux écritures assez variées, ont fait d'elle un auteur déjà classique à l'aube du XXI<sup>ème</sup> siècle. Cette étude affronte les clés de son écriture à partir de l'ensemble de sa production, expose les liens qui, malgré des apparences souvent formelles, s'établissent entre ses oeuvres, et entend souligner les éléments essentiels d'une pensée lucide qui séduit par sa fictionnalité autant qu'elle force ses lecteurs à la méditation.

Mots clés: *Amélie Nothomb, littérature française contemporaine, interculturalité, analyse littéraire, ethnobiographie.*

### Abstract

Amélie Nothomb has become, in the last twenty years, and particularly after the edition of *Hygiène de l'assassin* (1992), an indispensable creative in current French literature. It would be hard to classify her works even just among belgian writers, so much she manages to integrate the most different cultures and to abolish frontiers - also temporal ones. Around twenty works, with universal range and varied styles, made of her an already traditional author at the dawn of 21st. century. This study faces the keys of its writing considering the whole of its production, exposes the bonds which, despite often formal appearances, establish its works and intends to highlight the essential components of a lucid thought which allures by its fictionality as much as it forces its readers to meditation.

Keywords: *Amélie Nothomb, current French literature, integration of cultures, literary analysis, ethnobiography.*

### 1. Una autora entre dos siglos y varias culturas

No es frecuente encontrarse con una autora que, con poco más de docena y media de títulos publicados en poco más de quince años, haya conseguido ser considerada por la crítica como una creadora madura en cuanto a sus medios estilísticos,

a su capacidad para haberse creado una personalidad propia en el mundo de la literatura y, a la vez, haber llegado a conquistar al gran público sin por ello acomodarse a los cánones de una lectura poco exigente. Cuando esto ocurre, resulta excepcional. Pero aún existe una prueba por pasar: semejante concentración de títulos en un tiempo tan escaso obliga a considerar la posibilidad de que nos encontremos ante una única obra reescrita varias veces —no son pocos los creadores acerca de los que se dice, a veces con razón, que únicamente han escrito múltiples versiones de una misma obra, lo cual, en buena parte de los casos, nada tiene de peyorativo. Con Nothomb, y con independencia de que sus obras puedan ser clasificadas en distintos apartados, como luego se verá, uno tiene la impresión de que cada obra nueva sabe desorientar y que el lector debe hacer un esfuerzo para adaptarse a una nueva escritura, una nueva situación, argumento, etc., es decir, que cada obra, en buena parte de los casos, nada tiene que ver con las precedentes. Y teniendo en cuenta su ritmo de trabajo y su decisión de no publicar más que una parte de lo que produce (una obra al año, como media, de cada tres escritas), podemos deducir que nos encontramos con una de las escritoras mundiales actuales más relevantes. Creadora prolífica y siempre original, con un estilo maduro y personal y que responde tanto a las exigencias de la crítica como al interés renovado de un público que espera siempre su próximo título, la presencia de Amélie Nothomb en este compendio acerca de la literatura francesa de los últimos treinta años resulta imprescindible.

Su primera obra, *Hygiène de l'assassin*, apareció en 1992 y le permitió dedicarse a la literatura como profesión<sup>1</sup>. Nacida en Kobe (Japón), el 13 de agosto de 1967, de padres belgas —su padre ejerció el cargo de embajador— y habiendo vivido, y conocido de primera mano, lo esencial de las culturas nipona, china, estadounidense, habiendo vivido en Laos, Birmania y Bangladesh pero con una asimilación de la cultura clásica grecolatina que se transparenta en cada una de sus obras y por su difícil integración europea, Nothomb también destaca por su asimilación de un mundo contemporáneo en el que los espacios y los referentes localistas cada vez son menos relevantes.

<sup>1</sup> Por la comodidad de la lectura, resumo en forma de siglas los títulos publicados tras ser mencionados una primera vez. De la siguiente manera: *Hygiène de l'assassin*, 1992: (HA); *Le sabotage amoureux*: (SA) y *Légende un peu chinoise*: (LCH), ambas en 1993; *Les Combustibles*, 1994: (C); *Les Catilinaires*, 1995: (LC); *Péplum*, 1996: (P); *Attentat*, 1998: (At); *Mercure*, 1999: (M); *Le mystère par excellence*: (ME) y *Stupeur et tremblements*, ambas en 1999, ésta última Grand Prix du Roman de l'Académie Française, y posteriormente adaptada a la pantalla por Alain Corneau en 2003: (ST); *Brillant comme une casserole* (BC) y *Métaphysique des tubes* (MT), ambas en 2000; *Aspirine* (As), *Sans nom* (SN) y *Cosmétique de l'ennemi* (CE), todas ellas en 2001; *Robert des noms propres* en 2002: (RNP); *Antéchrista* en 2003: (Ant); *Biographie de la faim* (BF) y *L'entrée du Christ à Bruxelles* (ECB), ambas en 2004; *Acide sulfurique* en 2005: (AS); *Journal d'Hirondelle* en 2006: (JH) y, por último: *Ni d'Ève ni d'Adam*, en 2007 (NEA). Como complemento de información, su editor francés es Albin Michel y sus obras han ido siendo traducidas al español de manera casi inmediata, por Circe Ediciones y Anagrama.

Podría pensarse que el resultado de semejante mezcla de estímulos se convirtiera en un compendio mal asimilado de caracteres esquematizados, sobre todo dada la juventud de su autora. No es así, sin embargo: su personalidad creadora se nos muestra sin fisuras y, en lugar de basar sus argumentos en la contraposición de los referentes –como, sin buscar demasiado podríamos encontrar ejemplos en Montaigne, en Voltaire o en Montesquieu– el universo que nos describe es el de la sed del conocimiento, de la búsqueda de las razones de cada opción que puede dejarla perpleja en su adopción, pero que termina integrando en su escritura, fruto de ese proceso de maduración que le es propio. No busquemos el tono de las *Lettres persanes* en ella, ese tono que tanto se presta a las facilidades de un lector poco exigente; en su caso, deberemos acompañarla en el proceso, mucho más dificultoso, del aprendizaje y de la integración cultural.

Por ambas razones, su presencia en este “estado de la cuestión” de la literatura actual me pareció imprescindible desde el primer momento. Escritora a caballo entre los siglos –y no me refiero exclusivamente al XX de su nacimiento y al actual, sino que integro los milenios de los desarrollos culturales chinos, japoneses o grecolatinos como ella misma lo hace– supera el encasillamiento del tiempo y convierte a éste en una convención artificial que sólo la referencia a estos últimos 30 años de literatura escrita en francés permite situar como contemporánea. Es decir, desarticula el tiempo. Pero por su asimilación de distintas culturas, por su adopción como referentes occidentales, por ejemplo, de comportamientos orientales en un marco occidental, por sus experiencias biográficas tan frecuentes en sus obras, también desarticula la noción convencional del espacio. Es, desde este punto de vista, una autora universal en el sentido de que nuestro presente en el siglo XXI debe aprender a valorar cada vez más –la economía sabe hacerlo muy bien, la política por supuesto y el mundo de la información nos obliga a ello– una integración mental que ya no se fundamenta en el concepto de países sino en el de culturas.

## 2. Su escritura

Lo menos que puede decirse es que posee una escritura propia y original, con la que sabe modular efectos y, sobre todo, con un registro estilístico amplio. La crítica ha subrayado la dificultad que implica construir novelas dialogales (*P* o *CE*) en nuestro tiempo, obras en las que los elementos descriptivos o narrativos son claramente secundarios, y la maestría de la autora como dialoguista cuyo fraseado se encuentra en permanente progresión, ya que la exploración y el descubrimiento son claves en su creativa, un fraseado que no conoce más tiempos muertos o silencios que los necesarios para modular un ritmo a veces vertiginoso y que crece a medida que la obra avanza. Pero lo sustancial de dichos diálogos tiene que ver con otras características estilísticas

propias: la precisión de sus términos y la ausencia de cualquier elemento textual accesorio.

Pudiera decirse con ello que nos encontramos ante un estilo sencillo, cuando en realidad se trata de una depuración muy trabajada del lenguaje y de sus medios expresivos. La crítica ha señalado, acerca de abundantes escritores, que nada hay más complejo que la aparente naturalidad de la comunicación, y es el caso de nuestra autora. Su expresividad resulta más que suficiente pero nada hay en ella que pudiera suprimirse sin afectar al conjunto del mensaje. Y de nuevo es preciso referirse al término de madurez para señalar cómo la creadora distingue lo esencial de lo accesorio. Nada en su escritura es ocioso y cada información transmitida es imprescindible para la comprensión global de ese *puzzle* que constituye su escritura. Su depuración, que no excluye por otra parte abundantes intervenciones de autor, tiene mucho que ver con la búsqueda de la esencia de los fenómenos que caracterizan al ser humano, oriental u occidental, pero también con una cultura clásica sobre la que se atreve a desarrollar su discurso personal. Basta en ocasiones con un referente de la Antigüedad para concentrar un desarrollo especulativo que pudiera distraer de su objeto esencial. Pero esa misma cultura clásica le permite evitar esas tentaciones de juegos con el lenguaje a las que pocos creadores escapan, aunque no sea más que para crear transiciones o descargar la tensión narrativa. Efectivamente, su escritura no es sencilla, en el sentido en que lo entendemos normalmente. Es, con todas sus complejidades y sin perder su frescura, su espontaneidad o su naturalidad, concentrada. Y no a la manera de los filósofos o de la escritura ambigua que caracteriza a la creación contemporánea, menos aún a esa escritura que parece responder a fórmulas casi matemáticas tan en boga en la actualidad, sino en función de que cada término, cada intervención, cada desarrollo vienen precedidos por una reflexión que aplica la lucidez no sólo a lo que comunica, sino también a todo lo que comunica. Otro elemento que no resulta frecuente en la literatura actual.

Otro elemento que puede crear confusión en torno a su obra procede precisamente de esta nitidez de su lenguaje, de su depuración. Si nos atenemos a un criterio tan desacreditado, y con razón, en la literatura actual, es decir el genérico, y tomamos como punto de referencia la longitud de sus obras, pudiera decirse que su espacio predilecto es el de la novela breve. En efecto, raras son sus obras en las que el número de páginas en la primera edición superan las 200 (*AS* o *NEA*, por ejemplo), y en ocasiones se ha hablado de sus obras como emparentadas con las parábolas, aunque eso plantea otros problemas estilísticos a desarrollar más adelante. Con estos datos, sabiendo que su tiempo de escritura diaria se sitúa en torno a las 4 horas diarias –entre las 4 y las 8 de la mañana, para los estudiosos de la nocturnidad o su contrario–, sabiendo además que algunas de sus obras se encuentran emparentadas entre sí – como luego veremos – podría pensarse que se trata de una escritora de “corto aliento”,

incapaz por el momento de alumbrar obras de mayor densidad. Y, sin embargo, cuando se ha terminado la lectura de una de ellas, se experimenta una sensación de densidad, incluso de saciedad informativa en cuanto a las sensaciones, los ambientes, las personalidades de los protagonistas y la complejidad de los elementos argumentales que prueban algo que sabe muy bien todo lector que se deja seducir por la creación literaria: que cantidad y calidad no son términos homologables y que a menudo un haiku –y la referencia no es casual– tiene más capacidad de impacto que un soneto perfectamente elaborado.

Su estilo, muy concentrado, vivo, de escritura rápida, resulta excepcionalmente lúcido, y por ello me he permitido destacarlo en el título del presente análisis. Pero, ¿a qué tipo de lucidez cabe referirlo? Haciendo referencia al clasicismo de su escritura, es preciso adelantar que sus obras parten de situaciones abiertas, suficientemente explícitas para que el lector no se sienta desorientado en sus referencias –a menudo recurriendo al impresionismo y al expresionismo, a veces desarticuladas entre sí y en las que el recurso a la imagen frecuentemente resulta más elocuente que lo discursivo–, que la autora viene a convertir en expresiones en las que cualquier lector puede reconocerse, a pesar de lo paradójico de algunas de ellas, y que se van elevando a cierto nivel de abstracción. En suma, su lucidez le permite elevar a categoría anécdotas en las que –*mutatis mutandis*– nos podemos reconocer. Obra, e insisto en ello, de reflexión que no pretende serlo. A pesar de sus intervenciones de autor, teñidas de ironía tierna pero también del cinismo al que nuestra sociedad nos tiene acostumbrados (y pienso en particular, pero no únicamente, en *C*, en *At* o en *AS*), que convierten a lo paradójico en lo ridículo, a lo ridículo en lo absurdo y a éste en lo cotidiano.

Y es que en el fondo, una buena parte de su obra se consagra a desvelarnos, a partir de las situaciones extremas en que se encuentran sus personajes, de qué manera aceptamos como normal lo que no lo es, cómo llegamos a construir certezas culturales –y, por ello, relativas y caducas en el tiempo– más sólidas que otras que nuestra pereza mental nos hace pasar a un segundo plano. *At*, obra en la que *Épiphanie* se convierte en *top-model* gracias a su extrema fealdad y reactualiza el mito de la Bella y la Bestia, es un buen ejemplo de ello. Pero si la lucidez es, a menudo, el antónimo de la locura, en este caso se trata del paso al otro lado del espejo. Ese mundo, en el que la escritura produce vértigo a través de unos progresivos deslizamientos de la fantasía, acaba descubriendo, a través de los reflejos cóncavos y convexos del espejo que se pasea a través del camino de la experiencia, es decir, de la existencia, lo arbitrario en el conjunto de reglas de todo comportamiento. ¿Se trata, por ello, de una lucidez capaz de integrar el concepto del caos? ¿No estaríamos hablando entonces de la lucidez de la locura? Quizás sea mucho decir; pero se puede afirmar que se trata de la lucidez de la fantasía, cuando de lo que se trata es de convertir en episodios casi míticos experiencias

cotidianas o de integrar elementos mágicos, de manera absolutamente lógica, en episodios aparentemente banales.

Ahora bien, toda lucidez refleja el trayecto de un conocimiento: de sí mismo, de los demás, de la relación de uno mismo con los demás y hasta del propio sentido de la existencia. En las obras de Nothomb existe siempre ese trayecto que, por lo general, adopta los esquemas de una teoría de conflictos. Es, en efecto, siempre a través de éstos, del tipo que sean, como uno descubre sus valores, sus carencias, sus frustraciones o sus anhelos, entre otros elementos. Y esos conflictos pueden darse desde el nivel más simple, el del enfrentamiento entre dos personas que acaba en un desvelamiento, hasta el más complejo, el de la persona con la cultura, con la presión ambiental –piénsese en *LC*, por ejemplo. Más adelante, lo observaremos con mayor detalle al analizar algunas de sus obras pero, desde este momento, dejemos claro que Nothomb responde a esa consigna clásica en la teoría de conflictos según la cual todo trayecto de conocimiento de uno mismo necesita siempre el enfrentamiento con el Otro.

Y, en ese marco clásico del conflicto, no cabe pasar por alto ciertas críticas que la autora ha recibido desde algunos medios, y que se basan en su presunta misoginia. Sin abordar en absoluto los denominados “problemas de género”, me limitaré a señalar un hecho: en su obra, aparecen mujeres como aparecen hombres. Si *Christa (Ant)* ejerce un rol vampírico o si el sadismo de *Mori (ST)* es evidente, no lo es menos que los comportamientos de los *Sres. Tenshi, Saito y Omochi*, en la misma novela, no pueden ser calificados como gloriosos, precisamente. Si *Khasima-san* resulta detestable (en *MT*), Nothomb no deja de encontrar justificados algunos de sus reflejos en función de elementos culturales: en cambio *Nishio-san*, en la misma obra, o su hermana Juliette representan sus más seguros refugios sin necesidad de justificación alguna. De manera que semejante reproche no se sostiene en modo alguno. Bastaría con recordar la imagen de su padre tras el accidente en el que cae por una boca de desagüe en un día de inundación, y que le permite a la niña comprender en qué consiste su trabajo (“-Où est donc resté ton père ? -Il est à son travail. -Il est allé au consulat ? -Il est dans les égouts. Même qu’il m’avait demandé de te le dire...”):

En chemin, je m’arrêtai, frappée par une évidence : et si c’était ça, le métier de mon père ? Mais oui, bien sûr ! Cónsul, ça voulait dire égoutier. Il n’avait pas voulu me l’expliquer parce qu’il n’était pas fier de sa profession. Ce cachottier ! Je rigolai : j’avais enfin éclairci le mystère des activités paternelles. Il partait tôt chaque matin et revenait le soir sans que je sache où il allait. Désormais, j’étais au courant : il passait ses journées dans les canalisations... (*MT*, 104-105).

Podría multiplicar los ejemplos en el mismo sentido. Pero bastaría recordar a las figuras masculinas –*Émile* y *Palamède Bernardin*, su vecino, en *LC*– para perder

cualquier ilusión acerca de una diferencia de trato en cuanto al género de los seres humanos en la escritura de Nothomb quien, por otra parte, con su mirada de niña, sabe diferenciar las tres especies fundamentales de la existencia: las mujeres, las niñas y los ridículos (SA, 68). ¿Debiera recordar incluso las alusiones a su propio hermano? De manera que no me detendré más en este reproche tan absurdo. Tampoco caeré en el error de hablar de misantropía, en el sentido etimológico del término. Diré, sencillamente, que, por lo que respecta a las cuestiones genéricas, la autora muestra pruebas más que abundantes, una vez más, de su lucidez sin concesiones a lo que se denomina “políticamente correcto”. Y que, sin caer en el pesimismo o la desilusión, esa lucidez acerca de sí misma y de los demás, acerca de la propia existencia, la convierte en una aguda analista de lo que se ha dado en llamar “la condición humana”.

### 3. Las obras

Por la claridad de la exposición, agruparé de manera abusiva, las obras de Nothomb en dos categorías, a las que hay que considerar en su transversalidad, es decir, en absoluto estancas, puesto que hay elementos de cada una de ellas que reaparecen en la otra y porque, en cualquier caso, las “intervenciones de autor”, es decir, las reflexiones propias de la autora con autonomía propia dentro de los respectivos trayectos argumentales, trazan sus propios hilvanes en el conjunto de la obra. Las denominaré respectivamente como el *descubrimiento de sí misma*, y el *descubrimiento del Otro y la metafísica de la condición humana*. Con todas las salvedades posibles ya que, como podrá verse, entre todas ellas existe un concepto, el *descubrimiento*: pues bien, ese descubrimiento de uno mismo siempre se producirá mediante el conflicto de la confrontación con el Otro. De manera que esta clasificación, más o menos arbitraria, no elimina el carácter global del conjunto de su obra.

#### 3.1. “El descubrimiento de sí misma”

Bajo esta denominación pueden ser agrupadas aquellas obras en las que se transparentan de manera directa los elementos biográficos que la han guiado en su propia formación. Debo insistir en el carácter de “manera directa”, no oculta y autobiográfica o *autoficcional* (otra innovación terminológica para designar algo tan antiguo como la escritura, pero, en fin, respetemos el derecho ajeno a descubrir tantos Mediterráneos como quieran), ya que, de otro modo, la personalidad de la escritora impregna de tal manera el conjunto de su obra que sería preciso incluir en esta rúbrica a la totalidad de la misma. De manera que me limitaré a agrupar las más evidentes: *Métaphysique des tubes* (MT), *Biographie de la faim* (BF), *Le sabotage amoureux* (SA), *Antéchrista* (Ant), *Stupeur et tremblements* (ST) y *Ni d'Ève ni d'Adam* (NEA).

No hay la menor duda al respecto: la propia autora confiesa que se trata de recreaciones autobiográficas. En *Métaphysique des tubes*, retraza su biografía en ese paraíso perdido que es su existencia desde su estado de “planta con mirada” hasta su “primer intento de suicidio”, a finales de agosto de 1970: es decir, sus tres primeros años de existencia. Se trata de un estado de vida vegetativa, resumido de este modo:

Les seules occupations de Dieu étaient la déglutition, la digestion et, conséquence directe, l'excrétion. Ces activités végétatives passaient par le corps de Dieu sans qu'il s'en aperçoive. La nourriture, toujours la même, n'était pas assez excitante pour qu'il la remarque. Le statut de la boisson n'était pas différent. Dieu ouvrait tous les orifices nécessaires pour que les aliments solides et liquides le traversent. C'est pourquoi, à ce stade de son développement, nous appellerons Dieu le tube (...) Dieu avait la souplesse du tuyau mais demeurait rigide et inerte, confirmant ainsi sa nature de tube. Il connaissait la sérénité absolue du cylindre. Il filtrait l'univers et ne retenait rien (...) Le tube, lui, était passivité pure et simple. Rien ne l'affectait, ni les changements du climat, ni la tombée de la nuit, ni les cent petites émeutes du quotidien, ni les grands mystères indicibles du silence... (MT, 7-10).

Puesto que toda su fuerza procede de la inercia y Dios no necesita moverse, y teniendo en cuenta que el movimiento es la condición necesaria para el lenguaje, los dos primeros años de su vida, “el tubo” no necesitó ni moverse ni hablar: de manera que sus padres “rénoncèrent d'ailleurs à en faire un être humain” (MT, 17). Lástima que ese estadio perfecto deba comenzar a degenerar tarde o temprano. Centrada en ella misma, la niña-Dios, no conoce el estado de pérdida de sí misma que supone el esfuerzo del contacto con los demás –con la contaminación de semejante estado de perfección que ello conlleva: “*sic transit tubi gloria*” (MT, 24). El placer del chocolate blanco tiene su contrapartida: “À l'âge de deux ans, j'étais sortie de ma torpeur, pour découvrir que la vie était une vallée de larmes où l'on mangeait des carottes bouillies avec du jambon” (MT, 33). A partir de ese momento, movimiento, palabras y memoria vienen a imponer sus reglas sobre la no-existencia. Primer paraíso perdido. Vendrán entonces los conflictos, comenzando por el establecimiento de una jerarquía de relaciones afectivas no siempre nítidas: descubrirse, por ejemplo, hermana de un aspirador no es frecuente, pero esa es la tercera palabra pronunciada. La cuarta será el nombre de su hermana, y nombrarla “nous unit pour toujours” (MT, 42). Con respecto a su hermano, las cosas son distintas sin embargo. Claro que “il paraît que tous les grands-frères sont ainsi : peut-être faudrait-il les exterminer” (MT, 87): “Il était hors de question que je choisisse pour cinquième vocable le prénom de mon frère, de quatre ans mon aîné : ce mauvais sujet avait passé un après-midi assis sur ma tête à lire un *Tintin*. Il adorait me persécuter. Pour le punir, je ne le nommerais pas. Ainsi, il n'existerait pas tellement” (MT, 42), lo cual determina de manera nítida el poder y el uso que puede hacerse de la palabra –también más adelante, “je décidai de ne pas nommer Hugo, pour le châtier” (MT, 65)–, pero también la inutilidad de buena parte de su uso, el carácter de su desgaste y los defectos comunicativos a que puede dar lugar –desde la ambigüedad



hasta la torpeza del emisor o la ausencia de recepción del receptor; cosas todas ellas que tanto preocupan a los adultos pero de una claridad meridiana en la percepción de la niña. Incluso –y no es el único ejemplo en la obra de Nothomb– se produce el gran descubrimiento: “parler pouvait donc servir aussi à assassiner (...) À titre de C.Q.F.D., le sixième mot fut ‘mort’” (MT, 43-44).

Pero es también el progresivo descubrimiento de conceptos tan absolutos y relativos al mismo tiempo como “bien” y “mal” y de las estructuras bipolares: tan adorable era *Nishio-san*, que divinizaba a la niña porque aún no tenía tres años (la edad de la segunda pérdida del Paraíso del mismo nombre) como miserable lo era *Kashima-san* “qui me niait. De même qu’il y a l’Antéchrist, elle était l’Antémoi” (MT, 62). Y el descubrimiento de lo arbitrario que se esconde tras la llamada lógica adulta, y las limitaciones que experimenta el poder infantil a medida que crece y su empobrecimiento en contacto con el de los demás, y el concepto de la belleza a escala individual –su hermana– y las percepciones sensoriales, y la tristeza y el sentimiento de la injusticia y el descubrimiento no menos arbitrario de los géneros –“cette distinction me laissa perplexe. Je ne l’ai pas comprise davantage aujourd’hui” (MT, 66)–, y hasta de la metafísica. Con respecto a Cristo, por ejemplo:

Sans doute les habitants du pays du crucifié avaient-ils les mêmes principes que les Japonais : sauver la vie d’un être revenait à le réduire en esclavage pour cause de reconnaissance exagérée. Mieux valait le laisser mourir que le priver de sa liberté. Je ne songeais pas à contester cette théorie ; je savais seulement qu’il était terrible de se sentir mourir devant un public passif. Et j’éprouvais une connivence profonde avec Jésus, car j’étais sûre de comprendre la révolte qui l’animait à ce moment-là (MT, 73).

Y con la desposesión de su peculiar identidad japonesa, aparecen los malentendidos del lenguaje, en el episodio referido a las carpas, el descubrimiento de la fealdad también: “Être centenaire pour une carpe, c’était se vautrer dans une durée adipeuse, c’était laissez moisir sa chair vaseuse de poisson d’eau stagnante. Il y a encore plus dégoûtant que la jeune graisse: c’est la vieille graisse” (MT, 85). Y la conciencia de la degradación: no física o mental, sino existencial. A los tres años, la niña sabe con certeza lo que a otros pensadores les costará intuir a los sesenta. Según algunos exégetas de Dante, Adán y Eva habrían disfrutado del Paraíso terrenal únicamente durante unas horas. Para la autora, habrá durado tres años: la edad en que el mundo se le vuelve hostil, en la que se le anuncia que pronto deberá ser expulsada de su identidad por el traslado de su padre a otro país, en la que sabe que deberá ir al colegio al año siguiente, rompiendo con ello su universo: “Les Nippons avaient raison de situer à cet âge la fin de l’état divin” (MT, 141), en la que, sin comprender el ritmo estacionario de la naturaleza, su anualidad lineal prefigura la muerte.

En este punto, los recuerdos de Nothomb se hacen precisos: es una crisis de

pérdida global de cuanto ha constituido su identidad: “sans le savoir, je voyais se révéler à moi l’une des lois les plus effrayantes de l’univers : ce qui n’avance pas, recule. Il y a la croissance, et puis il y a la décrépitude ; entre les deux, il n’y a rien. L’apogée, ça n’existe pas. C’est une illusion” (MT, 142). La propia naturaleza había alcanzado ya “une sorte de saturation” (MT, 141). A esa edad, “je sentais qu’une agonie se préparait” (MT, 142) porque, entre otras cosas, “à trois ans, l’anxiété est absolue : on remarque tout et on ne comprend rien” (MT, 143). El repugnante episodio de nutrir diariamente a las carpas no es, en definitiva, sino el detonante que, ante la angustia de vivir para degenerar, le obliga a escoger el no-vivir: de manera que nos encontramos ante “ce qui fut ma première – et, à ce jour, ma seule – tentative de suicide” (MT, 156). Y debo insistir en que el episodio de la comida de las carpas es, sencillamente, un detonante, a pesar de la repugnancia que experimenta:

Je jette des fragments de bouffe. Le bouquet de gueules se lance dessus. Les tuyaux ouverts avalent. Lorsqu’ils ont dégluti, ils réclament de plus belle. Leur gorge est si béante qu’en se penchant un peu on y verrait jusqu’à leur estomac. En continuant à distribuer la pitance, je suis de plus en plus obnubilée par ce que la trinité me montre : normalement, les créatures cachent l’intérieur de leur corps. Que se passerait-il si les gens exhibaient leurs entrailles ? Les carpes ont enfreint ce tabou primordial : elles m’imposent la vision de leur tube digestif à l’air. Tu trouves ça répugnant ? À l’intérieur de ton ventre, c’est la même chose. Si ce spectacle t’obsède tellement, c’est peut-être parce que tu t’y reconnais. Crois-tu que ton espèce soit différente ? Les tiens mangent moins salement, mais ils mangent, et dans ta mère, dans ta soeur, c’est comme ça aussi. Et toi, que crois-tu être d’autre ? Tu es un tube sorti d’un tube (...) La bouche des carpes te rendrait-elle si malade si tu n’y voyais ton miroir innoble ? Souviens-toi que tu es tube et que tube tu redeviendras (...) Regarde donc. Regarde de tous tes yeux. La vie, c’est ce que tu vois : de la membrane, de la tripe, un trou sans fond qui exige d’être rempli. La vie est ce tuyau qui avale et qui reste vide (...) Entre la vie (...) et la mort (...), qu’est-ce que tu choisis ? Qu’est-ce qui te donne le moins envie de vomir ? (MT, 145-146).

La acción sigue a la reflexión de manera natural y, en el fondo del estanque –su elemento acuático–, se acumulan las sensaciones de bienestar:

Le calme se rétablit autour de moi. Mon angoisse a fondu. Je me sens très bien (...) Je ne sens même pas que l’air me manque. Délicieusement sereine (...) Je me sens bien. Je ne me suis jamais sentie aussi bien (...) Le liquide m’a à ce point digérée que je ne provoque plus aucun remous (...) Je souris de bonheur (...) Je suis heureuse (...) Je suis désormais en tête à tête avec la mort... (MT, 147-149).

La niña se deja mecer por el principio de la muerte –*Kashima-san* también sonríe y no la saca del agua: “cette femme me laissera la mort sauve” (MT, 148)– y no echa de menos el de vida –*Nishio-san* acabará sacándola a su pesar casi ahogada–, porque, de todos modos, “crever prend du temps” (MT, 149) y “on ne peut même plus

se suicider tranquille” (MT, 148). Si “la meilleur raison, pour se suicider, c’est la peur de la mort” (MT, 152), en cambio “ce qui me soulage le plus (...) c’est que je n’aurai plus peur de la mort” (MT, 149), porque

la chose de moins en moins vivante se sent redevenir le tube qu’elle n’a peut-être jamais cessé d’être. Bientôt, le corps ne sera plus que tuyau. Il se laissera envahir par l’élément adoré qui donne la mort. Enfin désencombrée de sus fonctions inutiles, la canalisation livrera passage à l’eau – à plus rien d’autre (MT, 152).

El aire duele al volver a respirar y, en el hospital, “on ne possède même pas son propre corps” (MT, 155). Si algo recuerda la niña, es que “je me sentais bien, quand j’étais entre deux eaux” (MT, 157). Lo que puede considerarse resignación es, sencillamente, indiferencia: “Éprouvais-je du dépit d’avoir eu la vie sauve ? Oui. Éttais-je pourtant soulagée d’avoir été repêchée à temps ? Oui. J’optai donc pour l’indifférence. Cela m’était égal, au fond, d’être morte ou vive. Ce n’était que partie remise” (MT, 156).

Pero también es determinante que la obra concluya de este modo: “Ensuite, il ne s’est plus rien passé” (MT, 157), y esta expresión es preciso entenderla en sentido literal y en el más amplio: la expulsión del Paraíso cierra cualquier razón de vivir como no sea el inútil y permanente deseo de recuperarlo. Los trayectos y los esfuerzos para hacerlo irán marcando las etapas del camino hacia la muerte que llamamos natural. La niña lo ha entendido y ha buscado evitarse el cúmulo de frustraciones y espejismos que denominamos vida y con los que intentamos componer una existencia determinada de antemano.

Haberme extendido tanto en mi trayecto analítico de la decimosegunda de sus obras (MT) me permite ser mucho más escueto con el resto de las pertenecientes a este bloque, dado que contiene, en germen, la mayor parte de las referencias que se desarrollan en el resto de las obras, anteriores o posteriores. Y no porque sea más o menos transparente sino porque sitúa el despertar de inquietudes que las hacen más comprensibles en ese desarrollo de acumulación de desposesiones que conduce a la vida adulta y permite comprender un trayecto en el que al principio los demás son seducidos únicamente por ser y más adelante se intentará seducirlos a través, por ejemplo, de la palabra; en el que al principio se es, sencillamente, para después estar obligado a hacer. O, mejor dicho, para “simular”, dice en *Biographie de la faim*, 34. Y es precisamente por esta obra, la decimoctava de la autora, por donde continúa mi trayecto. Por la simple y arbitraria razón de que se sitúa temporalmente en el periodo posterior al destronamiento de Dios, es decir, a partir de la entrada de la niña en la escuela japonesa que es, en el fondo, el primer cuartel que debe conocer. Y obsérvese que hemos pasado de los “tubos” y su metafísica a una biografía del hambre que, en el fondo, no es en su caso sino la pulsión desmedida por nutrirse de las claves de una existencia que, resignada, está obligada a alimentar pero que, de entrada, le está negada

por esa ruptura de identidad que manifiesta su lenguaje "*franponais*" (BF, 37). Es la edad también en la que las prohibiciones se manifiestan de manera nítida y, frente a ellas, la niña descubre las evasiones: desde las fugas de la escuela hasta la "*potomanie*", es decir, el placer de vaciar a escondidas las copas de los invitados en las recepciones de sus padres. Pero la obra, refiere el traslado de su padre al consulado de Pekín, considerado por Nothomb como la exacta antítesis de "su" patria, el Japón y, aunque no estuviera en condiciones de comprender el régimen político de "*la Banda de los Cuatro*", sí que lo estaba para entender la catástrofe que representaba para su propia vida cotidiana:

Mais j'avais beau ne pas comprendre, je vivais cette Chine comme une longue apocalypse, avec toute l'abjection et la joie contenues dans ce mot. L'expérience apocalyptique est le contraire de l'ennui. Qui voit s'effondrer le monde se désole autant qu'il s'amuse : c'est un spectacle que l'abomination permanente, c'est un jeu tonique qu'un naufrage, surtout quand on a de cinq à huit ans (BF, 59).

Se trata de una obra demasiado compleja para ser resumida, incluso parcialmente: piénsese que en el país de los placeres la niña había caído en un régimen cuartelero, mientras que en el de la falta de libertades se encontraba mucho más libre por el hecho de estar confinada en un barrio "reservado" y en una escuela en la que la única obligación del profesor consistía en que los niños no se mataran entre ellos. Paradojas de la existencia. Pero la evolución continúa: "C'est en Chine que je découvris une faim qui m'était inconnue : la faim des autres" (BF, 61). Lo cual conlleva todo un conjunto de experiencias nuevas:

Je me lançai à la conquête de l'amour. Pour cela, la première condition était de tomber amoureuse : cela m'arriva sans tarder et, bien évidemment, ce fut un désastre qui redoubla ma faim. Ce ne serait jamais que le premier sabotage amoureux d'une longue série. Il n'est pas indifférent qu'il y ait eu lieu en cette Chine dévastée. En un pays de prospérité et d'apaisement, je n'eusse peut-être eu les crocs jusqu'à l'insurrection. C'est dans les films de guerre qu'on assista aux plus beaux baisers du cinéma (BF, 61).

En suma, se trata de la paradoja contenida en la digresión de las primeras páginas acerca de los habitantes de Vanuatu, el país de la sobreabundancia alimentaria, y en el silogismo incluido en los siguientes apuntes: "l'absence de faim est un drame sur lequel nul ne s'est penché" > "il n'y a pas d'appétit au Vanuatu" > "leur vie était une flânerie à perpétuité. Elle manquait d'une quête" (BF, 14-15). Pero se trata de una obra llena de paradojas, de incongruencias y de lo arbitrario; es decir, de una educación social mediante el contacto con los demás que le sirve igualmente de exploración de sí misma. Y no sólo a través de los demás: la propia imagen es elocuente: "je voulais me voir en état de plaisir", confiesa en BF, 71: "Pour être plus à l'aise, je m'assis sur le rebord du lavabo et continuai à goinfrer les spéculoos en me dévorant des yeux. La vision de ma volupté accroissait ma volupté". Si acerca de la experiencia china

Nothomb se explayará en otra obra, la segunda parte de ésta comienza con un balance provisional:

À sept ans, j'eus la sensation précise que tout m'était déjà arrivé. Je récapitulai, afin d'être certaine de n'avoir rien oublié du parcours humain : j'avais connu la divinité et son absolue satisfaction, j'avais connu la naissance, la colère, l'incompréhension, le plaisir, le langage, les accidents, les fleurs, les autres, les poissons, la pluie, le suicide, le salut, l'école, la destitution, l'arrachement, l'exil, le désert, la maladie, la croissance et le sentiment de perte qui lui était attaché, la guerre, la griserie d'avoir un ennemi, l'alcool – *last but not least* –, j'avais connu l'amour (...) mais je n'avais pas connu le bonheur amoureux... (BF, 76-77).

En sí misma, la obra, mucho más lineal que la anterior, refiere de manera impresionista los desplazamientos de la muchacha hasta su regreso a Japón a los 21 años. De este modo, Nueva-York, donde su padre es nombrado en la ONU, le aportará nuevas experiencias en lo que se ha denominado una "autogeografía" –sin comprender que se trata más bien de una *etnobiografía*, en todo caso : el descubrimiento del cuerpo en las clases de danza, intentar la conquista de *Inge*, no contenta con tener seducidas a *Marie*, a *Corinne* y a *Roselyne* –"Que l'amour d'un garçon pût être l'objet d'une quête, cela me paraissait grotesque..." (BF, 106)–, el descubrimiento a su madre por parte del responsable de la escuela de que –"Votre fille a un cerveau surdéveloppé" (BF, 108), lo cual la deja indiferente, y también nuevas desposesiones. Tras la saciedad de Nueva-York, la miseria de Bangladesh, como nuevo destino de su padre, traerá como consecuencia el nacimiento de la gemeleidad con Juliette, la inmersión en la lectura, el descubrimiento de lo horrible de la existencia y de la fealdad como categoría, y los viajes por India, Birmania o Nepal comportarán experiencias que van del terror –sentirse desnudada en el mar por cuatro hindúes: "Autour de moi, toujours personne. Les mains de la mer écartèrent mes jambes et entrèrent en moi. La douleur fut si intense que la voix me fut rendue. Je hurlai" (BF, 151)– hasta la revelación, en el Templo de la Diosa Viviente:

Celle-ci était une enfant que les brahmanes choisissaient à la naissance en fonction de mille critères astrologiques, karmiques, sociaux, etc. Le bébé accédait aussitôt au rang de divinité... (...) Hormis les vestales, personne n'était autorisé à lever les yeux sur elle. (...) Ce manège durait jusqu'aux douze ans de l'enfant. Le jour de son anniversaire, elle perdait son statut de divinité et était soudain priée d'aller se faire pendre ailleurs. On relâchait dans la nature une fillette obèse, incapable de se servir de ses jambes et dont la famille avait perdu le souvenir. Personne ne semblait se soucier du devenir de cette nouvelle humaine... (BF, 157).

Que Nothomb tuviera precisamente doce años cuando el episodio del Templo y su recuerdo resulte tan vívido obliga a recordar el sentimiento de desposesión que le acompañará a lo largo de su trayecto de madurez. El mundo, tanto como ella misma,

cuyo cuerpo comienza a feminizarse, se convierten en objeto de disgusto, hasta el punto de intentar quemarse el pecho para impedir su desarrollo:

Je buvais pour oublier que j'avais treize ans. J'étais immense et laide, je portais un appareil dentaire. Le Président du Bangladesh, l'admirable Zia ur-Rahman, fut assassiné. Il suffisait que je quitte un pays pour qu'il s'y passe quelque chose. Le monde me dégoûtait. Le Bangladesh sombra dans la dictature militaire. Je sombrai dans la dictature de mon corps. La Birmanie, l'Albanie asiatique, vivait en autarcie. Je fermai mes frontières (...) Horreur : je désirais un garçon. Il ne manquait plus que cela. Mon corps était un traître (...) Au fond de mon néant hormonal, ne régnait que le chaos... (BF, 162-163).

La respuesta biológica debía convertirse en una anorexia severa que únicamente quien ha pasado por ese estado puede referir a su manera, puesto que se trata de una experiencia individual:

La faim fut lente à mourir au creux de mon ventre (...) Après deux mois de douleur, le miracle eut enfin lieu : la faim disparut, laissant place à une joie torrentielle. J'avais tué mon corps (...) L'anorexie me fut une grâce : la voix intérieure, sous-alimentée, s'était tue ; ma poitrine était à nouveau plate à ravir ; je n'éprouvais plus l'ombre d'un désir pour le jeune Anglais ; à dire vrai, je n'éprouvais plus rien. Ce mode de vie janséniste – rien à tous les repas du corps et de l'âme – me maintenait dans une ère glaciaire où les sentiments ne poussaient plus. Ce fut un répit : je ne me haïssais plus" (BF, 166-167).

Pero... "Je ne mourus pas. J'aurais préféré mourir" (BF, 175), en un proceso en clave de paradoja, como ocurre a lo largo de toda su obra. Porque, en el fondo, "j'étais au paroxysme de la faim : j'avais faim d'avoir faim" (BF, 172). Las últimas páginas acaban su trayecto: su estancia en Bélgica, que será relatada en buena parte en *Ant*, donde se siente más extranjera que en ningún otro país, el descubrimiento de la escritura y el intento de regresar al Paraíso perdido de Japón, a los 21 años, que constituirá el núcleo de otras dos obras: *ST* y *NEA*. Pero el final de *BF* nos la sitúa de nuevo con *Nishio-san* tras los 17 años transcurridos sin verla: es cierto que el tiempo no pasa en balde y que las ilusiones perdidas a menudo se transforman en desilusiones. ¿Qué importa? Su adorada sirvienta no concluye menos por decirle: "-Qu'est-ce que ça fait ? Je suis en vie" (BF, 190).

*Le sabotage amoureux*, la segunda de sus novelas en publicarse, se consagra en exclusiva al período vivido en Pekín a partir de los 7 años. Ya he tenido ocasión de contextualizarlo dentro de *BF*, por ello no necesitaré extenderme en ella. ¿Qué cabe retener en primer lugar? La mirada curiosa, el tono humorístico con el que impregna episodios próximos al absurdo y que le sirven para sobrevivir en un ambiente agobiante: "Ce qui revient à dire que presque tout était hideux. Corollaire immédiat : la beauté du monde, c'était moi" (SA, 5). Mirada atónita sobre un mundo absurdo, el propio de las inacabables contradicciones de una dictadura comunista, en el microcosmos no menos

absurdo de San Li Tun, el barrio residencial en el que se encuentran confinadas algunas de las legaciones diplomáticas, que aportará certezas lógicas del mundo adulto, sin embargo: “sur terre, personne n’est indispensable, sauf l’ennemi” o “les périodes de paix aboutissent toujours à de nouvelles guerres. Tandis que les guerres se soldent généralement par des périodes de paix. Comme quoi, la paix est nuisible à l’homme, alors que la guerre lui est bénéfique” (SA, 14-15). Esta evidencia la conducirá a descubrir sentimientos como la lealtad y, en consecuencia, el orgullo de pertenecer a un grupo y, puesto que el enemigo es indispensable puesto que todo crecimiento implica el conflicto con el Otro, el hecho de que “il faut aimer son ennemi et ne pas le lui dire” porque, “s’il n’y a plus d’ennemi, il faut s’en trouver un autre : tout est à recommencer” (SA, 15).

De manera que la vemos formando parte de un ejército de niños bastante heteróclitos (franceses, belgas, cameruneses o zaireños, junto con una egipcia y, más adelante, algún italiano), contrario a los alemanes del Este. ¿Por qué? Pero, ¿hacen falta razones siempre? ¿Acaso las necesitan los adultos, a los ojos de un niño? Como señala ella misma: “le propre des vérités confondantes est d’échapper à l’analyse. Vialatte a écrit cette phrase merveilleuse : ‘Le mois de juillet est un mois très mensuel’ A-t-on jamais rien dit de plus vrai et de plus confondant sur le mois de juillet ?” (SA, 24). De manera que, integrándose en la lógica adulta, más adelante declararán la guerra a los nepalíes “parce que c’est le seul pays au monde qui n’a pas un drapeau rectangulaire” (SA, 109).

Pero el descubrimiento fundamental viene dado por el sentimiento de que

ma décadence a commencé. Elle a débuté à l’instant où j’ai compris que le centre du monde ce n’était pas moi. Elle a débuté à l’instant où j’ai été émerveillé de découvrir qui était le centre du monde (...) Le centre du monde était de nationalité italienne et s’appelait Elena (...). Décrire Elena renvoyait le *Cantique des cantiques* au rang des inventaires de boucherie... (SA, 31-33).

No es el momento de analizar hasta qué punto los episodios de ternura amorosa con las niñas resultan más relevantes que con los del sexo opuesto –*Ant* o *ST*, entre otras obras, se prestarían a ello también– y cómo la noción de belleza se encuentra por lo general asociada en Nothomb a la de distintas figuras femeninas. Pero el hecho cierto es que, en esta etnobiografía que corresponde a la etapa de su definición amorosa, las amigas sirven para despertar los placeres, las angustias, las estrategias, las ansiedades, las crueldades y las ternuras, los deseos, las mentiras, los intentos de seducción o los fetichismos que, entre otros elementos, caracterizan a la emoción erótica. De manera que, entre los elementos sobresalientes de la obra –a saber, la paradoja de sentirse en libertad en un país absolutamente controlado, gracias a una parodia de colegio al que nadie hace caso; el descubrimiento de la solidaridad colectiva y benéfica de una guerra declarada siempre contra alguien, lo cual, naturalmente ayuda

al desarrollo de la propia identidad, entre otros— el fundamental es el descubrimiento del amor:

Parce que j'aime Elena, parce qu'elle est la plus belle, parce qu'il y a sur terre une personne aussi vénérable, parce que je l'ai rencontrée, parce que — même si elle l'ignore — elle est mon amoureuse, il faut faire quelque chose. Quelque chose de grand, de superbe — une chose digne d'elle et de mon amour. Tuer un Allemand, par exemple... (SA, 40).

A partir de este momento, el núcleo esencial del argumento gira en torno a esta relación imposible que culmina en el “sabotaje” propio del título y en una respuesta de evasión: ya poco importa que los nepalíes suscriban la paz contra el resto. Lo importante es la huida ante el muro infranqueable: su padre será destinado a Nueva-York, donde “dix petites filles tombèrent folles amoureuses de moi. Je les fis souffrir abominablement. C'était merveilleux” (SA, 123). ¿Y la conclusión de esta nueva experiencia de desposesión de sí misma? Tiempo después,

au détour d'une lettre distraite de mon père, j'appris qu'Elena était devenue une beauté fatale. Elle étudiait à Rome, où d'innombrables malheureux parlaient de se suicider pour elle, si ce n'était pas déjà fait. Cette nouvelle me mit d'excellent humeur. Merci à Elena, parce qu'elle m'a tout appris de l'amour. Et merci, merci à Elena, parce qu'elle est restée fidèle à sa légende (SA, 124).

Su decimoséptima novela, *Antéchrista*, puede considerarse desde muchos puntos de vista la continuación del episodio amoroso comenzado con la italiana y puede considerarse también una “educación sentimental”. Ahora la protagonista tiene dieciséis años y ha comenzado sus estudios en una Universidad belga —donde se siente tan desarraigada como en cualquier otro sitio y época, fuera de su infancia en Japón. Se sentirá fascinada por *Christa* —otra joven tanto más ideal cuanto que la autora detesta su cuerpo, su timidez, etc.— y sufrirá, pero agravados, todos los episodios propios de un ser seducido: comenzando por el episodio de desnudez de las primeras páginas hasta la progresiva pérdida de identidad: de su habitación, de su tiempo, de su ropa, etc. *Christa* le impondrá que flirtee con muchachos que no le atraen en absoluto y acabará, instalada ya en su casa, por seducir a sus propios padres, a partir de un juego de *tartufferia* tan escandaloso y degradante para la muchacha que pronto convertirá a ese ser adorable en otro no menos detestable. En resumen, puede decirse que se trata de un episodio de vampirismo en el sentido más literal de la palabra. Pero, ¿cómo luchar contra un *Tartuffe* si no es demostrando sus mentiras, cuando se carece de la experiencia necesaria para una lucha tan desigual? Aquí aparecerá el valor de la voluntad, que volveremos a encontrar en *ST* o en *NEA*, por ejemplo. La segunda parte de la obra se consagra a ese desvelamiento de tanta doblez, con la humillación consiguiente al hecho —pero la condición humana es así— de que sus padres nunca aceptarán las evidencias más que como un horrible acto de rencor de su hija contra la que hubieran preferido tener y encontrarán siempre explicaciones y excusas para la ex-



amiga de su hija. La conclusión de la obra no puede ser más ambigua. En público va a triunfar, en el escenario más hostil hacia ella, esa Universidad en la que de nuevo *Christa* ha decretado su aislamiento, pero en privado va a acabar contaminada por ella. Veamos el triunfo:

(...) Le professeur était absent et Christa en avait profité pour occuper sa place et parler (...) Ce fut au moment de m'asseoir que je remarquai le silence (...) Tous les étudiants étaient tournés vers moi et je compris de quel sujet crucial Antéchrista les avait entretenus. Je sus que je ne pourrais rester indifférente à un mal aussi grotesque. Aucune réflexion ne me fut nécessaire. Je me levai et descendit l'escalier que je venais de gravir. Mue par une certitude qui me donnait envie de rire, je marchais calmement vers Christa. Elle souriait, persuadée d'avoir triomphé de ma patience : j'allais enfin faire ce qu'elle espérait, l'invectiver, l'affronter, voire la gifler, elle allait vivre son heure de gloire, elle m'attendait.

Je pris son visage entre mes mains et je collai mes lèvres sur les siennes. Je mis à profit les déficiences des Renaud, Alain, Marc, Pierre, Thierry, Didier, Miguel, etc. pour improviser, avec du langage une science infuse et soudaine, ce que l'être humain a inventé de plus absurde, de plus inutile, de plus déconcertant et de plus beau : un baiser de cinéma. Aucune résistance ne me fut opposée. Il est vrai que je bénéficiai du plus absolu des effets de surprise (...) Quand je lui eus longuement exposé ma façon de penser, je la repoussai et me tournai vers l'amphithéâtre médusé et hilare. Le triomphe écrasant, je demandai d'une voix sonore à ces dégénérés en surnombre :

- D'autres candidats ? (*Ant*, 144-146).

La víctima triunfa sobre el vampiro –que, por cierto, no reaparecerá más en la Universidad. Pero, a su vez, ha quedado marcada por él. Retomando aquel consejo que *Christa* le había dado para desarrollar sus pechos y que la protagonista había rechazado por ridículo, el final de la obra la descubre ante el espejo:

Ce fut alors que, dans le miroir, j'assistai à de terrifiants phénomènes. Je vis la morte saisir la vive. Je vis mes bras se lever à l'horizontale (...) et je vis ce corps ne plus m'appartenir et exécuter, toute honte bue, la gymnastique prescrite par Antéchrista. Ainsi, sa volonté fut faite, et non la mienne (*Ant*, 150-151).

Obra, en suma, en la que de nuevo, y con todas las ambigüedades que aparecen y sería largo de analizar, la identidad de la persona se manifiesta en conflicto con el Otro, en la que se prosigue ese proceso de desposesión que se prolonga desde la infancia, en la que el conflicto entre *Christa* y *Antéchrista* sería también objeto de estudio –pero en la literatura los *Tartuffe* dejan de tener “historia” a partir del momento en que son desenmascarados–, en la que las reflexiones sobre el individuo y la colectividad se evidencian crudamente..., entre otros elementos difíciles de resumir en estas páginas.

Para concluir este primer bloque, trataré conjuntamente *Stupeur et tremblements*

y *Ni d'Ève ni d'Adam*, dados los datos cronológicos que las unen. Con ambas, publicadas no obstante con ocho años de distancia, puede decirse que se cierra provisionalmente esta búsqueda de una identidad propia que ha conocido elementos de desposesión a partir de su expulsión del Paraíso. A sus veintiún años, la autora emprende el intento de recuperación del Paraíso perdido. Si la lógica nos dice que éste es irrecuperable, que como mucho puede desembocar en un "ajuste de cuentas" con el pasado, al menos su "quête" le servirá para cerrar un círculo que no ha dejado de obsesionarle desde sus tres años. Ambas obras refieren, pues, su nueva experiencia en Japón, durante un año, con dos espacios que no se interfieren —el laboral y el personal— excepto por alguna anotación en el sentido de que la situación en que se encuentra en el primero le hubiera sido difícilmente tolerable si el segundo no hubiera venido a equilibrarlo. El argumento de la primera es bien conocido pero bastan las primeras líneas para resumir buena parte de él. En enero de 1990, llega como becaria a una empresa japonesa. En ella,

Monsieur Haneda était le supérieur de monsieur Omochi, qui était le supérieur de monsieur Saito, qui était le supérieur de mademoiselle Mori, qui était ma supérieure. Et moi, je n'étais la supérieure de personne. (...) Donc, dans la compagnie Yumimoto, j'étais aux ordres de tout le monde (ST, 7).

En dicho trabajo, en el que no desempeña ninguna función precisa, lo más evidente es que la jerarquía impone sus arbitrariedades hasta el absurdo y su sistema dispone de sus propios medios para impedir cualquier contaminación que, en forma de iniciativa propia por ejemplo, pueda cuestionarlo. Apartarse del ceremonial que conlleva cualquier gesto, por benéfico que pueda ser éste, basta para invalidarlo. Y, para complicar las cosas, la belleza de *Fubuki Mori*, su necesidad de seducirla, seducida ella misma, la hace cometer error tras error. Por ejemplo: servir veinte tazas de café en una reunión con fórmulas que manifiestan su dominio del japonés. Lo cual hace que *Omochi* reprenda a *Saito* que no dejará de transmitirle la reprimenda:

-Vous avez profondément indisposé la délégation de la firme amie ! Vous avez servi le café avec des formules qui suggéraient que vous parliez le japonais à la perfection !  
-Mais je ne le parle pas si mal, Saito-san.  
-Taisez-vous ! De quel droit vous défendez-vous ? Monsieur Omochi est très fâché contre vous. Vous avez créé une ambiance exécrable dans la réunion de ce matin : comment nos partenaires auraient-ils pu se sentir en confiance, avec une Blanche qui comprenait leur langue ? À partir de maintenant, vous ne parlez plus japonais. Je le regardai avec des yeux ronds.  
-Pardon ?  
-Vous ne connaissez plus le japonais. C'est clair ?  
-Enfin, c'est pour ma connaissance de votre langue que Yumimoto m'a engagée !  
-Cela m'est égal. Je vous donne l'ordre de ne plus comprendre le japonais.  
-C'est impossible. Personne ne peut obéir à un ordre pareil.

-Il y a toujours moyen d'obéir. C'est ce que les cerveaux occidentaux devraient comprendre.

"Nous y voici", pensai-je avant de reprendre :

-Le cerveau nippon est probablement capable de se forcer à oublier une langue. Le cerveau occidental n'en a pas les moyens.

Cet argument extravagant parut recevable à monsieur Saito.

-Essayez quand même. Au moins, faites semblant. J'ai reçu des ordres à votre sujet. Est-ce que c'est entendu ? (ST, 19-20).

Cualquier civilización, analizada desde la perspectiva de otra, presenta elementos absurdos y arbitrarios que se prestan a la sonrisa. Mucho más cuanto más rígida y ceremoniosa es la primera, y la japonesa lo es, y mucho. De manera que la lectura de la obra nos hace sonreír sin profundizar en el drama que para la protagonista supone sentirse rechazada, a pesar de su mejor voluntad, por la civilización en la que desde niña había situado su Paraíso. Y sentirse desposeída de la lengua de esta manera, representa el rechazo más absoluto para volver a penetrar en él. Pero eso no es todo: de error inconsciente en torpeza clara –su paso por la sección de contabilidad no puede ser más desastroso–, su relación con *Mori*, que podría ser admitida en nuestra sociedad occidental, pero absolutamente prohibida en un sistema tan jerárquico, empeora las cosas. ¿Cómo hacerse valer ante ella? ¿Mediante la competencia propia? Será entendida como una competitividad intolerable. Tras su función de fotocopiar hasta la extenuación documentos de manera nunca satisfactoria para el superior de turno o la de "avanceuse-tourneuse de calendriers" (ST, 29) de toda la empresa, por lo que también se verá reprendida –"Oui. Vous pouvez continuer. Mais ne vous donnez pas en spectacle : vous déconcentrez les employés" (ST, 31)– *Tenshi* le sugiere la redacción de un informe ("Et il avait pris cette initiative sans demander l'avis de personne : c'était un gros risque pour lui" (ST, 37). El informe es calificado como excepcional... hasta el momento en que se descubre que es ella la autora. *Omochi* llama a ambos a su despacho:

Je croyais savoir ce qu'était une engueulade. Ce que je subis me révéla mon ignorance. Monsieur Tenshi et moi reçûmes des hurlements insensés. Je me demande encore ce qui était le pire : le fond ou la forme. Le fond était incroyablement insultant. Mon compagnon d'infortune et moi nous fîmes traîner de tous les noms : nous étions des traîtres, des nullités, des serpents, des fourbes et – sommet de l'injure – des individualistes (ST, 42).

La delación procede de la propia *Mori*, celosa de sus propias funciones y orgullosa del sistema jerárquico, pero en la mente de ésta es la protagonista quien debe excusarse ante ella, su superiora. Lo cual conducirá a la degradación de sus funciones hasta convertirse –consecuencia indirecta de una reprimenda a *Mori* en la que la protagonista comete el nuevo error de intentar confortarla– en responsable de su nuevo puesto: los servicios del piso 44 (damas y caballeros). Únicamente del piso 44: los demás no lo necesitan. Y, posteriormente, cuando los caballeros prefieren ir a

los servicios de otros pisos para no sentirse molestos con su presencia, únicamente los de damas. Pero como la única dama –además de la protagonista– del piso 44 es *Mori*, se convierte en mantenedora del servicio exclusivo de una mujer que, en el fondo de ella misma, es otra víctima del sistema: con la diferencia de que tiene a alguien sobre quien descargar sus frustraciones. Las páginas 86 a 95 de la obra justifican a la mujer nipona –“Fubuki, elle, n’était ni Diable ni Dieu : c’était une Japonaise...” (ST, 86)–, pero es siempre a través de la mirada occidental: es, por ello, compasiva. En la práctica, lo que los demás esperan de ella es que se comporte como una occidental, es decir, que reaccione dimitiendo ante semejante cúmulo de humillaciones. La lección de la protagonista es que dispone de la suficiente voluntad y paciencia para afrontarlas poniendo su dignidad a salvo mediante la indiferencia –¡a qué precio!– y aceptando el sistema nipón hasta el punto de acabar su contrato anual presentando la dimisión de la manera ceremoniosamente convenida, en dicho sistema, ante cada uno de sus superiores. Una vez más, ha sido necesaria la confrontación con el Otro para extraer de su interior actitudes que nunca hubiera reconocido como propias. Su conclusión no es menos triste, a pesar del tono ligero, irónico o sarcástico de la obra: su propia existencia como persona le impide reconocerse en una sociedad en la que hasta el momento había creído encontrar el Paraíso. Ahora sabe que este Paraíso también lo ha perdido para siempre. Pero si ella ya no se reconoce en esta sociedad, la conclusión de la obra también es relevante. Un año después de aparecer su primera novela, recibe una carta de felicitación de *Mori Fubuki*: el texto “comportait un détail qui me ravit au plus haut point : il était écrit en japonais” (ST, 175). En otros términos, y siempre a través de la palabra: el sistema que la había rechazado por occidental (por consiguiente, degradada) la asumía como nipona, el más alto honor que podía serle atribuido por un nipón. Lástima que, para entonces, eso ya no tuviera importancia para la protagonista, que había encontrado su propia identidad sin necesidad de vincularse con unas raíces cualesquiera –que no fueran su propia infancia.

“Ces pages pourraient donner à croire que je n’avais aucune vie en dehors de Yumimoto. Ce n’est pas exact. J’avais, en dehors de la compagnie, une existence qui était loin d’être vide ou insignifiante” (ST, 148). Estas líneas hacen referencia a la última obra que destacaré en este apartado, *Ni d’Ève ni d’Adam*, publicada en 2007. Y es que, en efecto, recurriendo a un comienzo paradójico –“Le moyen le plus efficace d’apprendre le japonais me parut d’enseigner le français” (NEA, 7)–, la protagonista entablará una relación con *Rinri* que, poco a poco, irá haciéndose amorosa. No precisamente apasionada, es cierto:

Ce que j’éprouvais pour ce garçon manquait de nom en français moderne, mais pas en japonais, où le terme de *koi* convenait. *Koi*, en français classique, peut se traduire par goût. J’avais du goût pour lui. Il était mon *koibito*, celui avec lequel je partageais le *koi* (NEA, 74).

Es cierto que la historia de la pareja y las reflexiones acerca de ella ocupan la parte más notable de la obra, pero no hay que olvidar que se encuentra inserta en la dificultad de conciliar dos civilizaciones tan distintas que hasta las formas lingüísticas no presentan el mismo valor –y no me refiero con ello a la cantidad de malentendidos que se encadenan en la obra, sino a otras de un carácter más trascendente:

Les pires accidents de la vie sont langagiers. Un soir de semaine, après minuit, tandis que le sommeil m'emportait par le fond, Rinri me demanda en mariage pour la deux cent quarantième fois. Trop fatiguée pour être évasive, je répondis non et m'endormis aussitôt. Au matin, près de mon écrioire, je découvris un mot du garçon : "Merci, je suis très heureux". J'en tirai des leçons d'une haute valeur morale : "Tu as rendu quelqu'un heureux en étant claire. Il faut oser dire non. Il n'y a rien de gentil à laisser des faux espoirs. L'ambiguïté est la source de la douleur, etc." (NEA, 220).

El resultado, para la protagonista, es la fuga –"La liberté n'a pas de prix" (NEA, 225)–, y, más adelante:

Le concept de liberté est un sujet rebattu dont les premiers mots me font bâiller. L'expérience physique de la liberté, c'est autre chose. On devrait toujours avoir quelque chose à fuir, pour cultiver en soi cette possibilité merveilleuse. D'ailleurs, on a toujours quelque chose à fuir. Ne serait-ce que soi-même. La bonne nouvelle, c'est que l'on peut échapper à soi-même (...) Peu glorieuse, la fuite ? C'est pourtant mieux que de se laisser attraper. Le seul déshonneur, c'est de ne pas être libre (NEA, 234-235).

De manera que no anunciará su regreso a Bélgica hasta el último momento, ni siquiera calificándolo de provisional. Ni un mal gesto, ni un reproche. Acabada la experiencia de la recuperación del Paraíso perdido, inmediatamente comienza a redactar *Hygiène de l'assassin*, a comienzos de 1991, que será un éxito fulminante. Las llamadas de Rinri menudean:

Il finissait en disant: "J'espère que tu ne vas pas tarder. Tu me manques". Et puis il raccrochait. Jamais de reproche. Il était gentil. J'avais un peu mauvaise conscience, mais cela passait vite. Peu à peu, les coups de téléphone s'espacèrent jusqu'à cesser. Me fut épargné cet épisode sinistre entre tous, barbare et mensonger, qui s'appelle la rupture (...) Je rends grâce à Rinri d'avoir eu cette classe : il a compris le message sans que j'aie eu à le lui dire. Ainsi, il m'a été donné de vivre une liaison parfaite (NEA, 239-240).

Pero en un último encuentro, en público y ya casado Rinri –¡con una francesa!–, volverán a encontrarse. El muchacho le dirá sencillamente:

"Je veux te donner l'étreinte fraternelle du samouraï" (...) Ces mots eurent pour moi un pouvoir atroce (...) Je me jetais dans ses bras pour cacher les larmes qui montaient. Il me serra, je le serrai. Il avait trouvé les mots justes. Il avait mis plus de sept ans à les trouver, mais il n'était pas trop tard. Quand il me parlait d'amour, je m'en fichais parce

que ce n'était pas le mot juste. Mais là, il venait de dire ce que j'avais vécu avec lui, je venais de le comprendre. Et quand on me dit le mot juste, je deviens enfin capable de ressentir. Et pendant cette étreinte qui dura dix secondes, j'éprouvai tout ce que j'aurais dû éprouver pendant toutes ces années (NEA, 243-244).

Es, en otro nivel, la confirmación de la carta de *Mori*: el Paraíso había existido. Existen momentos en que se le puede recuperar, tan gloriosos como su ascenso al Fuji o terribles como el del Kumotori, salvada de nuevo por la visión del Fuji —“Ces six heures sont les plus belles de ma vie” (NEA, 185). Y ese Paraíso la había reconocido como suya, aunque ella no hubiera conseguido recobrar esa sensación de absoluto que lleva implícita el concepto de Paraíso. Probablemente, porque no hay más Paraísos que los perdidos lo cual, lejos de ser una desilusión, es sencillamente un rasgo más de lucidez. Porque hubiera podido, en cualquier momento, volver a hacerse la ilusión de volver a él:

N'appartenait-il pas à ce pays que j'aimais entre tous ? N'était-il pas l'unique preuve que l'île adorée ne me rejetait pas ? Ne m'offrait-il pas le moyen le plus simple et le plus légal d'acquérir la nationalité fabuleuse ? Enfin, n'éprouvais-je pas à son endroit un sentiment véritable ? (...) Je l'aimais beaucoup (...) C'était pourtant la présence d'un adverbe (...) qui me convainquait de l'urgence de partir (NEA, 227).

Porque, en su caso, “legal” carece de importancia y nada, en su necesidad de recuperar el Paraíso, podía ser sencillo. Si lo absoluto no existe, queda lo relativo. Y “ce qui est terrible après ce genre d'aventure, c'est que la vie continue” (NEA, 189). De manera que con ello se cierra un ciclo y, a partir de ahora, es Nothomb, la escritora cuyas únicas raíces se encuentran no fuera de ella, sino en ella misma, quien deberá encontrar el Paraíso a su medida. A pesar de las palabras.

Pudiera argumentarse que, por la continuidad de los episodios biográficos narrados, la autora hubiera podido no fragmentar de este modo sus recuerdos y conformar un único trayecto en una única obra. Sin embargo, existe un elemento estilístico que las diferencia muy nitidamente: la focalidad narrativa. En efecto, no nos encontramos ante la mirada adulta de una narradora que recrea un trayecto biográfico a partir de la acumulación de sus experiencias sino, por el contrario, ante una focalidad simultánea con lo narrado. Es decir, las percepciones, las sensaciones y emociones, la explicación de la existencia y la relación con los demás de niña de tres años no se ve alterada por la mirada adulta del momento de la creación. Nothomb sabe depurar, en cada una de las etapas, el estado de conciencia propio de cada una de ellas. Es lo que explica el grado de autonomía de cada una de estas obras con respecto a las demás del mismo grupo. Hasta el punto de que las seis obras seleccionadas para ilustrar este grupo —con independencia de las intervenciones de autor— pudieran ser entendidas como escritas por seis autoras distintas en torno a un único personaje: las seis autoras que corresponden a cada uno de los grados de su evolución —con la excepción, claro

está, de *ST* y *NEA*, que sitúan sus argumentos en un mismo periodo aunque en dos espacios diametralmente opuestos: el laboral y el afectivo.

De manera que, desde el punto de vista del lector, es útil la lectura de las obras en el orden de la cronología señalada en la selección de las obras de este apartado, y que es el que respeto en este trabajo, aunque no sea el correspondiente a su publicación, como ocurre en el caso de buena parte de los autores. El criterio de focalidad narrativa obliga a ello, a diferencia del resto de las obras.

### 3.2. “El descubrimiento del Otro y la metafísica de la condición humana”

Nada, en la escritura de un creador, escapa a la biografía. Porque la reflexión, incluso ejercida sobre los elementos más extraños a la vida propia, también forma parte de los trayectos biográficos, a menudo más que las propias experiencias. Toda reflexión es biográfica, incluso la crítica, incluso la más neutra. De manera que puede parecer arbitraria esta distinción entre obras, únicamente guiada por el deseo de procurar un conocimiento eficaz de la autora. Dentro de este segundo grupo, que se podría calificar como metafísico, también cabrían los subgrupos. Algunas novelas cuya estructura en *huis clos* se deslizan hacia lo esencial de la condición humana y sus sistemas (*Les combustibles*, *Les Catilinaires*, *Mercur*, *Hygiène de l'assassin*, *Cosmétique de l'ennemi*, por ejemplo), otras que, sin perder por ello su mismo objetivo, adoptan tonos modernos (*Attentat*, *Journal d'Hirondelle* o *Acide sulfurique*, por ejemplo), e, incluso, alguna más emparentada con la categoría anterior que con ésta (*Robert des noms propres*, por citar alguna). Pero, en el caso de todas las obras de esta categoría, los argumentos son tan variados, tan distintos espacial y temporalmente entre sí, que tienden a agruparse en función de su propia heterogeneidad.

No me detendré en su análisis tan extensamente como en el apartado anterior, entre otras razones porque las claves que las configuran ya han venido apareciendo y bastará con mencionarlas para situar los marcos de los conflictos. *Acide sulfurique* (*AS*), con una estructura dialogal concentrada, plantea enfrentamientos ya conocidos y ambiguos entre *Pannonique* y la *capo Zdena*, en un ambiente concentracionario de *reality show* que no es, en realidad, sino una figuración de la propia existencia a través de las relaciones que se establecen entre los individuos, la ambigüedad de los sentimientos, las reglas del poder y su perversión y, sobre todo, lo arbitrario. La no-existencia, es decir, la muerte, está tan presente en ella como en el resto de sus obras, así como las intervenciones de autor. Atentar contra las normas, es decir, revelar su identidad personal no es sino la primera de las grietas que hacen saltar una construcción que se pretende absoluta. Su expresión: “Il y a un enfer, nous y sommes” (*AS*, 185), que no deja de ser una variante de la conocida fórmula sartriana, permite reconstruir el trayecto interior y el alcance de su gesto, pero la obra es, sobre todo, una denuncia de

la manipulación de los *media* en función de datos económicos y, por ello, políticos, en un marco que recuerda desde Huxley hasta la ciencia-ficción más actual, en un marco reflexivo sobre la condición humana en el que pocos elementos permiten el optimismo.

Algo parecido ocurre con *Les combustibles (C)*: de nuevo el *huis clos* entre tres personajes cuyo único recurso, para sobrevivir al frío, acaba siendo la quema de libros de la biblioteca del *Profesor*. De nuevo en una situación límite, esta obra de teatro desarrolla los intereses distintos de personajes de tres generaciones —el *Catedrático*, su *Adjunto* y la *Estudiante* amante de éste, que las escoge siempre de último año para evitar relaciones demasiado prolongadas— con sus respectivas exigencias. En este caso, la sociedad se nos representa de una manera tan absurda como pudiera entenderla Ionesco pero es, sobre todo, una denuncia de la hipocresía de las convenciones sociales, comenzando por las culturales, y del egoísmo como último motor del comportamiento. La escena final de la obra es elocuente al respecto:

DANIEL. Je me demande ce qu'elle est allée faire, dehors.

LE PROFESSEUR. Comment, vous ne le savez pas ?

DANIEL. Vous le savez, vous ?

LE PROFESSEUR. Mais oui. Elle m'a toujours dit que le jour où il n'y aurait plus de livres, elle irait se promener au milieu de la grand-place. Il paraît que c'est le nouveau suicide à la mode.

DANIEL. Quoi ? (*Il se lance dans les coulisses à sa poursuite.*)

LE PROFESSEUR (*qui rigole, bien au chaud près du poêle*). Et voici comment profiter tout seul d'une bonne flambée ! (*Soupir de bien-être.*) Ils commençaient à devenir agaçants, ces deux petits jeunes. (*Il ferme la porte du poêle.*) Après, j'aurai encore une chaise à brûler (*il parle lentement, comme s'il économisait ses paroles autant que le combustible*), puis l'autre, et enfin, quand il n'y aura vraiment plus rien, plus aucun combustible (*il lève les yeux avec un sourire béat*), j'irai retrouver leurs deux cadavres sur la grand-place et je me promènerai, moi aussi, le temps qu'il faudra. (*C*, 88-89).

Como pequeño objeto de curiosidad, al margen, obsérvese que en la elección de libros por quemar, en un primer momento se ven descartadas las obras de reflexión y de prestigio —las recomendadas en las clases—, para, al final reservar sobre todo las que procuran “el placer de la lectura”, es decir, las de autores indignos de figurar en los manuales de historia literaria. Porque el humor es una de las formas sublimes de la lucidez. Y mucho humor encontramos también en *Les Catilinaires (LC)*, obra en la que una pareja mayor busca pasar sus últimos días en un universo paradisiaco y aislado... si no tuvieran un vecino que adopta la costumbre de venir a tomar té a su casa cada día de 4 a 6 de la tarde, sin por ello abrir la boca más que lo imprescindible. De nuevo, el absurdo de la situación nos recuerda a determinados dramaturgos, incluso en la crueldad angustiosa del espacio del que no se puede escapar y que domina a los personajes por una voluntad que se les impone arbitrariamente. Tras la primera reacción de sorpresa y de irritación, el desvelamiento de la miserable vida oculta del vecino *Palamède* le



empuja al suicidio. Naturalmente, *Émile* le salvará: ¿no es lo que espera de él todo un conjunto de convenciones sociales? Pero no tardará en reconocer su error:

(...) à l'inverse des vivants, Palamède bénissait la fuite du temps. L'unique lumière, au fond de sa geôle, c'était sa mort. (...) Après le trépas, il ne serait plus présent à son absence, il n'aurait plus de chair pour contenir son vide, il deviendrait le néant au lieu de le vivre. Une nuit, dans un sursaut de sa volonté, cet homme avait voulu s'échapper de son pénitencier : il lui avait fallu du courage pour prendre cette décision. Et moi, ignoble garde-chiourme, j'avais rattrapé le malheureux en cavale. Fier comme un délateur, je l'avais ramené à sa prison... (C, 135).

*Émile* no tardará en comprender su equivocación oponiéndose a la voluntad del suicida. Poco a poco, comprende el trayecto del pensamiento de éste y se decide a aceptarlo, matándolo, tras haberle salvado del suicidio:

Aucune des objections que je m'adressais à moi-même ne tenait : il n'avait pas la moindre raison de vivre, il n'avait pas la moindre raison de ne pas mourir, je n'avais pas la moindre excuse de ne pas le tuer (...) Pour la première fois, il ne me regardait pas d'un œil mécontent. Des profondeurs de leur indifférence montait une sorte de soulagement : il savait pour quoi je venais. Il ne dit rien et je ne dis : nous n'étions pas à l'opéra. Messenger de la Grande Dame, je ne pris pas une faux, mais un oreiller. Je commis mon acte de compassion. Personne ne peut imaginer combien c'est facile (C, 148-149).

La reflexión que cierra la obra —“Je ne sais plus rien de moi” (C, 151)— representa, de nuevo, el supremo acto de lucidez y, en cualquier caso, el restablecimiento del orden en cuanto a la voluntad del suicida. Como puede observarse, la idea de la muerte está constantemente presente en la obra de Nothomb y merecería, por sí sola, un estudio. Del mismo modo que reaparece, en sentido contrario, en *Journal d'Hirondelle* (JH), donde el narrador nos refiere que

Je décidai alors de tuer mes sensations. Il me suffit de tourner le commutateur intérieur et de basculer dans le monde du ni-chaud-ni-froid. Ce fut un suicide sensoriel, le commencement d'une nouvelle existence (...) J'étais châtré de partout (...) La vie était devenue la mort (JH, 10-11).

La pérdida de las sensaciones constituye la mejor manera de evitarse el dolor y el placer: por ello, es normal ver al protagonista convertirse en asesino a sueldo. Hasta que el propio sistema creado para vivir imaginariamente se ve sabotado por él mismo. La conclusión nos devuelve de nuevo a la muerte, paradójicamente a causa de la grieta insinuada en el propio sistema:

C'est une histoire d'amour dont les épisodes ont été mélangés par un fou. Avec Hirondelle, l'histoire avait mal commencé, mais elle se termine au mieux puisqu'elle ne finit pas. Je meurs de l'avoir mangée, elle me tue dans mon ventre, en douceur, d'un mal aussi

efficace que discret. Je tréparse main dans sa main puisque j'écris : l'écriture est le lieu où je suis tombé amoureux d'elle. Ce texte s'arrêtera au moment exact de ma mort. (JH, 136-137).

Y la muerte se encuentra también presente en *Cosmétique de l'ennemi* (CE). Situación siniestra: el espacio cerrado de un aeropuerto en el que el avión que se debe tomar sufre un retraso, nuevo *huis clos* en una novela cuyo desarrollo dialogal resulta magistral, entre ese pasajero empeñado en remover los espacios más angustiosos de la existencia del otro, al que se impone por sus revelaciones y que, en el fondo, resulta ser él mismo. Toda la miseria de la condición humana, conducida por su sentimiento de culpabilidad, se ve reflejada en unas páginas muy densas de contenido y, en este caso, la solución al conflicto es de nuevo la muerte en forma de suicidio—puesto que *Jérôme Angust* y *Textor Texel* son uno y mismo—, sólo que reducido a la página de sucesos:

Le 24 mars 1999, les passagers qui attendaient le départ du vol pour Barcelone assistèrent à un spectacle sans nom. Comme l'avion en était à sa troisième heure de retard inexplicé, l'un des voyageurs quitta son siège et vint se fracasser le crâne à plusieurs reprises sur l'un des murs du hall. Il était animé d'une violence si extraordinaire que personne n'osa s'interposer. Il continua jusqu'à ce que mort s'ensuivît. Les témoins de ce suicide inqualifiable précisèrent un détail. Chaque fois que l'homme venait se taper la tête contre la paroi, il ponctuait son geste d'un hurlement. Et ce qu'il criait, c'était : "Libre ! Libre ! Libre !" (CE, 123).

Es quizás una de las novelas más condensadas en su estructura de diálogo y más complejas de analizar, en buena parte debido a los efectos de ambigüedad producidos por la autora, que no vienen sino a realzar la lucidez del pensamiento que conduce al acto final. Del mismo modo que la muerte de *Fabien* por una *Lucette* encinta, en *Robert des noms propres* (RNP), es un dato que condiciona de manera relevante el desarrollo argumental y no es de ninguna manera un elemento irrelevante o cómico, en su explicación. De manera que el último acto de libertad de *Lucette*, antes de ahorcarse en su celda, será llamar a su hija nada menos que *Plectrude*. *Plectrude* contendrá suficientes datos acerca de la lógica infantil que hubiera podido formar parte del grupo de obras analizado anteriormente bajo la rúbrica de la *exploración de sí misma*: entre ellos, la sensación de extrañeza ante el mundo adulto, el desarrollo de su amistad con *Roselyne*, sus intentos de no aceptar el desarrollo de su cuerpo, sus desafíos a la muerte—enterrada bajo la nieve, enfrentada al camión—, incluso metafórica en forma de anorexia, al tiempo que su enfrentamiento al concepto de grupo y al aprendizaje escolar, el desarrollo de su sentido estético—en este caso centrado en el ballet— y hasta el test escolar: "Fut-ce le hasard ou le fruit de l'absence de réflexion ? Elle obtint un résultat si excellent que c'en était effarant. Et ce fut ainsi qu'en l'espace d'une heure, Plectrude passa du statut de simplette à celui de génie" (RNP, 71). Los rasgos de humor de la autora—"l'angle droit bout à quatre-vingt-dix degrés" (RNP, 110)—no eliminan la tragedia que supone para *Plectrude* su encuentro con *Saladin* o

la tortura de su aprendizaje como bailarina en un centro especializado, lo cual traerá como consecuencia su extrañamiento con respecto a los sentimientos o a los referentes de su vida anterior: “depuis qu’elle était descendue (a sus trece años) plus bas que trente-cinq kilos, la danseuse éprouvait encore moins de sentiments. Elle ne souffrit donc pas de cette exclusion” (RNP, 147). A los quince años consigue pesar 32 kilos y medir un metro y 55 cms. Pero no podrá ser bailarina a causa de la descalcificación de sus huesos. A partir de entonces, debe readaptarse a una existencia cotidiana y para ello, nada mejor que seguir los pasos de su madre: engendrará a *Simon* y se suicidará. En el momento de hacerlo, *Saladin* reaparece y lo impide, pero la comicidad propia de lo absurdo hará que la muchacha conozca a *Amélie Nothomb*, a quien relata su historia. Y cuando ésta le explica que su destino es la muerte de alguien –“Amélie écoute avec effarement ce destin d’Atride. Elle lui demanda si tant de tentatives de meurtre sur sa personne ne lui avaient pas donné le désir de tuer, en vertu de cette loi qui fait des victimes les meilleurs des bourreaux” (RNP, 188)–, acabará matando a la propia *Amélie Nothomb*:

L’assassinat a ceci de comparable avec l’acte sexuel qu’il est souvent suivi de la même question : que faire du corps ? Dans le cas de l’acte sexuel, on peut se contenter de partir. Le meurtre ne permet pas cette facilité. C’est aussi pour cette raison qu’il constitue un lien beaucoup plus fort entre les êtres (RNP, 190).

Tras esta evidencia que ya señalaba Zola en *La bête humaine*, ¿es necesario que la autora muera en la ficción para que su personaje pueda vivir e interrumpir el círculo vicioso a punto de haberse producido? Podemos imaginarlo, pero también hay otras posibilidades de intentar vencer a la muerte. Es lo que intenta *Omer Loncours* en *Mercure (M)* con el primer secuestro de *Adèle* y, tras el suicidio de ésta, el segundo en la persona de *Hazel* y el consiguiente de *Françoise* tras descubrir las mentiras del *Capitán* y arrogarse el papel de salvar, de darle la libertad de vivir, a la muchacha enclaustrada. Con elementos de novela gótica, en un ambiente de fin de mundo y de *huis-clos*, recreando el obsesivo intento del personaje de Rodenbach en *Bruges-la-Morte* por mantener la ficción de vida de su esposa a base de no alterar en lo más mínimo su ambiente, de nuevo la angustia de la condición humana viene a enfrentarse con la esperanza de una salvación que no se intuye más que a través de unos sentimientos filtrados por la ambigüedad. Como colofón, la autora nos propone dos finales posibles, pero ambos pasan por el suicidio de *Loncours*, en el punto mismo en que lo había hecho *Adèle*, porque, en el fondo, entre vida y muerte no existen tantas diferencias: “Mourir par l’amour ou mourir par l’eau, ou mieux encore par les deux ensemble, c’est boucler la boucle, c’est prendre la porte d’entrée pour porte de sortie. C’est se tuer par la vie même” (M, 182).

Hay otras posibilidades: la que encara Nothomb en *Péplum (P)*, de nuevo una novela en la que el elemento dialógico es decisivo, pero situada en un marco de ciencia-

ficción que altera, de alguna manera, la facilidad de lectura. Es quizás una de las obras más metafísicas de la autora, centrada en la desaparición de Pompeya bajo las cenizas del Vesubio, en el año 79 de nuestra era, gracias a un acto futuro todavía pero que determinará el pasado. De nuevo las reflexiones acerca del carácter y el destino de la humanidad, en contraposición con los valores del individuo, pero en este caso también el propio concepto de estética cobra vida propia. ¿Qué importa ésta, a escala individual, en contraste con el concepto de Belleza? Si es cierto que una muerte es capaz de conmover más que la de un millón de personas, cualquier verdad que se pretenda absoluta es, por ello mismo, más ridícula que la duda. La conversación entre lo anterior y lo posterior pierde su sentido cuando se habla de lo eterno, como les ocurre a los personajes en su conversación del año 2580:

-Vous parliez de postérité : à force de jouer avec le Temps, j'aimerais, moi, passer à l'antériorité.

-Excusez-moi ?

-Vu ce que j'ai fait, je passerai à la postérité, c'est inévitable. Mais cela ne me suffit pas (...)

-Si, vous comprenez. Un être tel que moi ne peut pas se contenter de passer à la postérité. Je veux passer à l'éternité. Le futur ne peut pas me suffire. L'antériorité m'est indispensable... (P, 148).

Muchos de los elementos mencionados en las anteriores obras se encuentran también explícitos en *Attentat (A)* aunque con una estructura que, partiendo de la paradoja y el absurdo, alcanza lo grotesco y desemboca en el drama. El argumento es suficientemente conocido como para resumirlo: en síntesis, se trata de la puesta en cuestión de los elementos culturales que rodean a la Belleza como categoría, lo cual, por formar parte del propio sistema de representación y de poder, supone un atentado contra dicho sistema. Que *Épiphanie/Quasimodo* resulte imprescindible para la existencia de *Éthel/Esméralda*, a escala mundial, anula cualquier veleidad de orden estable. Quizás por ello, de nuevo la muerte es la única solución posible:

Elle poussa un cri. Je murmurai, de la voix la plus amoureuse du monde :

-Tu vois : tout est possible entre toi et moi. Et pour l'éternité.

À présent, je suis en reclusion pour assassinat. Vu les lenteurs de la justice, le procès n'aura lieu que dans un an. Je plaiderai coupable et ils feront de moi ce qu'ils voudront. Cela m'est égal. J'ai tout mon temps pour écrire et me relire. J'ai surtout du temps pour penser à Éthel. Je n'ai pas honte de l'avoir tuée (...).

Et il m'est donné d'être enfin seul avec ma bien-aimée. Je lui suis devenu indispensable : elle n'est vraiment rien sans moi. Qui d'autre que moi peut lui rendre la vie par le souvenir ? Si Orphée avait été l'assassin d'Éurydice, peut-être aurait-il réussi à la ramener des Enfers. Il n'y a pas d'amour impossible (A, 153).

He dejado para el final de este trayecto de lectura de las obras de Nothomb la primera de ellas, que supuso su revelación y la posibilidad de vivir de la literatura,

*Hygiène de l'Assassin (HA)*, de 1992, sobre todo para entender cómo una *opera prima* es susceptible de demostrar las capacidades de una escritora de primera categoría. Al margen del argumento, se ha dicho que la forma dialógica de la novela resultaba la más adecuada, por su forma de interrogatorio, para desarrollar los elementos de “duelo a muerte” –nunca mejor dicho, dado el próximo fallecimiento de *Prétextat*, un Nobel de Literatura– y su entrevistadora, que lleva a cabo una *enquête* cruel frente al cinismo sin límites del entrevistado: valga como ejemplo la réplica ante la afirmación de que

le féminisme et l'antiféminisme sont les plaies du genre humain ; le remède est évident, simple, logique : il faut supprimer les femmes. –Monsieur Tach, vous êtes genial. Je vous admire... (*HA*, 131).

o bien:

–Alors, revenons à nos couilles. C'est l'organe le plus important pour un écrivain (...) Avec de solides couilles, ça donnera *Mort à crédit*. Sans couilles, ça restera *La Nausée* (...) Les couilles sont la capacité de résistance d'un individu à la mauvaise foi ambiante (...) La bitte, c'est la capacité de création (...) Il peut arriver qu'une bonne plume soit pourvue d'une bitte mais pas de couilles : Victor Hugo, par exemple... (*HA*, 66-68).

Es cierto que la evolución estructural de la obra es perfecta: la muchacha, en un primer momento, debe desarmarlo mediante su indiferencia ante la enormidad de misoginia y misantropía del autor, debe interesarlo posteriormente lo suficiente para que, por momentos, el escritor acepte el diálogo, es decir, el trato entre iguales y, finalmente, le obliga a desvelar el fondo de su pensamiento. En cierto modo, contiene elementos de interrogatorio de novela policíaca, en un sentido próximo a los de Simenon, en la medida en que trata de comprender más que de juzgar pero, al mismo tiempo, va cerrando el círculo en torno a un personaje empeñado en escenificar lo más repugnante de la especie humana. La rapidez y la precisión de los diálogos arrastran a una lectura rápida que obliga a releer lo ya leído para contextualizar la continuación y, sobre todo, no dejar escapar la densidad de un pensamiento en forma de desafío. Sin desvelar el contenido ni las transiciones, sin insistir sobre el valor de las ambigüedades en su obra, sí que deseo concluirla con su conclusión. Todo desafío concluye con una muerte, real o simbólica. En este caso, se trata de ambas:

–Mon plaisir ? Il n'a pas trace de plaisir en moi, et je ne ressens rien, sinon un désir terrible de vous étrangler [es *Nina* quien habla].

–Eh bien, vous n'êtes pas rapide, avatar de mon coeur. Ça fait au moins dix minutes que je m'évertue à vous décider (...) Je vous ai poussée à bout pour arracher vos derniers scrupules, et vous n'êtes toujours pas passée aux actes. Qu'attendez-vous, mon tendre amour ?

–J'ai du mal à croire que vous le voulez vraiment.

–Je vous en donne ma parole.

-Et puis, je n'ai pas l'habitude.

-Ça viendra.

-J'ai peur.

-Tant mieux.

-Et si je ne le faisais pas ?

-L'atmosphère deviendrait intenable. Croyez-moi, au point où nous en sommes arrivés, vous n'avez plus le choix (...) Allez-y, avatar, je suis à point.

La journaliste s'exécuta sans bavure. Ce fut rapide et propre. Le classicisme ne commet jamais de faute de goût. Quand ce fut accompli, Nina (...) était très calme. Si elle se mit à parler seule, ce ne fut pas sous l'effet d'un dérèglement mental. Elle parla comme on parle à un ami intime, avec une tendresse un peu hilare :

-Cher vieux fou, vous avez bien failli m'avoir. Vos discours m'énermaient au-delà de toute expression ; j'étais sur le point de perdre l'esprit. À présent, je me sens beaucoup mieux. Je dois avouer que vous aviez raison : la strangulation est un office très agréable. Et l'avatar contempla ses mains avec admiration (HA, 180-181).

En suma, la obra contiene todos los rasgos de un ceremonial de *mise à mort* en la que ambos personajes se fusionan por la muerte. No es la única vez que Nothomb insiste en que los lazos que ésta crea son más fuertes que los del amor. Pero algo tienen en común: la penetración física o metafísica de los amantes, cuya naturaleza respectiva acaba conteniendo y asumiendo buena parte de los caracteres del otro. En el caso de la muerte, el fenómeno es irreversible. Hay muchos elementos que merecerían ser destacados en la novela, comenzando por las numerosísimas intervenciones de autor que, en forma dialogada y a menudo dialéctica, se deslizan entre unas estocadas mutuas tan elaboradas como las de la esgrima, alcancen o no su objetivo, en forma de ataques finos o a tumba abierta y de defensas agresivas o defensivas. Sin contar las fintas que marcan determinadas transiciones. Pero al margen de esta fantasía, se trata de una obra extraordinariamente concentrada, de una nitidez, incluso en plena ambigüedad, muy notable, estilísticamente marcada por una madurez en cuanto al uso de los recursos literarios, que extiende su reflexión sobre el conjunto de elementos que caracterizan al ser humano, su existencia y todo el conjunto de elementos que se conocen como *condición humana*, y sobre un sistema social condenado de antemano al fracaso por no ser, en último término, sino una concesión necesaria e hipócrita para el disimulo del egoísmo del individuo. Una obra terrible, sin duda, como todas las que desvelan el fondo de la naturaleza de los seres, los deseos y las represiones, sus estrategias, sus contradicciones o sus estupideces, sus egoísmos o sus sentimientos de culpa, sus cobardías o sus arrebatos, entre tantas otras características.

Tras este repaso a la obra publicada de Nothomb, no es fácil establecer lo que se denomina normalmente unas conclusiones. Ni siquiera acerca de su temprano éxito, con su primera novela. Ella misma subraya que "les voies qui mènent à Dieu sont impénétrables. Plus impénétrables encore sont celles qui mènent au succès" (HA, 181),

aunque en este caso se refiera a su *Prétextat Tach*, convertido, diez años después, en un “clásico”. Cabe, en todo caso, subrayar dos evidencias. La primera, que se trata de una escritora en plena madurez creativa, de la que se puede esperar que su obra se amplíe muy considerablemente y nos aporte sorpresas y evoluciones que, en el futuro, confirmen, maten o contradigan en parte algunos de los análisis expuestos. Son los riesgos de estudiar a un autor vivo —y obsérvese que me he limitado voluntariamente a su obra, sin mencionar, por ejemplo, entrevistas, más sometidas que las novelas a lo contingente. La segunda observación es que, a pesar de su extensión, estas páginas sólo han rozado la epidermis de un pensamiento y una expresión que, en cada línea, se prestarían a análisis —del más variado estilo— considerables. El concepto de la muerte merecería, por sí solo un trabajo en profundidad, a partir del recurso obsesivo a la autodestrucción. El uso de las ambigüedades y los silencios, otro. El miedo o el terror sagrado, otro. Las aportaciones de la cultura greco-latina, otro. Los efectos de humor e ironía, otro. Los elementos alimentarios, y en especial su repugnancia a la grasa, otro. Las descripciones de las figuras, de las femeninas naturalmente, pero, sobre todo, de las masculinas, otro y muy extenso: de entre las escasas valoradas, ¿qué es *Rinri*, en fin de cuentas, más que la actualización de un *chevalier-servant*? No necesito insistir acerca del sentimiento de pérdida que supone toda existencia, o de la imposible búsqueda del Paraíso perdido y la recuperación de la mirada de la infancia, pero sí acerca de elementos paratextuales como esas dedicatorias: “*contre É.*” de A o de “*Tout contre É.*” de M, o la propia elección de los títulos o de los nombres de los personajes. En el plano estilístico, el uso de la paradoja o de la dialéctica nos conduciría inmediatamente a otro, bien distinto, el del absurdo. Y las intervenciones de la autora, en el marco de lo ficticio resultan tan determinantes, en ocasiones, como su propia ambigüedad. En este apartado, un trabajo acerca del concepto de Belleza o su percepción de los modelos culturales y sociales son imprescindibles. Son únicamente algunos ejemplos de hasta qué punto se ganaría en un análisis en profundidad de una autora que, ya ahora mismo, lo merece, por la ambición de sus interrogantes y por la lucidez con que los plantea. Por ello, si este estudio esconde algún mérito, es el de haber planteado quizás más preguntas que respuestas. Como la obra de la propia Nothomb.