

BERNARDO ATXAGA, *UN TRADUCTOR EN PARÍS* - VIAJE MITOLÓGICO

La obra narrativa de Bernardo Atxaga, escritor español nacido en 1951, la queremos leer aquí como ejemplo de narrativa actual que remite al vasto campo de la cultura europea tanto judeo-cristiana como pagana. A pesar de escribir y publicar sus textos tanto en castellano como en vasco, los críticos suelen calificar a Atxaga de autor nacional vasco¹ más que europeo, juicio que queremos discutir analizando sus textos y situándolos en el contexto de la literatura europea.

Para corroborar nuestra hipótesis vamos a esbozar un análisis de *Un traductor en París*, relato publicado por primera vez en *El País* (1996)², destacando la presencia latente del discurso mitológico, en ese caso concreto del esquema del *descensus ad inferos*³ que constituye la base sobre la que se desarrolla la acción narrada. *Un traductor en París* nos presenta a un yo-narrador homosexual, un traductor de literatura francesa (sobre todo de Baudelaire) que inicia un viaje de recuperación mental a París para olvidarse de la ruptura con su joven y bello amante Alberto que le dejó después de un grave accidente por haber quedado cojo y, desde su punto de vista, feo. París se va revelando a lo largo del relato como un lugar mítico donde se ejecutó la iniciación del protagonista tanto al mundo del arte y de la literatura como al del amor homosexual. A causa de un consejo terapéutico el protagonista recorre los caminos de su primera estancia reveladora en París, intentando así revivir conscientemente las experiencias juveniles de la iniciación para liberarse de su malestar y abrirse nuevamente a la vida. Al conocer a un joven árabe prostituto se siente fuertemente atraído por él pero sus intentos de seducción fallan. Burlado y robado por un grupo de muchachos violentos termina desesperado errando por la red subterránea del metro donde finalmente mata a un supuesto agresor.

El esquema mitológico del *descensus ad inferos* es la base sobre la cual está construido el texto de Atxaga. Hay dos mundos subterráneos en el texto a los que desciende el protagonista. Uno lo es en sentido metafórico, en cuanto el ambiente homosexual está presentado aquí como un mundo secreto, nocturno, oscuro, misterioso, un mundo subterráneo. A ese mundo, el protagonista suele bajar ya desde el principio de la acción narrada ("Por las noches, mi carrera continuaba, más deprisa si cabe: aparte de los clubes de siempre, visité

¹ Véase v. g. López de Abiada 1993, Gabastou 1998 o bien Ascunce 2000 que destaca el contexto geográfico de Atxaga como uno de los factores principales de la poética personal del autor.

² *Un traductor en París* fue entregado en seis partes en la serie *Relatos de verano* entre el 26 agosto y el 31 de agosto de 1996. Ya que el texto no viene numerado, lo citamos sin referencia al lugar de la cita.

³ El *descensus ad inferos* es uno de los esquemas mitológicos más frecuentes en literatura, pensemos sólo en los mitos de Orfeo, de Ulises, de Eneas o de Fausto que lo contienen todos como mitema destacado. El valor polivalente inherente a ese esquema (implica valencias metaficcional, poetológica, erótica, psicoanalítica, etc.) que genera otros niveles semánticos del texto puede ser motivo de esa fuerte presencia.

otros que antes había considerado excesivamente barriobajeros.”), pero en París sus excursiones al ambiente de la prostitución homosexual van ganando en connotación infernal, como veremos más adelante. El segundo infierno al que baja el protagonista es mundo subterráneo en un sentido muy concreto: se trata de la red del metro en la cual se pierde y donde termina el relato con la muerte de un muchacho. Ya desde el principio del texto las imágenes del descenso y del mundo subterráneo, de la muerte, determinan la acción y los movimientos del protagonista.⁴ El mito se desarrolla conforme con los esquemas establecidos por sus variantes más conocidas, es decir, de manera tradicional⁵. El primer paso es la motivación del protagonista para el descenso⁶, la de revivir las experiencias de su iniciación homoerótica con una distancia lúdica, es decir, consciente de que se trata de un juego, de una ceremonia.⁷ El segundo mitema que nos presenta Atxaga en su variante del mito del *descensus ad inferos* es la llegada a las fronteras que separan el mundo de la superficie del mundo subterráneo, en ese caso los portales del parque “de Montsouris”, lugar de la prostitución masculina, cerrado de noche: “unas puertas que además no eran tales, sino armatostes de acero de unos tres metros de altura y cuatro o más de ancho.” La descripción que da el protagonista del parque nocturno corresponde a la descripción tradicional del infierno pagano como reino de las sombras y de las almas errantes⁸: “Dentro del parque todo era soledad, sombras, silencio.” Otro mitema frecuente es el encuentro con Caronte, vigilante y barquero del río subterráneo, a quien el viajero tiene que convencer para que le permita el paso al mundo de los muertos. El Caronte del texto de Atxaga aparece en el personaje celestinesco del entrenador de tai-chí François que se halla día y noche en el parque de Montsouris. El personaje de François está construido en analogía con el modelo iconográfico de Caronte: hombre de cincuenta años, misterioso, con “ojos [que] daban un poco de miedo”, y para el protagonista resulta obvio que “aquel hombre también pertenecía a la noche, a mi mismo país. [...] en su vida tampoco reinaba el sol.” Después de una larga conversación y de haber pagado cierto precio para poder entrar en el parque nocturno, François cede el paso al protagonista. El cruzar la frontera entre los dos mundos cumple también estrictamente las exigencias del mitema variando sólo levemente el contexto narrativo. Para llegar al parque nocturno el tra-

⁴ Citemos unos ejemplos: el protagonista sueña con torbellinos en el agua que le tiran hacia abajo, coge el tren nocturno para ir a París, corre a clubes barriobajeros. La topografía de esa París ficticia lleva todos los detalles descriptivos de un ambiente infernal: la oscuridad nocturna, el aparecer de sombras al anochecer, los canales llenos de agua transformándose en los ríos infernales para el protagonista, los nombres de calles (Tombe-Issoire) y estaciones del metro (Sèvres-Babylone) que remiten a la muerte y al pecado.

⁵ Véase Terpening 1985. Terpening analiza el esquema del *descensus ad inferos* y define ocho categorías básicas según las que se suele desarrollar el mito. Recurriendo a la terminología de Lévi-Strauss queremos llamar a esas categorías mitemas, unidades básicas que constituyen un mito. La alta estabilidad del núcleo mitológico junto a la variabilidad de los mitemas permite reconocer el mito en la variación que sea (Véase Blumenberg 1996).

⁶ En el caso de Orfeo el deseo de rescatar a la amada, en el de Eneas el de obtener consejos sabios de su padre muerto, etc.

⁷ El personaje del psicoanalista que aconseja al protagonista escenificar esa ceremonia se presenta como constructo inauténtico cuyo discurso analítico es un pastiche de la imaginaria popular acerca del psicoanálisis y de fragmentos de los ideogramas de Mircea Eliade sobre la iniciación y sus ritos de paso: “Usted ya sabe que todos los actos importantes de nuestra vida suelen ir acompañados de una ceremonia.”

⁸ Como leemos por ejemplo en Virgilio, *Eneide*.VI, 390s: „Umbrarum his locus est, Somni Noctisque/ soporae;“.

ductor debe bajar a la red del metro y pasar en absoluta oscuridad por un túnel de trenes, peligro que se muestra como prueba ritual. La función que personifica la Sibila para Eneas en Virgilio, o Virgilio para Dante en la *Divina Comedia*, es decir, la de guía al mundo subterráneo y consejero para el viajero, en Atxaga corresponde al muchacho Taki que deja al protagonista en la entrada secreta del parque. Una vez llegado al mundo subterráneo, el protagonista rompe la regla implícita de mantener silencio⁹, motivo que echa a perder todo su proyecto y que le obliga a huir del parque. El último mitema recurrente del *descensus ad inferos*, el de la vuelta al mundo, Atxaga lo recoge y lo transforma: lo que suele ser subida desde el infierno al mundo de la superficie, en el texto de Atxaga se convierte otra vez en una bajada. En vez de regresar al mundo, el protagonista penetra todavía más las profundidades del subterráneo para no volver a subir (“El regreso se convirtió, así, en el remate exacto de aquella jornada, porque tuve que cruzar el túnel paso a paso [...] sintiendo casi físicamente cómo iba descendiendo”).

Al utilizar todos los mitemas tópicos del *descensus ad inferos* en el contexto de una trama supuestamente real, Atxaga nos cuenta una nueva variante del mito. Pero no lo hace desde un punto de vista ingenuo, sino todo lo contrario. Manda a su protagonista a pasar por las estaciones del descenso y le hace fracasar finalmente por no haberse enterado de la ficcionalidad de su propio actuar. Con otras palabras, lo que genera el texto en el nivel de la acción, el descenso al infierno en sentido simbólico, es decir, el revivir la iniciación homosexual realizando un viaje al propio pasado, falla porque el protagonista se olvida del carácter ritual, ceremonial del viaje. Al dejar de lado la postura lúdica y el carácter ritual de su actuar por no saber diferenciar entre realidad y ficción, el protagonista pierde la ligereza del *homo ludens* y falla.

En el nivel narrativo, la imitación del esquema mitológico lleva al protagonista al fracaso. Al seguir los esquemas mitológicos —vale decir, los esquemas narrativos que siempre son los mitos¹⁰— sin tener en cuenta la ficcionalidad que les es inherente, el protagonista se transforma en víctima de su deformación profesional a causa del exceso de lecturas. Como hemos visto, en *Un traductor en París* el mito del *descensus ad inferos* cumple con una doble función, la de generador épico en el nivel de la acción y la de generador del discurso narrativo.

El tema del amor homosexual en su variante de deseo no cumplido entre un hombre mayor culto y delicado y un joven bello, misterioso e inalcanzable, abre el texto hacia una multitud de lecturas posibles. Una de esas lecturas a las que invita *Un traductor en París* sería la intertextual-decadentista por remitir de manera no marcada al relato decadentista *La Muerte en Venecia* (1911) de Thomas Mann. Las analogías estructurales entre los dos textos son obvias, baste citar algunas: el protagonista de Mann, el literato Gustav Aschenbach, se va a Venecia donde queda fascinado por Tadziu, muchacho polaco bellísimo a quien persigue y quien cumple luego con la función de guía al reino de la muerte para él. El protagonista de Atxaga, traductor de poesía (concretamente está justo traduciendo *Le Spleen de Paris* de

⁹ Otro mitema conocido, el de obtener reglas y romperlas. Piénsese en la prohibición de volverse atrás en el mito de Orfeo y Euridice (V. g. Ovidio, *Metamorfosis*. X, 50ss).

¹⁰ Véase Prill 1999.

Baudelaire), viaja a París, se enamora de Abdelah, muchacho árabe bellísimo a quien persigue y quien cumple con la función genérica de guía al mundo subterráneo tanto en sentido literal como metafórico, pues a pesar de no ser guía en sentido estricto, sí resulta ser el muchacho el motivo para su bajada a ese mundo. En los dos casos el amor se enciende, de lleno en la tradición platónica, a través de miradas y sonrisas (“Tenía una sonrisa especial, extraña y deliciosa a un tiempo” Atxaga — “[...] und in dieser Sekunde geschah es, daß Tadziu lächelte: ihn anlächelte, sprechend, vertraut, liebreizend und unverhohlen [...]”¹¹). Las analogías— hombres intelectuales de cincuenta años que viajan a ciudades popularmente connotadas con el tópico de lugar romántico y que se enamoran de chicos también extranjeros en tales lugares — tienden a la banalización en el texto de Atxaga: mientras Tadziu, que rubín rubio y frágil, es niño mimado por madre y hermanas que va siempre acompañado por un amigo elegante (“stämmiger Bursche [...] mit schwarzem pomadisiertem Haar und leinenem Gürtelanzug”¹²), Abdelah es prostituto y ayudante en una tienda y su amigo es “un niño gigante [...] que parecía su guardaespaldas”, chico violento y vulgar. El amor narcista inherente a la belleza callada de Tadziu

(Es war das Lächeln des Narziß, der sich über das spiegelnde Wasser neigt, jenes tiefe, bezau-
berte, hingezogene Lächeln, mit dem er nach dem Widerscheine der eigenen Schönheit die
Arme streckt [...]”¹³)

se transforma en simple arrogancia en el Abdelah de Atxaga (“El sonrió y negó con la cabeza. Era el mismo de siempre, pero se mostraba más arrogante”). La función del *leitmotiv*, en ese caso concreto la muerte, que se hace visible en Mann en la constante presencia de la epidemia misteriosa, la cumple en Atxaga la presencia virtual de la muerte en las noticias de los telediarios comunicando la muerte de Mitterrand. Atxaga construye su texto en obvia analogía estructural con *La Muerte en Venecia* pero no lleva a final la estructura inherente de la acción narrada: el protagonista de Atxaga no muere sino que se transforma en asesino.

El personaje de Aschenbach, tópico personaje decadentista que se muere por amor, sirve al protagonista de Atxaga como modelo para su propia conducta. Las múltiples referencias en el texto a la literatura decadentista (la presencia hipotextual de *Muerte en Venecia*, la reflexión continua sobre Baudelaire y sus textos, el ansia del protagonista por actuar al modo del ‘dandi’ finisecular, etc.) forman el fondo ante el cual se desarrolla la deconstrucción de la autenticidad del protagonista. El protagonista se revela como constructo intermedial consciente de su propia ficcionalidad y víctima de su deformación profesional. Gracias a esa deformación literaria, el protagonista acepta la analogía entre los acontecimientos reales y la realidad ficticia narrada en sus libros favoritos e intenta construir más analogías semejantes para poder seguir los modelos literarios una vez que ha optado por ellos.

Otra lectura a la que invita el texto es una lectura intermedial que destaque la presencia en él de múltiples referencias al discurso cinematográfico. Atxaga recoge, de manera marca-

¹¹ Mann 1963: 399.

¹² Mann 1963: 383.

¹³ Mann 1963: 399.

da o no, materiales del cine, más que nada de películas consideradas manieristas¹⁴, y los transforma con el fin de nuevamente contar el esquema mitológico del *descensus ad inferos* en una obra aparentemente realista. Ya por su título, *Un traductor en París* se inscribe en el discurso cinematográfico manierista por remitir al título del famoso musical de Vincente Minnelli *An American in Paris* (1951), en el cual se superponen los discursos musical, pictorial y de danza creando un nuevo discurso cinematográfico, una obra de arte altamente artificial. El título cumple una doble función, la de resumir la acción narrada de un traductor que se mueve en París y la del modo de entenderlo destacando la construcción amimética del relato suponiendo una estructura análoga entre los dos textos. En otras palabras, el título que hace referencia a una película famosa por su artificialidad y su construcción amimética debe entenderse como *mise en abyme* del texto, como aviso sobre las técnicas narrativas y constructivas del texto.

En el nivel de la acción narrada destaca la referencia no marcada al cine de Pier Paolo Pasolini, también considerado como manierista por su construcción y estilo artificiales, o mejor dicho, la referencia al mito de Pasolini cuyo rasgo principal el amor homosexual del intelectual, consciente de sus defectos físicos, por los jóvenes fuertes y bellos de la calle, problema que constituye el conflicto básico sobre el que se va desarrollando la acción del cuento de Atxaga (“¿Cómo juntar a un cojo lleno de cicatrices con un esteta?”). En el nivel de la construcción de los personajes de *Un traductor en París* salta a la vista que todos los personajes son estereotipados, constructos unidimensionales e inauténticos cuyos movimientos dentro de la acción se orientan exclusivamente por esquemas literarios análogos, esquemas de cuyas analogías son conscientes. Citemos un ejemplo: cuando el protagonista brinde con sus amigos diciendo “Siempre nos queda París”, es consciente de hacer referencia a la famosa despedida de los amantes en la película *Casablanca* de Michael Curtiz (1943), película que, como es bien sabido, es famosa por su artificialidad absoluta y sus personajes sobre-estilizados, película que llegó a establecer estereotipos cinematográficos. Los hipotextos utilizados por Atxaga son películas consideradas manieristas cuya artificialidad procede de una acción obviamente construida y ficticia y de la estetización y estilización de las técnicas narrativas. Las películas aquí mencionadas son famosas por haber establecido caracteres estereotipados que llegaron a ser puntos de referencia para la literatura y el cine. Igual que las películas citadas, *Un traductor en París* no intenta reproducir una realidad extraliteraria sino que crea un nuevo texto a base de textos preexistentes, un texto que, a su vez, remite sólo a otros textos.

Un traductor en París se genera a base de una red de referencias intermediales junto con el motivo de la deformación a causa de exceso de lecturas que se manifiesta en el personaje protagonista. Todos los intertextos utilizados para la construcción de personajes y acción narrada son textos manieristas, textos tomados sobre todo de la literatura de las épocas decadentistas (Charles Baudelaire, Thomas Mann) y del cine europeo y americano de los años 40 y 60. El *descensus ad inferos* es el esquema estructural básico sobre el cual se desarrolla toda la acción, acción solo a primera vista realista. Atxaga reescribe un mito clásico mez-

¹⁴ El término manierismo se utiliza aquí en su sentido metahistórico como categoría estilística.

clando materiales preexistentes de la cultura occidental con una acción contemporánea aparentemente realista.

Bibliografía

- Ascunce 2000: José Angel Ascunce, Bernardo Atxaga. Los demonios personales de un escritor. San Sebastián. (Reseña: Julia Otxoa, La memoria como poética. En: Leer. Año XVI, n° 114, p. 80).
- Atxaga 1996: Bernardo Atxaga, Un traductor en París. En: *El País. Relatos de verano*. 26 agosto de 1996 hasta 31 de agosto de 1996.
- Blumenberg 1996: Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos. Frankfurt (11979).
- Gabastou 1998: André Gabastou, Ecrire en euskadi. <http://www.republique-des-lettres.com>.
- López de Abiada 1993: José Manuel López de Abiada, "Ad maiorem litteraturae gloriam". Para una primera lectura de Obabakoak. En: Julio Peñate Rivero (Ed.), *Narradores y espacios en la España de los Ochenta*. Neuchâtel, p. 35 - 40.
- Mann 1963: Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*. In: *Sämtliche Erzählungen*.
- Prill 1999: Ulrich Prill, *Wer bist Du? Alle Mythen zerrinnen. Benito Pérez Galdós als Mythograph und Mythoklast*. Bonn.
- Terpening 1985: Ronnie H. Terpening, *Charon and the crossing. Ancient, Medieval, and Renaissance Transformations of a Myth*. London, Toronto.

BERNARDO ATXAGA, *PREVAJALEC V PARIZU (UN TRADUCTOR EN PARÍS)* - MITOLOŠKO POTOVANJE

Navidezno realistična zgodba *Prevajalec v Parizu (Un traductor en París)* Bernarda Atxage temelji na mitu *descensus ad inferos*. Atxaga je ponovno napisal klasičen mit, v katerem je starodavno zgodbo zahodne civilizacije prepletel z realističnimi dogodki iz sodobnega časa. Temo homoseksualne ljubezni med starejšim, rahločutnim moškim ter skrivnostnim in nedostopnim mladeničem je mogoče brati na različne načine; nanje bralca navajajo številne medbesedilne zveze. Atxagove osebe so enodimenzionalni stereotipi, ki se gibljejo predvsem znotraj posameznih literarnih analogij.