

Reescritura e ironía en *Au piano* de J. Echenoz

Ángeles Sánchez Hernández
Universidad de Las Palmas de G. C.

Introducción

Es evidente la existencia de un nudo de relaciones que acerca un texto determinado a otros textos que pueden ser del mismo autor o, más habitualmente, a obras de otros escritores o de otras épocas. Genette distingue dos tipos esenciales de práctica intertextual: el primero registra una relación de copresencia de un texto en otro; y el segundo establece una relación de derivación, este texto resultante lo denomina «hipertexto» (Samoyault, 2001: 33). Para comprender el alcance de la llamada reescritura es pertinente, de igual forma, la observación de Kristeva (1978: 236) acerca del sentido dado por los antiguos a la palabra *leer*, en cuanto esta acción suponía *recolectar*, *recoger las huellas*, *robar*. Esta acción representa, pues, una participación provocadora de apropiación del otro.

Estos conceptos desarrollados en la segunda mitad del siglo pasado no son nuevos, como comprobamos por las afirmaciones remitidas por Flaubert a Louise Colet en sus cartas. El autor explica esta absorción de lecturas previas de forma bastante explícita y, así, escribe (Bruneau, 1980: 86): «Par combien d'études il faut passer pour se dégager des livres! et qu'il en faut lire! Il faut boire des océans et les repisser!». La reescritura marca la apropiación de lo leído por parte del autor para integrarlo y transformarlo en un proyecto de escritura nuevo. Desde esta perspectiva abordamos el presente análisis, en cuanto la obra de Jean Echenoz supone una innovación en la tradición literaria.

El postmodernismo cultural posee como factor esencial de las diferentes representaciones artísticas la falta de fe en la capacidad para representar la realidad, no existe un consenso universal en la actualidad sobre lo que se consideraban *verdades* y se ha cedido el paso a una pluralidad de valores. La época en la que las grandes narraciones sostenían la civilización occidental ha dado lugar a una multiplicidad de narraciones locales, ha abierto las vías a voces marginadas hasta ese momento (mujeres y culturas coloniales) y se ha producido una hibridación en las obras, no solo de géneros sino de otros

principios narrativos estables hasta el presente (*Dictionnaire du littéraire*, 2002: 378-379). La denominada «littérature minimaliste» (Viart, 1999: 139), en la que se incluye a este autor, se identifica por una combinación paradójica de autotextualidad e intertextualidad, por los juegos de lenguaje y de tiempo entre otros elementos.

Jean Echenoz y la reescritura

Con relación a la obra que nos ocupa en este trabajo, *Au piano* de Jean Echenoz, varios críticos han señalado *Bouvard et Pécuchet*¹ como texto que está copresente en el de Echenoz. Bien es cierto que no es la única obra con la que podrían establecerse relaciones puesto que también es fácil advertir influencias de la *Divina Comedia* de Dante en ese paso por el purgatorio, llamado «Centre» en la novela de Echenoz, para ser redirigido en esta novela al paraíso-«Parc» o a su contrapunto la «Section urbaine», espacio que correspondería en el pensamiento judeocristiano al infierno.

La obra conserva otros indicios textuales que serían dignos de examinarse con precisión porque guardan una estrecha vinculación con sus novelas anteriores: personajes, lugares, músicas o nombres; elementos que bien pueden ser considerados como reescritura. Asimismo podría ser señalada la relevancia que poseen los nombres propios en sus novelas y, en el caso de *Au piano*, no hay que esforzarse mucho para reconocer en Rose a la mujer ideal, amada platónicamente y nunca alcanzada, que representa a toda una tradición simbólica iniciada en la Edad Media. Sin embargo, deseamos fundamentar los puntos de unión que observamos en esta novela en relación con la obra teatral *Huis clos*. La escritura de Echenoz ha llevado a cabo una labor de derivación, transformación y subversión más allá de la simple transposición textual. El hipertexto de Echenoz invita a una lectura paralela de estos dos textos para poder apreciarlo mejor, llevando a cabo lo que Philippe Lejeune llama «lecture palimpsestueuse» (Genette, 1982: 452).

Indudablemente, los años de formación de este escritor, años cincuenta y sesenta, son momentos en los que era difícil para un ciudadano francés ignorar la influencia, no solo intelectual sino también social, de una figura de la relevancia de J.-P. Sartre. Su trascendencia es subrayada por B.-H. Lévy (2000: 260) quien afirma: «Sartre est à l'origine de tout le courant moderne de dissolution du sujet et des certitudes de l'humanisme». Consideramos que, desde esta perspectiva, puede ser mejor comprendida la obra de Echenoz en cuanto supone una deconstrucción de géneros, personajes y tratamiento temático; pudiendo aplicar a esta novela la definición de hipertexto que ofrece Genette (1982: 453): «(...) un mixte indéfinissable, et imprévisible dans le détail, de sérieux et de jeu (lucidité et ludicité), d'accomplissement intellec-

1 Artículos en <<http://www.nouvelobs.com/articles/p1992/a87221.html>, <http://www.sitart-mag.com/echenoz2.htm>>.

tuel et de divertissement». La experimentación en la escritura literaria era un hecho habitual en los años setenta, momentos en los que comienza a escribir este autor, pero esta experimentación no se hacía para construir novelas sino más bien para todo lo contrario, para subvertirlas.

La reescritura en este autor no solo se ciñe al discurso literario, político o filosófico sino que utiliza también el cinematográfico; efectúa frecuentes alusiones al séptimo arte en sus obras que no son gratuitas porque forman parte de su cultura, al cine debe bastante de su sensibilidad y el sentido de la brevedad de los diálogos. Es un escritor que sabe apropiarse de los ambientes, los signos y los lenguajes que caracterizan nuestra época para crear un universo novelístico cercano y familiar pero, a la vez, extraño por estar desbordado de fantasía junto a una saturación de lo real. En esta fusión se obtiene el sentido de su obra. En *Au piano*, Max convive con personajes como Doris Day o Dean Martin, que son evocados en escenas precisas de películas para denotar las mismas actitudes en la presente historia.

La vida de sus personajes se acompaña de los objetos que rodean la existencia del hombre actual pero no retienen la atención ni de los seres humanos ni de sus mismos personajes. Sin embargo, la mirada del escritor sobre ellos parece anotar los detalles más insignificantes que envuelven al personaje. Esta aparente trivialidad del decorado va tejiendo el sentido final del texto sin intentar dar explicaciones sociológicas, solo registra realidades fragmentarias ya que su tarea pertenece al mundo imaginario, lo que no impide que su escritura refleje la sociedad contemporánea poetizada por su mirada desde un distanciamiento humorístico y una gran agilidad narrativa. Sus historias aparentan cierto alejamiento de la realidad por algunos aspectos disparatados. Sus intrigas son insólitas pero no serían nada sin su estilo, sin su forma peculiar de escribirlas. Echenoz posee el poder de presentar la complejidad del ser humano, de sus actos y del mundo en el que vive sin angustia existencial pero con profundidad temática, a pesar del velo de ligereza bajo el que cuenta su historia. Por todo ello, el desenlace es un elemento desconocido para él quien no enlaza nada sino que opta por «semer à tous vents» (Lebrun, 1992: 116).

Como ya hemos expuesto, creemos que *Au piano* es una reformulación paródica de otros textos y, más particularmente, nos centramos en los puntos de conexión que guarda con *Huis Clos*. Para realizar esta afirmación nos basamos en la explicación propuesta para este tipo de reescrituras por T. Samoyault: «La parodie transforme une oeuvre précédente, soit pour la caricaturer, soit pour la réutiliser en la transposant. Mais qu'elle soit transformation ou déformation, elle exhibe toujours un lien direct avec la littérature existante» (Samoyault, 2001: 38).

Echenoz ha retomado y adaptado distintos géneros literarios para crear su propia personalidad estilística y formal en la escritura. Añade así un género más a sus adaptaciones novelísticas, readapta una obra teatral y transgrede las intenciones y principios sostenidos por el texto sartriano.

El argumento de *Au piano* podría resumirse diciendo que Max Delmarc es un músico reconocido que ahoga su excesivo nerviosismo antes de una actuación en el alcohol. A pesar del triunfo profesional de Max como pianista de prestigio, su vida transcurre de manera bastante anodina y solitaria. Existe un antiguo amor de su etapa de estudiante en el Conservatorio de Toulouse a quien nunca declaró su amor pero cuyo recuerdo permanece vivo. Su nombre, Rose, despierta toda una tradición literaria de mujer idealizada. La historia adquiere visos de irrealidad a partir del asesinato del protagonista, momento del inicio del viaje que le lleva a un lugar peculiar, «Centre», en el que debe esperar la sentencia de su destino eterno.

El libro se divide en tres partes, cada una de ellas comienza y concluye en un espacio distinto al anterior. Cierra el ciclo en la tercera parte volviendo de nuevo al punto del inicio de la obra, la ciudad de París. Tras su muerte, el pianista es trasladado al «Centre», que está dirigido por Béliard, lugar en el que transcurre la segunda parte. Prosigue el periplo de este hombre convertido en espectro, a través de este espacio central que constituye un purgatorio muy especial y que se sitúa entre la anterior vida terrenal y lo que espera después, el cielo-«Parc» o el infierno-«Section urbaine». Este espacio intermedio se perfila como un lugar de reeducación a medio camino entre el hotel de lujo y el hospital de cirugía estética donde reparar los males corporales causados por su asesinato. La descripción de la zona es exhaustiva no solo del régimen de vida que allí se lleva, sino también del propio edificio en el que se albergan los inquilinos. No existen factores sobrenaturales en las descripciones sino que todos estos elementos forman parte de la vida diaria. El decorado de *Huis clos* es escaso pero se incide en lo familiar y terrenal del mismo modo que en *Au piano*.

La coincidencia con la obra teatral reside en las relaciones humanas, pero el tratamiento es divergente. Echenoz parece retomar las palabras de Inès en *Huis clos* (p. 23): «C'est tout ce que vous avez trouvé? La torture par l'absence?» para hacer efectiva esta tortura en su personaje, carente de todo enlace humano. El castigo en *Au piano* consiste en la ausencia de los seres que le conocían en su anterior vida. París, el «Centre» o Iquitos son lugares de incomunicación, el ser humano vive aislado en ellos, no hay sitio si no es para la individualidad. Max, en el espacio terrestre, comparte vivienda con una mujer, Alice, pero nunca se intuye una verdadera convivencia. En una de las escasas frases en las que se la cita, leemos: «Traversant de nouveau la cour, Max aperçut encore la lumière chez Alice mais il s'abstint d'aller lui dire bonsoir» (p. 53). Nunca entablan un diálogo. Más tarde, los ocupantes de ese purgatorio tan particular ocupan habitaciones «de taille réduite, conçue pour n'abriter qu'une ou deux personnes tout au plus» (p. 139), el espacio impide la formación de un núcleo grupal. La relación amorosa de una noche con la «grande blonde» Doris Day parece más un sueño que una realidad, y queda materializada en la dedicación de todo un capítulo (nº 18) para ella, reducido a unas palabras en una página: «Nuit d'amour avec Doris Day». No queda claro en su memoria si fue realidad o

sueño aunque los indicios de realidad parecen evidentes. El sentimiento que se repite insistentemente es la soledad: «De retour à l'hôtel, il y dîna solitairement» (p. 65), «une impression d'isolement croissant» (p. 172), «Il n'en pouvait plus de solitude dans ce bled (...) cet ennui trop lourd qu'engendre le mariage de la solitude avec les petits moyens» (p. 173). No puede establecer una relación amorosa ni amistosa.

La ironía en *Au piano*

El escritor solicita libertad para componer sus novelas con cualquier trama comunicativa que considere válida para satisfacer sus objetivos narrativos, sin someterse a géneros o a estructuras preestablecidas. Una de las características por las que se identifican sus textos es, sin duda, la ironía que le permite decir con mayor fuerza lo que habría sido percibido de forma más convencional. Es un instrumento para descomponer un conjunto de convenciones de lectura y de comunicación, y para permitir esa transmisión particular. La ironía representa una actitud lúdica del creador ante su creación. El empleo de la ironía como recurso estilístico aparece sintetizado en *Poétique de l'ironie* (Schoentjes, 2001: 319):

Dans la mesure où depuis la victoire des Modernes sur les Anciens, le signe littéraire est considéré comme fondamentalement ambigu, la littérature de fiction apparaît comme aire de jeu privilégiée de l'ironie. La fiction ne copie pas la réalité, pas plus qu'elle ne rend pas compte de la vérité: elle demande au lecteur de créer sa réalité et de distiller sa vérité à partir des significations contradictoires qu'elle juxtapose.

Echenoz (Lebrun, 1992: 60) posee una conciencia aguda de la unión orgánica del trabajo del sentido y de la forma lingüística. La narración irónica funciona como problemática textual, es la manera de revelar el significado de sus textos sin intención de adoctrinar al lector quien puede intuir la realidad que se escapa a su percepción habitual. En la novela *Au piano*, existen nexos claros con la obra teatral sartriana cuyo infierno se fija en la opinión que el otro se hace de su semejante y de sus actos. Echenoz juega con este criterio del juicio ajeno y muestra al lector que su idea preconcebida del personaje está equivocada (p. 60):

Vous, je vous connais, par contre, je vous vois d'ici. Vous imaginez que Max était encore un de ces hommes à femmes, un de ces bons vieux séducteurs, bien sympathiques mais un petit peu lassant. Avec Alice, puis Rose, et maintenant la femme au chien, ces histoires vous laissaient supposer un profil d'homme couvert d'aventures amoureuses. Vous trouviez ce profil convenu, vous n'aviez pas tort. Et bien pas du tout. La preuve, c'est que des trois femmes dont il a été question jusqu'ici dans la vie de cet artiste, l'une est donc sa sœur, l'autre un souvenir, la troisième une apparition et c'est tout. Il n'y en a pas d'autres, vous aviez tort de vous inquiéter, reprenons.

La presentación que ha realizado de la situación sentimental del personaje es equívoca. En la cita, constatamos cómo aprovecha la idea fijada en el lector y, empleando la técnica de interpelarle por medio del «vous», recurso estilístico ya casi tradicional desde *La Modification*, establece un acercamiento para dialogar con él y desmentir sus creencias. El escritor lleva a cabo esa deconstrucción por medio de una escritura que obliga a deshacerse del método de lectura rutinario. Lebrun explica la técnica narrativa de Echenoz con estas palabras: «(...) son art se fonde sur une recherche de la perturbation systématique de la perspective classique, qui dans un même mouvement fait reconnaître l'objet et l'entoure d'un halo d'étrangeté» (Lebrun, 1992: 127).

El ser supremo que dirige los destinos de los seres humanos y a cuyas órdenes se somete Béliard, llamado M. López, aparece como un ser mediocre carente de todo interés. El protagonista no puede ocultar su desilusión y nos ofrece un retrato de este personaje como el que sigue:

Il arborait un air soucieux de clerc de notaire sous-payé, dépressif, plus désolé que mécontent d'être soucieux mais à cela résigné. Il devait s'agir du secrétaire ou du comptable, ou de l'un des sous-secrétaires ou des sous-comptables du directeur, qu'il allait sans doute envoyer chercher.

Mais non. Monsieur Lopez prononça en effet Béliard avec douceur et déférence, voici monsieur Delmarc qui vient d'entrer chez nous (...). Il semblait à première vue un peu effrayé, l'air interrogatif d'être dépassé par les événements. (Echenoz, 2003: 114-115)

Las expectativas que despierta el encuentro directo con el ser supremo que rige los designios del hombre quedan frustradas. El protagonista es evidente que no puede esperar demasiado de las decisiones de M. López puesto que él mismo está desbordado por los acontecimientos. Esta imagen, comparada con el arquetipo divino, es absolutamente desmitificadora. El personaje de Béliard, nombre que recibe el diablo en la Biblia, se desenvuelve con mucha más soltura e independencia.

Conclusiones

Concluimos nuestro estudio afirmando que en ambas obras el infierno y la tierra se confunden. Existencia terrenal y existencia sobrenatural se imbrican. La condena de Max está relacionada con la misma naturaleza humana, sin intervención divina.

El conflicto de la obra teatral de Sartre reside en la confrontación con «el otro» y en el desencanto de sí mismos revelado por la mirada ajena, su condena es vivir juntos eternamente. En Echenoz, el infierno reposa en las limitaciones personales y en la incapacidad para alcanzar la felicidad por no ser capaz de establecer vínculos entrañables con «el otro». El infierno en ambos es la ineptitud absoluta para el amor. La narración se distancia de la puesta en escena teatral por el recurso del desapego irónico, por la descripción meticulosa del entorno y por el incesante cambio de lugar.

Al finalizar la lectura de una novela de este autor subsiste la sensación de que se nos escapan cabos sueltos para una comprensión integral de la obra y, por ello, cerramos sus libros con la intención de retomar, en otro momento, todas esas vías oscuras.

Bibliografía

- Aron, P., Saint-Jacques, D. y Viala, A. (eds.) (2002): *Dictionnaire du littéraire*, PUF, París.
- Bruneau, J. (1980): *Correspondance de Gustave Flaubert*, II, Gallimard, París.
- Echenoz, J. (2003): *Au piano*, Les Éditions de Minuit, París.
- Genette, G. (1982): *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, París.
- Kristeva, J. (1978): *Semiótica*, Fundamentos, Madrid.
- Lebrun, J.-Cl. (1992): *Jean Echenoz*, Éditions du Rocher, Mónaco.
- Lévy, B.-H. (2000): *Le siècle de Sartre*, Grasset, París.
- Samoyault, T. (2001): *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Nathan, París.
- Sartre, J.-P. (1947): *Huis clos*, Gallimard, París.
- Schoentjes, P. (2001): *Poétique de l'ironie*, Éditions du Seuil, París.
- Viart, D. (1999): *Le roman français au XX^e siècle*, Hachette, París.