

ARIANE DE J.M.G. LE CLÉZIO Y LA REESCRITURA DEL MITO DEL MINOTAURO EN EL LABERINTO DE UNA BARRIADA ALIENANTE Y FANTASMAL

JUAN HERRERO CECILIA
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Juan.Herrero@uclm.es

RESUMEN

Aplicando una metodología inspirada en las teorías de mitocrítica de Brunel y de Siganos, hemos tratado de poner de relieve la particular actividad de reescritura del mito del Laberinto y del Minotauro que J.M.G. Le Clézio ha realizado en un relato titulado *Ariane*. Aquí el Laberinto adopta la forma de un barrio deshumanizado de viviendas sociales en la periferia de una ciudad contemporánea. En esa barriada va a tener lugar la trágica historia de la joven Christine, perseguida por grupo de moteros que actúa por la noche como “un rebaño de bestias salvajes”. La reescritura se produce adoptando una vía implícita, alusiva y analógica por medio de ciertas imágenes y asociaciones que el discurso del narrador va entrelazando a lo largo del relato. Hemos enfocado la transposición mítica que opera este relato poniendo de relieve el concepto de la *hybris*, es decir, lo que para los griegos equivalía a la arrogancia desmesurada, al impulso irracional e instintivo que rompe los límites de la armonía.

PALABRAS CLAVE

Mitocrítica, literatura comparada, literatura francesa, Le Clézio.

J.M.G. Le Clézio's *Ariane* and the Rewriting of the Myth of the Minotaur in the Labyrinth of a Ghostly Slum.

ABSTRACT

Following a methodology inspired by mythocritical theories by Brunel and Siganos, this essay focuses on the rewriting of the myth of the Minotaur and the labyrinth performed by J.M.G. Le Clézio in his narrative *Ariane*. Here the labyrinth adopts the form of an impoverished neighborhood in a contemporary city—a perfect backdrop to the tragic story of young Christine, who is chased by a gang of bikers acting by night “like a hoard of wild beasts.” This rewriting works implicitly, through allusion and analogy, by means of a series of images and associations interwoven in the narrator's discourse. Particular emphasis has been placed in this essay on the concept of *hybris*, which the Greek related to disproportionate arrogance, to irrational impulse that breaks the limits of harmony.

KEYWORDS

Mythocriticism, comparative literature, French literature, Le Clézio.

1. INTRODUCCIÓN: LA MITIFICACIÓN DEL “FAIT DIVERS” EN EL RELATO LITERARIO

El relato de Le Clézio titulado *Ariane* se encuentra en un libro publicado en 1982 con el título *La Ronde et autres faits divers*. El texto narra la trágica historia de una joven llamada Christine que, huyendo del ambiente deprimente de su domicilio familiar situado en un barrio obrero de grandes bloques de viviendas sociales (“La cité des H.L.M.”), ha salido a dar un paseo para tratar de afirmar su identidad anulada y sentirse vivir con libertad. Este recorrido tiene un carácter liberador e iniciático pero pronto va a convertirse en una angustiada historia de persecución, en plena noche, por el laberinto de este barrio fantasmal. Un grupo de moteros arrastrará a la joven hasta el sótano de uno de los bloques de viviendas para violarla de una manera salvaje ocultando el rostro bajo sus cascos. Por medio de una serie de alusiones y de imágenes sugerentes, Le Clezio realiza en este relato una reescritura del mito del Minotauro y del Laberinto. El objetivo de nuestro estudio consistirá en poner de relieve el trasfondo mítico de este tipo de reescritura.

Al haber escogido el título de *La Ronde et autres faits divers*, el autor establece una relación entre las narraciones que contiene esta obra y el género periodístico del “suceso”, que en francés se llama “fait divers”. Évrard (1997) afirma que los temas de las historias narradas en *La Ronde* (accidente de coche, violación, suicidio, desaparición, etc.) parecen haber sido extraídos de las páginas de sucesos sobre los que informa la prensa cada día, y añade: “Cette impression est confirmée par les personnages, des êtres faibles et vulnérables, des exclus et des marginaux en perte de repères, confrontés à la solitude [...], à la violence du monde moderne”.

El relato titulado *Ariane* es entonces un “suceso” trágico cuya narración podría haber sido objeto de una noticia de la actualidad en las páginas de un periódico. Por similitud con el relato factual mediático, este texto de Le Clézio informa al lector sobre los aspectos fundamentales a los que debe responder la narración de un acontecimiento considerado impactante o extraordinario: ¿Qué? (el hecho ocurrido en su dimensión noticiable e inesperada); ¿Quién? (la identidad de los actores o participantes principales); ¿Dónde? (el lugar y el escenario del suceso); ¿Cuándo? (el tiempo del acontecimiento y su relación con el momento de la enunciación narrativa); ¿Cómo? (la reconstitución y el desarrollo de los hechos principales, las reacciones, las consecuencias); ¿Por qué? (los motivos, la causalidad interna, las hipótesis explicativas)¹. Pero, en *Ariane*, esta información no se realiza de la misma manera que en un relato “factual” donde el periodista, apoyándose en fuentes fiables y adoptando una distancia objetiva, tiene que “reconstruir” en el texto un acontecimiento que ya ha ocurrido en el mundo extratextual. Le Clézio ha configurado su relato siguiendo en presente el devenir incierto de los hechos y ofreciendo, al principio, la perspectiva de un narrador externo que describe, comenta y evalúa el espectáculo fantasmal de una barriada deshumanizada y desconcertante. Este narrador adoptará luego el punto de vista de Christine (focalización interna) y nos ofrecerá los hechos desde su perspectiva desconcertada y angustiada. Ahora bien, el discurso informativo de un periodista sobre un “suceso” ocurrido en el mundo de la actualidad, no puede ser ofrecido desde la mirada de un narrador que contempla el escenario de los hechos en su devenir y adopta la perspectiva del personaje inscrito en ese devenir. Esto sólo puede hacerse desde el poder imaginativo y creativo del relato literario, que no está sometido a las normas de lo factual ni al régimen de lo vericondicional.

Ariane es, por lo tanto, un relato de ficción que nos ofrece un mundo posible e imaginario cuyo encanto se deriva del poder evocador y mitificador de la escritura. Ese poder supera y transforma la aparente banalidad del tema escogido (como ocurre con los demás sucesos o “faits divers” narrados en *La Ronde*). El caso singular se convierte así en un ejemplo iluminador de las inquietudes y de los sufrimientos que experimenta el ser humano en su camino hacia la libertad o hacia la afirmación de la propia identidad. No es de extrañar entonces que un estudio de Jean Jordy (1997) sobre este libro de Le Clézio se titule “La Ronde: le fait divers comme parcours initiatique et tragédie” y que Évrard (1997), en el artículo al que hemos hecho referencia, afirme que el sentido de los relatos de Le Clézio “est donc moins à rechercher dans l’histoire racontée que dans l’écriture même”. En efecto, si nos centramos en la escritura de *Ariane*, podemos observar que el recorrido que va trazando la voz y la perspectiva adoptada por el narrador, los ecos internos y el juego de las imágenes alusivas, el valor connotativo de las imágenes y de las asociaciones léxicas recurrentes, son fundamentales para descubrir lo implícito, lo que no se dice directamente pero viene a conferir un sentido profundo a lo narrado. A través de ese entramado alusivo es cómo se proyecta un trasfondo mítico que transforma el caso singular y lo eleva a la dimensión de lo eterno humano. En relación con esto, Évrard afirma que la historia narrada en *Ariane* puede ser leída desde los esquemas iluminadores de la mitología griega, desde el mito del Laberinto y del Minotauro concretamente:

¹ En *Ariane* los motivos del suceso y las hipótesis explicativas no se exponen al lector. Es éste el que tiene que deducir o extraer su propia interpretación del sentido de los hechos apoyándose en las imágenes y en la dimensión metafórica y simbólica del relato.

Transcendant le langage par des comparaisons et des métaphores qui créent des analogies entre les êtres, les animaux et les choses, l'écriture semble vouloir s'élever du particulier au général, passer du réel au plan du symbole et du mythe. Les histoires singulières peuvent se lire à la lumière de la mythologie grecque (Le Labyrinthe et le Minotaure dans *Ariane*, Ouranos dans *Villa Aurore*, les Amazones dans *La grande vie*). (Évrard 1997)

Desde su juventud, Le Clézio ha manifestado un especial interés por los temas de la mitología clásica y de la mitología bíblica, que resurgen con una orientación propia en muchos de sus textos, como pone de relieve Fredrik Westerlund en un estudio titulado "Jean Marie Gustave Le Clézio" donde, después de referirse al mito bíblico del diluvio, afirma lo siguiente:

Parmi les autres thèmes de l'écrivain citons le narcissisme, le thème d'Ariane, de David, d'Icare ou de Jason. Arriens a intitulé sa thèse «...als Erzähler moderner Mythennovellen», et trouve elle aussi maintes références aux mythes classiques dans l'oeuvre leclézienne. Elle rejoint l'opinion de Marguerite Le Clézio qui voit dans les personnages de *La ronde et autres faits divers* des réinterprétations des héros mythiques. (Westerlund 2005)

La tesis de Astrid Arriens a la que hace alusión Westerlund se titula exactamente *J. M. G. Le Clézio als Erzähler moderner Mythennovellen* (1992). La dimensión mítica de las obras de Le Clézio ha sido estudiada también en otras tesis como, por ejemplo, la de Pichat Gillier (1985), Konaté (1991), Gillet (1991) y Gilbert (1992). Situándonos en esta línea, nos proponemos poner de relieve el trasfondo mítico de la historia de Christine en *Ariane*. Esta narración reescribe, por la vía alusiva y metafórica, el trágico destino de aquellas muchachas que los atenienses tenían que entregar al rey Minos de Creta para ser devoradas por el Minotauro dentro de un angustioso Laberinto del que no había forma de poder escapar. Veremos cómo el poder simbólico del mito convierte el drama particular de Christine en un caso ejemplar que actualiza e ilumina, en el mundo de nuestro tiempo, una de las múltiples formas que adopta la fuerza destructora de la arrogancia y de la irracionalidad salvaje que opera eternamente en el lado oscuro de la identidad del ser humano (lo que los griegos llamaban la *hybris*, y que más adelante vamos a poner de relieve en nuestro estudio).

2. SOBRE EL SINTAGMA FUNDAMENTAL DEL MITO DEL LABERINTO Y DEL MINOTAURO

André Siganos, en *Le minotaure et son mythe* (1993), afirma que un mito ancestral y anónimo (cuyo origen no puede ser precisado) transmitido por la tradición cultural de un pueblo o de una colectividad se convierte en mito "literarizado" cuando es recogido, enfocado y orientado por un escritor concreto (Sófocles, Eurípides, Ovidio, Séneca, etc.) dentro de una obra literaria específica. Frente al mito "literarizado" (adaptación por un autor del sintagma fundador de un mito perteneciente a la tradición oral popular), Siganos sitúa el "mito literario" cuyo texto fundador no es anónimo sino que se debe a la labor de creación de un escritor individual en una obra determinada. Por su valor simbólico y su dimensión universal, el texto fundador será posteriormente reformulado y replanteado en otras obras individuales adquiriendo así su carácter de "mito literario". Pero tanto la reformulación que implica el "mito literarizado" como la reformulación de un "mito literario" deben presentar una estructuración que recoge y replantea el sintagma fundamental de uno o de varios textos fundadores:

Le mythe littéraire, comme le mythe littérisé, est un récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique (voire sacrée) reprenant le syntagme de base d'un ou plusieurs textes fondateurs. (Siganos 1993: 32)

Al reformular el sintagma fundamental de un texto fundador (texto A) en un texto nuevo (texto B) se produce un tipo de relación que Genette (1992: 13) llama *hipertextualidad*. El texto B ("hipertexto") establece un replanteamiento o una nueva interpretación de la estructura narrativa del texto A ("hipotexto") respondiendo a nuevos interrogantes o

adaptándola a un nuevo contexto sociocultural. Los estudios que tienen por objeto la *reescritura* de los mitos en las obras literarias deben poner de relieve el tipo de relación dialógica que el texto nuevo instauro con el esquema fundamental del mito fundador o con alguna de sus manifestaciones en la tradición literaria². Habrá que observar si la reescritura se produce de una manera explícita o de una forma alusiva e indirecta. En ambos casos puede haber ciertos “mitemas” del esquema fundamental del mito que se mantienen en la estructuración propia del texto nuevo y otros que se modifican o que desaparecen³. Partiendo del concepto de “sintagma de base” o de esquema narrativo fundamental de un mito, vamos a sinterizar aquí los rasgos principales que ofrece el mito del Minotauro y del Laberinto en los textos de la Antigüedad clásica para poder observar después con la debida coherencia el tipo de “reescritura” que ha realizado Le Clézio en *Ariane* y la orientación significativa que asume ese mito en este texto al pasar a inscribirse en un nuevo contexto sociocultural.

Según las diversas fuentes que nos informan sobre los personajes de la mitología griega, el mito del Minotauro precede al mito del Laberinto y le justifica⁴. El mito está asociado a las leyendas sobre Minos, un poderoso rey de la isla de Creta. Apolodoro y Hesiodo cuentan que Minos era hijo de Zeus y de Europa. Para poder ser rey de Creta, tuvo que recurrir a la ayuda del dios Poseidón a quien prometió hacer sacrificios en su honor. Poseidón hizo entonces salir de las aguas del mar a un toro magnífico. Ese toro aparecía como una señal divina que convenció a los cretenses para que aceptaran a Minos como soberano. Minos se había comprometido a inmolar ese toro a Poseidón como muestra de sumisión a la divinidad. Pero, impulsado por su *daimón*, no cumplió su promesa y mandó guardar al toro sacrificando a otro animal en su lugar engañando así a Poseidón⁵. Quedándose con el toro (regalo de los dioses), Minos rompía las reglas y se comportaba como si fuera un dios. Esto significaba un gesto de arrogancia y de rebeldía, un olvido voluntario de los límites de lo humano. Conviene precisar aquí que los griegos designaban con el nombre de *hybris* la arrogancia, la desmesura o el impulso irracional con el que se comportan los seres humanos cuando rompen los esquemas de la armonía y desencadenan las fuerzas oscuras de la fatalidad haciéndose reos del castigo de los dioses⁶. Así, el castigo divino no tardaría en caer sobre Minos y sobre su reino. La venganza de Poseidón consistió en hacer sentir a Pasifae (la esposa de Minos) un deseo irrefrenable de ser poseída por aquel toro sagrado ofreciéndose a él bajo la apariencia de una novilla⁷. Eurípides en el fragmento 4 de *Los Cretenses* afirma que Pasifae, al ser juzgada ante Minos, confesó que se había vuelto loca y que sucumbió ante un impulso irrefrenable (la *hybris* de la animalidad irracional e instintiva que subyace en la zona oscura del ser humano).

Del acoplamiento entre el toro y Pasifae nació un ser fabuloso con cabeza de toro y cuerpo de hombre que fue llamado el Minotauro. Este ser monstruoso era, por lo tanto, una muestra del castigo de la *hybris* de Minos contra la divinidad por medio de la *hybris* de la pasión sexual irrefrenable de su esposa Pasifae. Para ocultar a este monstruo (que era un signo de la ruptura de Minos con los dioses), Minos ordenó a Dédalo que construyera un laberinto extremadamente complicado. Allí encerró al Minotauro. Éste se alimentaba de carne humana de esclavos y prisioneros de guerra y de todo aquel que entraba en ese laberinto del cual ya no podía salir. El Minotauro y el Laberinto le sirvieron al rey Minos para castigar a los atenienses que habían matado a su hijo más querido llamado Androgeo, porque había vencido a los

² Sobre las distintas modalidades y orientaciones que puede adoptar la reescritura de los mitos ver Herrero (2006: 70-74).

³ Sobre las relaciones de “Hipertextualidad” en la reescritura del mito, remitimos también a Rialland (2005).

⁴ Para precisar los rasgos fundamentales del mito del Minotauro y del Laberinto, nos apoyamos en el estudio de Cifuentes Camacho (1996).

⁵ Las obras, citadas por David Cifuentes, son respectivamente: Apolodoro, *Biblioteca* III, 1,3; Hesiodo, escolios AB de *La Iliada* XII, 292; Eurípides, fragmento 4 de *Los cretenses*.

⁶ Sobre el significado de la *hybris* en las historias trágicas de los personajes de la mitología griega, ver Brunel (2008: 45-46).

⁷ Apolodoro, *Biblioteca* III, 1, y Ovidio, *Ars Amatoria* I, 310 y ss. (citados por David Cifuentes).

mejores atletas griegos en unos juegos en honor de Palas Atenea. Según cuentan ciertos textos⁸, Minos preparó un numeroso ejército y salió a luchar contra Atenas. Los atenienses temieron ser exterminados y llegaron a un pacto con Minos. Por exigencia de éste, se comprometieron a enviar a Creta cada año a siete muchachos y siete muchachas que tenían que servir de alimento al Minotauro. Al tercer año, un joven valiente llamado Teseo, hijo del rey ateniense Egeo, se ofreció voluntariamente, pues se consideraba capaz de luchar contra el Minotauro y darle muerte para acabar con aquel tributo infame y sangriento. Una vez en la isla, el rey Minos le dijo a Teseo que aunque llegara a matar al Minotauro, jamás encontraría la salida del laberinto. Ariadna, hija de Minos, se enamoró de Teseo nada más conocer su valentía, y decidió ayudarlo a acabar con el monstruo, si él se comprometía a llevarla a Atenas y a hacerla su esposa. Teseo aceptó y Ariadna le entregó entonces un ovillo y le explicó que debía sujetar un extremo a la puerta del laberinto e ir tirando del resto conforme avanzara por aquella encrucijada de caminos. Así lo hizo Teseo, y logró llegar al centro del laberinto donde se encontraba el Minotauro y se enfrentó con el matándolo a puñetazos. Otras versiones cuentan que le travesó el corazón con un puñal. A continuación, fue recogiendo el ovillo hasta llegar de nuevo a la puerta por la que había entrado. Teseo liberó a sus compañeros y, a la noche siguiente, se embarcó en una nave con Ariadna y con ellos huyendo de Creta sin que el rey Minos los viera partir. Detenemos en este punto nuestra síntesis del esquema narrativo del mito del Minotauro y del Laberinto. Este esquema nos permitirá observar la reescritura del mito en *Ariane* de Le Clézio. No es necesario, por lo tanto, que expongamos una visión más completa del mito de Teseo ni del mito de Ariadna.

3. ASPECTOS ESPECÍFICOS Y SIGNIFICACIÓN DE LA REESCRITURA DEL MITO DEL LABERINTO Y DEL MINOTAURO EN “ARIANE”

Vamos a observar ahora cómo se produce la transposición del esquema del mito del Minotauro y del Laberinto en el universo específico del texto de Le Clézio y la significación especial que aquí adquiere. Como ya hemos indicado, el recorrido de Christine por las calles del barrio y su persecución y violación por un grupo de moteros constituye el núcleo de la historia principal. Christine actualiza, por lo tanto, el rol de *víctima inocente*, y el grupo de moteros, el rol de *agresor*. La relación de antagonismo entre ambos personajes se produce dentro del espacio alienante y fantasmal de “la cité des H.L.M.”, que actualiza el rol del Laberinto donde Christine va a quedar atrapada y donde su búsqueda va a fracasar ante la actividad destructiva del agresor que encarna al nuevo Minotauro. La historia principal es relatada por la voz de un narrador heterodiegético que describe con un estilo impresionista el escenario de los hechos y que adopta la perspectiva de Christine (focalización interna) proyectando una actitud de simpatía hacia este personaje.

Diremos entonces que el texto de *Ariane* establece una relación de hipertextualidad con el mito del Minotauro y del Laberinto y lo actualiza de una manera implícita en un nuevo contexto sociocultural. La actualización se produce a través de las analogías y de las imágenes sugerentes que va trazando la escritura alusiva y connotativa que emana de la voz del narrador. Vamos a detenernos, en primer lugar, en mostrar la dimensión mítica global de la trágica historia de Christine y luego entraremos en una visión detallada de los “mitemas” que el autor ha seleccionado y actualizado en el universo específico del texto.

Como hemos señalado y como vamos a explicar más adelante, la imagen mítica del Laberinto corresponde en el texto de Le Clézio al espacio urbano de un barrio obrero deprimente y fantasmal de una ciudad contemporánea. El referente extratextual corresponde al barrio de “L’Ariane” situado en la periferia de la ciudad de Niza. En el universo diegético del texto de Le Clézio, ese barrio es designado como “La cité des H.L.M.” y presentado por el

⁸ También cita David Cifuentes las respectivas obras: Plutarco, *Vida de Teseo* 15; Ovidio, *Metamorfosis* VIII, 171; Diodoro, *Biblioteca histórica* IV, 61, 3; Higino, *Fábulas* 198 y 242.

narrador como un espacio urbano masificado y deshumanizado donde los individuos viven aislados en las torres de apartamentos. La vida ambiental adquiere un aspecto monótono y alienante, envuelta siempre en el humo de una central incineradora y sometida al ruido permanente del espacio exterior (camiones, coches, motos) y del espacio habitado (televisores, lavadoras, gritos). Este ambiente condiciona el comportamiento de los individuos y obstaculiza el libre desarrollo de su identidad y de sus aspiraciones e ideales. Por otro lado, fomenta también la indiferencia y el miedo frente a los grupos violentos que imponen su ley salvaje. En el relato de *Le Clézio*, el Minotauro adopta la forma del grupo de moteros que recorre el barrio por la noche haciendo un ruido infernal con sus máquinas y persiguiendo a muchachas indefensas. Este nuevo Minotauro ha sido generado por el progreso tecnológico y está dirigido por las fuerzas irracionales que operan en el inconsciente del ser humano. Es por lo tanto un resultado de la *hybris* de la civilización industrial y aparece también como una especie de “híbrido” (mitad hombre y mitad máquina) porque se trata de un grupo de jóvenes violentos que con sus motos impone su ley salvaje bajo amenaza de muerte. La muerte era el resultado del poder destructor que ejercía el monstruo con cabeza de toro y cuerpo de hombre encerrado en el Laberinto de Creta. En *Ariane* el Laberinto y el Minotauro presentan características específicas, pero al mismo tiempo actualizan ciertos mitemas permanentes del sintagma de base del mito clásico. Pasamos ahora a realizar un análisis detallado de los aspectos con los que opera la reescritura de este mito en el texto de *Le Clézio*.

3. 1. La irradiación mítica del título

En uno de sus estudios de mitocrítica, Brunel habla de “flexibilidad” en la emergencia e irradiación de un mito en nuevos textos literarios donde va a ser reescrito dentro de la temática específica de cada texto. Esa reescritura no sigue ningún canon predeterminado, “*car rien n’est moins fixé que le mythe*” (1992: 80), pero los rasgos míticos perceptibles en un texto son pertinentes para interpretar su significación:

La présence d’un élément mythique dans un texte sera considéré comme essentiellement signifiant. Bien plus, c’est à partir de lui que s’organisera l’analyse du texte. L’élément mythique, même s’il est ténu, même s’il est latent, doit avoir un pouvoir d’irradiation” (82).

El título es, según Brunel, uno de los rasgos míticos que orienta la significación del texto: “Le titre est mieux qu’un signal; il est un signe sous lequel le livre ou le texte est placé” (Ibid.). *Le Clézio* ha escogido como título de este relato un nombre propio (“*Ariane*”) que ofrece connotaciones y resonancias míticas dado que en francés “*Ariane*” es el equivalente de *Ariadna*, una de las hijas de Minos y de Pasiphae. *Ariadna* se enamoró de Teseo y le ayudó a vencer al Minotauro y a escapar del Laberinto gracias al famoso ovillo de hilo cuya punta ató a la puerta. El lector culto puede pensar entonces que el nombre escogido para el título tendrá que tener alguna relación con el personaje mítico de *Ariadna* (“*Ariane*”) y al conocer la trágica historia de *Christine* podrá percibir que algo tiene que ver esta historia con el mito del Laberinto y del Minotauro, que aparecen ahora reformulados y adaptados a un nuevo contexto social y cultural siguiendo una vía alusiva, implícita y metafórica. Pero al entrar en discurso del texto, el lector percibe, desde las primeras frases del incipit, que el nombre de “*Ariane*” designa también un barrio obrero situado en la periferia de la ciudad francesa de Niza. Ese barrio se llama “*L’Ariane*” y corresponde a la “ *cité des H.L.M.*” con cuya descripción comienza el relato:

Au bord du fleuve sec, il y a la cité des H.L.M. C’est une véritable cité en elle-même, avec des dizaines d’immeubles, grandes falaises de béton gris, debout sur les esplanades de goudron, dans tout le paysage de collines de pierres, de routes, de ponts, avec le lit de galets poussiéreux du fleuve, et l’usine de crémation qui laisse flotter son nuage âcre et lourd au-dessus de la vallée (Le Clézio 1982: 89).

Más adelante, cuando el narrador hace alusión a un grupo de jóvenes que, al caer la noche, recorren las calles del barrio con sus motos produciendo un ruido desgarrador, aparece el nombre del “vallon de *l’Ariane*”: “*Quelquefois ils vont au-delà de l’usine de crémation, vers*

le vallon de l'Ariane" (91). La manera de describir el barrio y la alusión al "vallon de l'Ariane" nos permiten deducir ahora claramente que Le Clézio ha situado el escenario de la historia narrada en ese barrio industrial y obrero de Niza que va a ser enfocado desde el simbolismo iluminador propio del relato literario. En efecto, el "fleuve sec" al que alude el texto corresponde, en el mundo real extratextual, al río Paillon que se encuentra bordeado por el Boulevard de l'Ariane en el barrio que en Niza se designa con el nombre del "quartier de l'Ariane". Para hacer ver mejor la relación existente entre el barrio descrito en el texto literario de Le Clézio y su referente extratextual, citamos aquí el siguiente extracto de una página web en la que se describe el "quartier de l'Ariane" de Niza:

Le quartier de l'Ariane était jadis beaucoup plus étendu qu'aujourd'hui, le nom s'appliquant à toute la vallée du Paillon depuis le quartier de Roquebillière jusqu'à Drap, englobant le bourg de La Trinité qui doit son nom à une chapelle de ce vocable construite en 1617. [...] Aujourd'hui l'Ariane, de quartier, est devenu une véritable ville (onze cents habitants en 1962, trente mille et plus aujourd'hui) avec tout ce que cela peut comporter d'inconvénients comme d'avantages (Serre).

La problemática social de este barrio obrero de Niza donde Le Clézio sitúa la persecución y la violación de Christine aparece reflejada en un artículo titulado "L'Ariane sur le fil du rasoir" escrito por el periodista Gilles Mortreux y publicado en la revista mensual *Le Ravi*, del cual citamos los siguientes extractos:

L'Ariane, à l'est de Nice, est toujours un quartier «difficile». De là à voir des barbus partout, faut pas exagérer.

Relégué au fin fond de la ville, coincé entre le cimetière de l'Est, l'usine d'incinération et la cimenterie Lafarge, le quartier de l'Ariane est mal aimé de Nice. A tel point que le tramway, initialement, devait s'arrêter à ses portes. C'eût été dommage, et ce d'autant plus qu'un indéniable effort est fait en faveur du quartier depuis 10 ans. [...] Dans certains immeubles du lotissement voués à la destruction, les deux premiers étages sont murés, renforçant encore le sentiment de désolation. [...] Gérard Chevallier, ancien prof au collège, dresse un tableau pessimiste de la situation : «Chacun ne pense plus qu'à fuir, il n'y a plus de vie de quartier, chacun se repli sur soi et les communautés sur elles-mêmes». Lui-même, après avoir enseigné et milité 32 ans sur le quartier, confesse une certaine désillusion, et ne pense plus qu'à trouver refuge dans l'arrière-pays niçois (Montreux 2004).

Si el título anuncia, condensa y orienta la significación de un texto narrativo, podemos deducir que al haber escogido Le Clézio el nombre propio de *Ariane*, este título es ambivalente y hace alusión, por un lado, al nombre del personaje mítico de Ariadna [*Ariane*] (que en el texto está representado por Christine cuyo recorrido será negativo al no disponer del ovillo de Ariadna para salir del Laberinto), y, por otro lado, precedido del artículo determinado, este nombre designa también el barrio obrero de Niza llamado "L'Ariane", donde tiene lugar la trágica historia de Christine. "L'Ariane" es ahora el escenario alienante y angustiante de un nuevo Laberinto en cuyas calles oscuras y fantasmales una muchacha se va a encontrar atrapada y será fatalmente devorada por un nuevo Minotauro. Así, este relato de Le Clézio reescribe, adoptando una vía alusiva, metonímica y metafórica, el sintagma fundamental del mito del Laberinto y del Minotauro en un nuevo contexto sociocultural, pero orienta su significación modificando algunos rasgos del mito griego. Christine sería entonces una Ariadna contemporánea que no ha encontrado el ovillo cuyo hilo le hubiera permitido salir del Laberinto, ni tampoco ha encontrado un héroe como Teseo capaz de enfrentarse al Monstruo y de acabar con él. Pasamos a observar ahora cómo se va configurando la significación mítica de este relato y el simbolismo peculiar que se deriva de las imágenes del discurso del narrador.

3.2. La poética del espacio alienante y fantasmal del barrio de “L’Ariane”: un laberinto urbano donde un nuevo Minotauro impone su ley salvaje

Para observar en qué medida el barrio obrero de “L’Ariane” (escenario urbano⁹ especial descrito por el narrador al comienzo del relato), con sus edificios de hormigón y su entramado de puentes y de carreteras, adquiere ciertos rasgos del mito del Laberinto, vamos a analizar el significado de las imágenes espaciales que surgen del discurso del narrador. Esas imágenes contribuyen a revelar al lector lo que Bachelard (1957) ha llamado la “poética del espacio”, es decir, una determinada forma de sentir y de evaluar el espacio de la intimidad o la relación entre la conciencia individual y el espacio habitable percibido desde la imagen prototípica de la “casa”: “La *maison* condense les images de l’intimité protégée, elle alimente notre rêverie, “elle est vraiment un cosmos” (Bachelard 1957: 24). Pero según la experiencia existencial del sujeto perceptor, las imágenes que actualizan el espacio asociado a la “casa”, pueden ser concebidas y expresadas como un lugar amado que nos protege frente a las fuerzas adversas o como un espacio alienante e inhóspito del que habrá que intentar escapar para buscar otro espacio donde se pueda vivir en la tranquilidad y la intimidad soñadas. Las imágenes poéticas de la intimidad tienen su origen, según Bachelard, en el alma del sujeto que imagina el mundo.

En el texto que aquí analizamos, el origen de esas imágenes procede de la sensibilidad creadora del autor, pero son atribuidas al discurso del narrador que describe y comenta el escenario urbano donde se desarrolla la historia imaginaria de Christine¹⁰.

El relato se abre con la descripción del barrio percibido como un espacio artificial compuesto por grandes bloques de viviendas sociales rodeadas de zonas de asfalto, de carreteras y de puentes donde se respira una atmósfera agobiante y oscura que produce la impresión de estar viviendo “loin de la liberté, loin de l’air même” en medio de una barriada que parece “une ville désertée”:

Au bord du fleuve sec, il y a la cité des H.L.M. C’est une véritable cité en elle-même, avec des dizaines d’immeubles, grandes falaises de béton gris, debout sur les esplanades de goudron, dans tout le paysage de collines de pierres, de routes, de ponts, avec le lit de galets poussiéreux du fleuve, et l’usine de crémation qui laisse flotter son nuage âcre et lourd au-dessus de la vallée. Ici on est loin de la mer, loin de la ville, loin de la liberté, loin de l’air même, à cause de la fumée de l’usine de crémation, et loin des hommes, parce que c’est une cité qui ressemble à une ville désertée. (Le Clézio 1982: 89)

La extraña sensación de encontrarse ante un espacio urbano deprimente se hace más angustiosa con la serie de interrogantes que se plantea el narrador a continuación sobre la aparente ausencia de vida en esos edificios de hormigón gris con miles de ventanas rectangulares, y sobre la mirada vacía de unos habitantes que parecen vivir como fantasmas “*perdus dans l’espace sans chaleur*”:

Peut-être que ces fenêtres et ces portes sont murées, aveuglées, et que plus personne ne peut sortir de ces murs, de ces appartements, de ces caves ? Mais ceux qui vont et viennent entre les grandes murailles grises, hommes, femmes, enfants, chiens parfois, ne sont-ils pas comme des fantômes sans ombre, insaisissables, introuvables, aux yeux vides, perdus dans l’espace sans chaleur, et ils ne peuvent jamais se rencontrer, jamais se trouver, comme s’ils n’avaient pas de vrai nom (89-90).

Esta alusión a la *ceguera* y al *enclaustramiento* de los habitantes del barrio anuncia ya fatalmente (cómo se podrá comprobar después) la terrible soledad de Christine cuando será golpeada, arrastrada y salvajemente violada por el grupo de moteros en el sótano de uno de estos edificios. Podemos afirmar entonces que el espacio habitado en este laberinto artificial no

⁹ El significado del espacio urbano en las obras de Le Clézio ha sido estudiado por Hai Souk Jung (1997).

¹⁰ Cuando el narrador adopta la perspectiva del personaje (focalización “interna”), su palabra nos ofrece la visión o las impresiones del personaje frente al espacio en el que éste se mueve.

es el espacio de la intimidad protegida y feliz de la que habla Bachelard sino un espacio de enclaustramiento alienante que genera la indiferencia ante el dolor de la vida y hace muy difícil el cultivo de unas verdaderas relaciones humanas de convivencia y de armonía. En este ambiente enrarecido, se puede ver a veces el azul del cielo, pero los pájaros y las moscas han desaparecido, lo cual es un signo de peligrosa contaminación ambiental: “On voit le ciel parfois, malgré la brume, malgré l'épais nuage qui descend de l'usine de crémation à l'ouest. [...] Mais il n'y a pas d'oiseaux, ni de mouches, ni de sauterelles” (90).

En este barrio deshumanizado y fantasmal resuenan de manera permanente varios tipos de ruidos mecánicos más o menos perturbadores. Algunos vienen desde el interior de los edificios: “On entend les voix des téléviseurs qui grognent, qui ricanent, qui chantonnent” (90). Otros surgen cuando cae la noche y llegan a convertirse en algo desgarrador:

Tout d'un coup, quand la nuit tombe, il y a le bruit déchirant des cyclomoteurs, et la troupe passe à toute vitesse en zigzaguant à travers les parkings, en tournant en rond autour des poteaux électriques. Dix, vingt motos peut-être, et tous les garçons portent des masques de plexiglas, des blousons de simili-cuir noir, des casques orange ou tricolores. (90)

Este ruido mecánico producido por los ciclomotores de una banda de moteros vestidos con su atuendo ritual se presenta como una fuerza extraña y adversa que recorre el laberinto de la barriada de bloques de viviendas sociales y constituye una inquietante amenaza para sus habitantes. En las líneas siguientes, el ruido desgarrador del grupo de moteros aparece asociado a la imagen de un “rebaño de bestias salvajes” que ruge en medio de la noche. Esta imagen es una alusión metafórica que anuncia simbólicamente la presencia maléfica de un nuevo Minotauro, un *depredador colectivo* que genera un miedo atroz en una barriada surgida del desarrollo industrial:

C'est un bruit étrange comme celui d'un troupeau de bêtes sauvages, qui crie et rugit dans la nuit, fait rouler des échos au fond des ravins obscurs. C'est un bruit qui fait naître la peur, parce qu'il vient de tous les côtés à la fois, incompréhensible, presque surnaturel. (91)

El Minotauro, además de ser la muestra de la *hybris* de Minos contra Poseidón y de la *hybris* de la locura desenfadada de la libido de Pasiphae, era un monstruo híbrido con cabeza de toro y cuerpo de hombre. Los moteros son también híbridos, porque en ellos el aspecto humano se une a la fuerza de la máquina en forma de vehículo ciclomotor y llevan la cara oculta bajo el casco. La presencia maléfica y bestial del nuevo Minotauro con el ruido desgarrador que produce el lado mecánico de su híbrida identidad reaparecerá como una fuerza destructiva y fatal al final del recorrido angustioso de Christine por las calles del barrio en la terrible soledad de la noche.

El discurso del narrador hace alusión también a otros ruidos mecánicos que, durante el día, resuenan permanentemente sobre el ambiente de la barriada fantasmagórica. Se trata de los coches y camiones que atraviesan sin cesar este barrio obrero y parecen circular como *automatas ciegos*, aumentando así la impresión de un espacio incómodo, alienante y artificial:

Il y a des passages d'autos sur la grande route qui longe le fleuve, et, plus bas, sur l'autopont. Les moteurs vibrent et roulent sans cesse, entre les hautes falaises, camions de cimenteries, camions de bois, d'essence, de briques, camions de viandes ou de lait. Les autos vont vers les supermarchés, ou en reviennent, aveugles, comme si personne vraiment ne les conduisait. (91)

Después de evocar con estas imágenes inquietantes el espacio urbano del barrio, el narrador pasa a señalar el momento preciso en el que se sitúa la acción inscribiéndola en su devenir actual (en el *ahora* y en el *hoy*). Se trata de “el lunes de Pascua”, un día festivo en Francia. Por este motivo, muchos habitantes han salido a pasar el día fuera, y el barrio de grandes bloques de viviendas sociales parece más vacío y más enorme: “Aujourd'hui, lundi de Pâques, la grande cité des H.L.M. est encore plus vide, encore plus vaste” (91). La gente ha desaparecido y el silencio se ha apoderado del barrio. La imagen de un *silencio espeso*, áspero

y envolvente viene a asociarse a la imagen y a la impresión de un espacio incómodo, opresivo y hostil:

C'est un silence âpre et froid, un silence crissant de poussière et de ciment, épais comme la fumée sombre qui sort des cheminées de l'usine de crémation. C'est un silence d'au-delà des grondements des moteurs. En haut des collines, du côté du cimetière, il vit ce silence, mêlé à l'odeur âcre de la fumée de l'usine de crémation, et il descend lourdement sur le fond de la vallée, sur les parkings des H.L.M., il va jusqu'au fond des caves sans lumière. (92-93)

Este silencio, que se mezcla con el olor de los humos de la fábrica de incineración y que llega hasta el fondo de los sótanos sin luz, va a ser roto más tarde por el ruido de los motores que perseguirán con sus motos a Christine y que la van a arrastrar hasta el sótano de uno de los bloques de viviendas. La imagen del áspero silencio descendiendo "lourdement [...] jusqu'au fond des caves sans lumière" anuncia ya de una manera alusiva el lugar tenebroso del suplicio, el lado más tétrico del Laberinto donde el Minotauro dará rienda suelta a su animalidad perversa. Bachelard afirma lo siguiente sobre el simbolismo del espacio de la "cave": "Elle est d'abord *l'être obscur* de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant, on s'accorde à l'irrationalité des profondeurs" (Bachelard, 1957: 35).

Una vez trazado el escenario y señalado el momento de los hechos, el narrador va a detenerse en presentar al personaje principal describiéndole en su paseo por las calles de la barriada alienante y fantasmal donde ha salido para tratar de afirmar su identidad anulada o frustrada: "Ici marche Christine, le long des hauts immeubles, sans regarder, sans s'arrêter. Elle est grande et svelte, surtout avec son jean de velours noir et ses bottes courtes à talons très hauts" (93).

El empleo del presente de indicativo con el que el discurso del narrador configura los acontecimientos, acerca la acción narrada al momento de la enunciación y sitúa al lector ante el devenir aparentemente imprevisible de la historia de Christine que va surgiendo "ahora y aquí". Esta estrategia narrativa confiere una tensión y un dramatismo especial al relato. Por otro lado, el narrador va a adoptar desde este momento la perspectiva de Christine (sujeto focalizador) ofreciéndonos su manera de percibir y de sentir el mundo que la rodea (objeto focalizado) y adoptando una actitud de consonancia o de simpatía con el personaje. Todo esto contribuye a que el lector se sienta también en sintonía con el personaje de Christine y se pueda identificar con su búsqueda de afirmación de la propia identidad.

3.3. La búsqueda iniciática de Christine y su fracaso en medio del Laberinto

Christine ha decidido salir del espacio agobiante de su domicilio familiar para emprender una búsqueda en la que pueda afirmar con libertad su propia identidad¹¹. Aunque no se trata de un verdadero "viaje iniciático"¹² en el cual el héroe debe atravesar por una serie de pruebas (purificación, bajada a los infiernos) para que se produzca en él la metamorfosis que le permita renacer a la verdadera vida, su paseo por el barrio representa para ella una prueba "liberadora" que debe contribuir a encontrar un tipo de respuesta o de solución a su identidad oscurecida y anulada en el ámbito deprimente del apartamento donde vive con sus padres y su hermana, y donde se siente insegura y alienada. Por eso desea salir a la calle y recorrer el laberinto de la ciudad enfrentándose al silencio y al frío de la tarde para sentirse existir descubriendo su propio rostro y su propio cuerpo en los espejos retrovisores de los coches, aunque se trate de una imagen "grotesca" y deformada:

Il y a tant de silence qu'elle entend le bruit de ses talons résonner à travers tous les dédales des parkings, sur tous les murs des grands immeubles, et même jusqu'au fond des caves

¹¹ La búsqueda del sentido de la propia identidad es una de las características principales de muchos de los relatos de Le Clézio, como pone de relieve Elisabeth Poulet.

¹² Sobre las etapas del "viaje iniciático" ver Bouloumié (125-126).

[...] Tandis qu'elle marche, de temps en temps elle cherche à se voir, dans les vitres des camionnettes arrêtées, ou bien dans les rétroviseurs extérieurs des gros camions. Elle cherche à se voir, avec un peu d'anxiété, en penchant un peu la tête les yeux plissés. [...] Mais maintenant l'anxiété est trop forte, et elle cherche à refaire son vrai visage, son vrai corps, à partir de l'image grotesque, tout en fermant les yeux, lorsqu'elle a dépassé le miroir. (93-94)

El deseo de percibir su rostro verdadero sin ningún tipo de deformación, la impulsa a buscar espejos fiables y a sentir un vértigo narcisista contemplando sus ojos en los ojos de su propia imagen desdoblada en el "otro" que aparece en el espejo: "Elle cherche un miroir, un vrai miroir, n'importe où [...] Elle va à lui, elle s'arrête, et elle se regarde longuement, avidement, sans bouger, presque sans respirer, ses yeux fixés dans les yeux de l'autre, jusqu'au vertige" (94). Esto significa que Christine está librando un angustioso combate contra la sensación de anonimato y de anulación de la personalidad. Una sensación producida por el tipo de vida impersonal y vacía que le ha sido impuesta por el destino, por el hecho de haberle tocado nacer y vivir en una torre de apartamentos donde reina la indiferencia y la monotonía existencial. Por eso, al llegar la noche, se resiste a volver a casa y encontrarse de nuevo con la vida mediocre y aburrida que la espera:

Mais Christine ne veut pas rentrer chez elle. Chez elle, c'est l'appartement aux murs étroits tachés, avec l'odeur lourde de la cuisine qui l'écoeure, avec le bruit du poste de télévision, avec les cris des voisins, avec les bruits de la vaisselle, qui résonnent dans les escaliers de ciment [...] Christine pense à son père aussi, à son père assis devant le poste de télévision, les joues mal rasées, les cheveux hirsutes ; elle pense à sa sœur cadette, à son visage pâle aux yeux cernés, à son regard sournois de petite fille de dix ans [...] Elle pense aussi à sa mère, avec son visage fatigué, ses cheveux teints, à ses membres et son ventre lourd, son silence lourd aussi. (94-95)

Christine necesita encontrar un espacio más cómodo y más libre que el incómodo y aburrido domicilio familiar, aunque sólo sea para charlar un rato con alguien. Por eso decide entrar en el Milk Bar, que aparece como un refugio contra la sensación de vacío existencial: "C'est là que Christine aime bien aller, pour faire passer le temps, quand elle sort de l'école, avant de rentrer dans l'appartement étroit où il y a son père, sa mère silencieuse et le regard sournois de sa sœur" (95). Pero, como es un día festivo, allí no hay nadie. Sólo el dueño. Poco después aparecerá una amiga y charlarán juntas tomando un café. Al comprobar que el dueño del local la está mirando fijamente ("Elle surprend son regard brillant attaché sur elle", 97), Christine se siente incómoda y decide escapar del lugar. Con esta primera complicación, la búsqueda de un espacio agradable ha fracasado en este lugar que ella consideraba propicio. Empujada por esta coincidencia fatal, siente la necesidad de recorrer las calles vacías del barrio sin importarle el frío de la noche. Y allí se va a quedar, sola e inmóvil, observando fascinada desde fuera los ruidos confusos y enigmáticos de la vida de la ciudad, porque no quiere volver todavía a su casa donde su identidad personal se sentirá de nuevo alienada y frustrada:

Christine fait quelques pas dans la rue, jusqu'à l'angle du parking. [...] Elle ne veut pas rentrer chez ses parents, pas encore. Elle veut rester là immobile, le dos appuyé contre le mur froid, à regarder la nuit, le ciel gris et vague, les grands murs blancs ou de centaines de fenêtres sont éclairées [...] Elle veut écouter les bruits confus de la vie dans les appartements, les écouter tous à la fois, et sentir le froid de la nuit. Elle reste longtemps comme cela, immobile contre le mur, jusqu'à ce que le froid ankylose ses jambes, ses bras, ses épaules. (98-99)

Después de haber recorrido algunas calles solitarias, Christine vuelve hacia los bloques de apartamentos, y empieza a oír de pronto el ruido de las motocicletas sin saber de donde viene, pero percibe bien el peligro y decide refugiarse en el primer edificio:

Alors le bruit des motocyclettes vient très vite vers elle. Elle l'entend éclater entre les immeubles, sans savoir d'où il vient exactement. Où aller ? [...] Elle se met à courir vers l'immeuble le plus proche, et elle plaque le dos au mur à l'instant où le groupe des motards passe à toute allure dans la rue. (99)

A partir de este momento, la sensación de encontrarse encerrada y perseguida en un angustioso *Laberinto* va a ir creciendo con fuerza. El círculo del monstruo agresor se irá estrechando fatalmente, y Christine empieza a sentir un miedo atroz: “C’est une peur étrange, imprécise, qui serre la gorge de Christine et mouille de sueur son dos et ses paumes, malgré le froid” (100). En su mente, la persecución de los motoristas va a ser asociada con la mirada penetrante del dueño del Milk Bar: “Et son coeur se met à battre plus vite, comme si elle sentait encore ce regard sur elle, en train de l’épier, dans l’ombre” (100). ¿Será el dueño del Milk Bar el que ha avisado al grupo de moteros o el que dirige ahora la persecución contra ella? Su deseo de libertad y el hecho de haber querido afrontar, en la plena soledad de la noche, la prueba que le permitiera afirmar su identidad insegura y alienada, la ha conducido a ser una presa fácil del monstruo que impone su ley salvaje en el laberinto del barrio. Así, el objetivo iniciático de salir del domicilio familiar para sentirse vivir con libertad, se ha convertido paradójica y fatalmente en un terrible fracaso. La aventura de Christine parece significar que en una ciudad alienada y alienante es difícil o imposible encontrar un lugar propicio donde poder sentirse protegido, liberado y feliz. Además, esta búsqueda puede acabar en tragedia, si la emprende una muchacha solitaria en plena noche.

3.4. La imposible salida del Laberinto y el peso aplastante de la fatalidad

Con la persecución del monstruo agresor, el relato entra en la fase más angustiosa de la *complicación* y de la *acción-reacción*, que van a desembocar fatalmente en una *resolución* trágica, porque Christine no dispone del hilo mágico de Ariadna, y no va a ser capaz de encontrar una salida que la permita escapar del monstruo híbrido que la persigue. La repetición y la abundancia de un léxico relacionado con el campo semántico del *movimiento* dinámico y envolvente (“tourner”, “zigzager”, “se faufilet”, “rétrécir le cercle”, “tourner autour”, “revenir”, “donner des coups d’accélérateur”, “aveugler avec les phares”, etc.) contribuye a subrayar el tipo de persecución (mecanizada y hostil) y el desconcierto del personaje perseguido, desde cuya perspectiva angustiada el narrador nos ofrece la escena. Siguiendo esta perspectiva subjetiva, el lector puede percibir la tensión de la historia como si se tratara de una escena de película de terror identificándose con la angustia del personaje:

Et tout d’un coup, à nouveau, les motards sont là. Cette fois, elle ne les a pas entendus venir, ils sont arrivés en même temps que le bruit de leurs motos. Peut-être qu’ils sont venus à petite vitesse, en tournant et en zigzaguant à l’intérieur du parking, de l’immeuble, en se faufilet entre les autos arrêtés, pour la surprendre. [...] À mesure qu’ils tournent, ils rétrécissent leur cercle, ils passent si près d’elle qu’elle peut sentir le souffle chaud des pots d’échappement. Christine reste figée sur place, le cœur battant, les jambes toutes faibles. (100-101)

Ante el “círculo” que el monstruo va trazando alrededor de ella para envolverla, Christine experimenta la amarga sensación de no encontrar ninguna salida por donde poder escapar. El narrador nos filtra su angustia interior por medio del encanto bivocal del estilo indirecto libre: “Elle regarde autour d’elle, vers les grandes immeubles, mais les murs sont si hauts, et il y a tellement de fenêtres éclairées, et sur le grand parking, il y a tellement d’autos arrêtés aux carrosseries pleines de reflets!” (101). Cuando se da cuenta de que el *laberinto* se ha cerrado completamente sobre ella, sus piernas tiemblan y el vértigo la domina. ¿Cómo escapar? Su reacción desesperada consiste en echarse a correr gritando con fuerza: “Alors, soudain, avec un cri, elle s’élançe en avant et elle se met à courir aussi vite qu’elle peut, droit devant elle à travers le parking” (101). Huyendo a toda velocidad recorre las avenidas, bordea los edificios, atraviesa los parques sintiendo siempre a sus espaldas los rugidos de las motos que la persiguen. Cansada de correr, ya no sabe donde se encuentra: “elle ne voit autour d’elle que les grandes murailles blanches des immeubles tous pareils, les centaines, les milliers de fenêtres identiques, les parkings qui s’ouvrent avec leurs autos arrêtés” (102).

Estas imágenes de elementos repetidos e idénticos que confunden al personaje, evocan de una manera bien sugerente el espacio laberíntico por donde transcurre la persecución de

Christine. Sin saber cómo ha llegado al mismo edificio donde vive con sus padres y su hermana. Las ventanas del piso están iluminadas. Cree, por un momento, que la persecución ha terminado y se siente casi contenta de volver a su casa. Pero cuando empuja la puerta para entrar en ese edificio, se encuentra allí mismo a los moteros que la estaban esperando. El monstruo aparece ahora vestido con su atuendo ritual y con la visera de los cascos bajada para evitar ser reconocido. Ante el inminente peligro que la amenaza, Christine se siente bloqueada e incapaz de reaccionar:

Alors elle les voit. Ils sont là qui l'attendent, tous, avec leurs blousons de vinyle noir et leurs casques aux visières rabattues qui luisent dans la lumière de l'escalier. Elle ne peut pas crier, parce que quelque chose se bloque dans sa gorge, et ses jambes ne peuvent plus bouger. (102-103)

El hecho de que el grupo de moteros aparezca dentro del edificio esperando a Christine presupone un conocimiento sobre el lugar de su domicilio. Esto significa que alguno de los perseguidores tiene que ser vecino o compañero de Christine. Lo cual implica un comportamiento de duplicidad y una estrategia perversa de traición y de premeditación facilitada por las muchas posibilidades de anonimato y de ocultamiento que permite el tipo de vida impersonal de las grandes ciudades modernas.

3.5. El trágico desenlace y el poder destructor del nuevo Minotauro

Llegamos aquí al momento más tenso y más trágico de la bajada a los infiernos dentro de un *laberinto urbano* del que Christine no podrá escapar. Uno de los moteros golpea a Christine cuando ésta intenta reaccionar: “Elle cherche à se dégager, elle ouvre la bouche, elle va crier. Alors il la frappe, de toutes ses forces, avec son poing, dans le ventre, là où le corps se plie en deux, et la respiration s'arrête” (103). Entonces arrastran el cuerpo de Christine bajando una escalera de cemento que retumba, pero el ruido queda oculto bajo los ruidos permanentes que proceden de los pisos donde los habitantes del edificio se encuentran encerrados en sus apartamentos viendo la televisión: “Ils l'entraînent vers la porte qui est à côté de l'ascenseur, et ils descendent l'escalier de ciment qui résonne. On entend les bruits des téléviseurs au rez-de-chaussée, les bruits de la vaisselle, les cris des enfants” (103). Estos ruidos propios de la vida colectiva en la colmena de los bloques de apartamentos en la barriada fantasmal ya habían sido señalados por el narrador al principio del relato: “Et on entend les bruits des téléviseurs qui grognent, qui ricanent, qui chantonnent” (90). Se trata de los mismo ruidos que cansaban y aburrían a Christine en el piso de sus padres :

Chez elle, c'est l'appartement aux murs étroits tachés, avec l'odeur lourde de la cuisine qui l'écoeure, avec le bruit du poste de télévision, avec les cris des voisins, avec les bruits de la vaisselle, qui résonnent dans les escaliers de ciment. (94-95)

Pero el hecho de reaparecer en este momento crucial tapando la acción violenta del grupo agresor de Christine confiere a estos ruidos persistentes una especial dimensión de coincidencia fatal y subraya el carácter inhóspito y alienante del espacio habitado en los bloques de apartamentos, un espacio laberíntico del que resulta muy difícil escapar.

La violación ultrajante de Christine va a llevarse a cabo en el lugar más tenebroso y más perverso del laberinto: en el sótano, lo que en francés se designa con el término “*la cave*”, cuyo simbolismo, según Bachelard (1957: 35) participa de los poderes subterráneos y evoca “l'irrationalité des profondeurs”. El sótano (o la bodega) aparece como el espacio de la tortura y del martirio:

Ils ouvrent une porte. C'est une cave, à peine cinq mètres carrés, du ciment gris, des caisses, et par terre, il y a un vieux matelas. Ils jettent Christine par terre, et l'un des motards allume une bougie, au fond de la cave, en équilibre sur une vieille assiette. La cave est si petite qu'ils sont debout les uns contre les autres. Dehors la lumière de la minuterie s'éteint, et il n'y a plus que la lumière de la bougie qui vacille. (103)

Christine tiembla y llora, pero antes de ver como desgarran su ropa, decide desnudarse en un rincón del sótano. El más alto del grupo la va a arrastrar hasta el colchón tirado en el suelo. Empieza ahora una especie de ritual perverso de violación colectiva (un ritual repetido tal vez con cierta frecuencia) que va a ser realizado con la más desenfundada y salvaje bestialidad. Este comportamiento es una muestra perfecta de la *hybris* tal como la entendían los griegos. Se trata aquí de un acto de agresión degradante que surge del dinamismo oscuro de la irracionalidad instintiva. Los impulsos irrefrenables de la misteriosa irracionalidad están en el origen de ciertos relatos ancestrales como el mito del Minotauro y del Laberinto cuyo sintagma fundamental es reescrito por Le Clezio en este relato:

Il la pousse sur le matelas et s'étend sur elle sans ôter son casque. Les autres s'approchent et elle voit leurs visages penchés sur elle, elle sent leur haleine sur sa peau. Interminablement, l'un après l'autre, ils l'ouvrent, ils la déchirent et la douleur est si grande qu'elle ne sent plus la peur ni le froid, mais seulement le vertige qui se creuse en elle, qui l'écrase plus loin que son ventre, plus bas, comme si le matelas mouillé tombait au fond d'un puits glacé et noir brisant ses reins. Cela dure si longtemps qu'elle ne sait plus ce qui s'est passé. (104)

La alusión indirecta al mito del Minotauro (ser monstruoso con cabeza de toro y cuerpo de hombre) queda sugerida al señalar que el violador no se quita el “casco” apareciendo así como un ser enigmático, híbrido y monstruoso. Su cabeza no es la de un toro sino la de un objeto artificial que tiene relación con la motocicleta, un vehículo mecánico con el cual este grupo de jóvenes adquiere una fuerza salvaje haciendo rugir su motor y atemorizando por la noche a los habitantes del barrio. Como hemos señalado más arriba, el salvajismo animal que muestra la violación de Christine había sido ya sugerido al principio del relato cuando el narrador asociaba el ruido de las motos que recorren en barrio al de un “rebaño de bestias salvajes” (“un troupeau de bêtes sauvages”) que va rugiendo en medio de la noche (91).

La imagen del “pozo helado y negro” donde Christine cree estar cayendo (“au fond d'un puits glacé et noir brisant ses reins”) sugiere la sensación de total enclaustramiento en un espacio aborrecible y tenebroso donde el sujeto se siente arrojado por una fuerza maléfica. Esta imagen dolorosa del martirio de Christine evoca un tipo de *espacio infernal* asfixiante del cual resulta imposible escapar. Por vía alusiva, simbólica y analógica, el lugar infernal de la violación establece una conexión con el espacio desquiciante y mortífero del Laberinto donde se ocultaba el Minotauro. Allí eran arrojadas las víctimas inocentes que el monstruo devoraba con una voracidad instintiva e insaciable. La *hybris* de la ciudad artificial moderna ha generado ahora un nuevo “monstruo” de aspecto colectivo que, siguiendo un impulso desenfundado, desgarrar, muerde y ahoga a la pobre Christine. Cuando todo ha acabado, esta siente un frío atroz y pierde el conocimiento:

Les bouches s'appliquent sur sa bouche, mordent ses seins, étouffent sa respiration.

Puis la bougie tremble un peu plus et se noie dans sa cire. Alors tout s'arrête. Il y a un silence, et le froid est si terrible que Christine se roule en boule sur le matelas, elle s'évanouit. (104-105)

3.6. La situación final y la reacción de Christine

Al llegar aquí, el discurso del narrador deja un blanco temporal en el que no se precisa la duración del desvanecimiento de Christine y pasa a exponer la situación final y su reacción ante la agresión sufrida:

Quand la lumière revient, elle voit la porte de la cave ouverte, et les motards sont debout dans le couloir. Elle sait que c'est fini. Elle se lève, elle s'habille. Elle sort de la cave en titubant. Son ventre brûle et saigne, ses lèvres sont gonflées, tuméfiées. Les larmes ont séché sur ses joues avec le rimmel et le fard. (105)

La salida del sótano supone para ella la amarga comprobación del resultado de la vejación física y moral que ha tenido que soportar. Ella es ahora una víctima de la animalidad

desenfrenada de un nuevo Minotauro que, dominado por la *hybris*, ha destruido toda relación de armonía y se ha hecho reo del castigo de los dioses. El atuendo de uno de los agresores (el más alto del grupo), vestido con su casco y su cazadora de aviador, es un símbolo del poder ritual que ejerce este “monstruo” híbrido que, valiéndose de la amenaza y del miedo a la muerte, selecciona a sus víctimas e impone su ley caprichosa y salvaje en el laberinto de un barrio deshumanizado:

Dans l’entrée, seul reste le grand, avec son casque et son blouson d’aviateur. Avant de s’en aller, il se penche sur Christine, sa main se pose sur son cou.

“Salaud !” dit Christine, et sa voix tremble de rage et de peur. Mais lui fait passer sa main sur son épaule.

– “Si tu parles, on te tue”. (105)

En la más profunda y dolorosa soledad, Christine mantiene su dignidad reaccionando con energía frente a su agresor que la amenaza con matarla si denuncia lo que ha sucedido. El poder de matar y de devorar a sus víctimas era ejercido de una manera instintiva y bestial por el Minotauro en el Laberinto. Christine siente en su interior el miedo atroz de la muerte. Se ha cumplido ahora el maleficio que el narrador anunciaba de una manera alusiva y metafórica, cuando, al principio del relato, describía el ruido desgarrador del “rebaño de bestias salvajes” que con sus motos hace surgir un miedo “casi sobrenatural” en los habitantes del barrio (91).

La amenaza de muerte hace adoptar a Christine una actitud de sumisión ante lo inevitable buscando al menos una apariencia de normalidad, porque es ahora cuando ha conocido realmente, desde su interior, el peso del silencio que planea como una fuerza extraña sobre el barrio, como afirmaba el narrador al principio del relato: “Il vit, ce silence mêlé à l’odeur acre de l’usine de crémation, et il descend lourdement sur le fond de la vallée, sur les parkings des H.L.M., il va jusqu’au fond de caves sans lumière” (93). Por eso, después de intentar calmar sus dolores entre el frío y la oscuridad de la noche, prefiere sobrevivir y vuelve a recuperar su narcisismo recomponiendo su aspecto ante el espejo retrovisor de un coche:

Christine s’assoit dehors sur les marches de l’escalier. Elle reste longtemps là, sans bouger, pour que le froid la rende insensible, pour que le noir de la nuit enveloppe et calme la douleur de son ventre et les meurtrissures de ses lèvres. Puis elle cherche dans le parking, une voiture arrêtée avec un grand rétroviseur extérieur, et lentement, avec une application de petite fille, elle essuie le rimmel de ses yeux, et elle étale le fond de teint de ses joues bleuies. (105)

Esta escena final de Christine acicalando su rostro ante un espejo retrovisor marca una circularidad en su búsqueda iniciática de la propia identidad. Volvemos a encontrar ahora la misma preocupación que la impulsaba cuando decidió salir de su apartamento para tratar de ser ella misma. Entonces encontraba su rostro deformado en los retrovisores y esto le producía cierta ansiedad e inseguridad. Ahora que su rostro está verdaderamente deformado va a ser recompuesto con cuidado para mantener las formas y la dignidad.

4. CONCLUSION Y EVALUACIÓN GLOBAL

Paul Ricoeur en sus estudios sobre *Temps et récit* (1983-1985), ha puesto de relieve que el relato nos ofrece la *configuración* de una puesta en intriga organizada como un todo que adquiere sentido desde la “conclusión” o el desenlace. La conclusión nos permite, en efecto, entender el sentido global de la historia narrada y esto justifica el acto de narrar y la organización de la trama. El relato asume así un valor de iluminación y de persuasión que contribuye a hacer reflexionar al lector sobre el comportamiento y el tiempo humanos. La evaluación global del significado de un relato puede adoptar la forma de una “moraleja” o puede quedar implícita y el lector debe extraerla. El relato de Le Clézio que aquí hemos analizado no presenta ninguna evaluación explícita de su significación. Se trata, por lo tanto, de un relato “polifónico” (en el sentido bajtiniano) abierto a varias posibles interpretaciones.

Como el narrador adopta una actitud de simpatía y de sintonía con el personaje de la muchacha, el lector deberá observar con detenimiento los principales temas, imágenes y alusiones simbólicas que se van repitiendo a lo largo del texto para cerrarse en la situación final y cuya significación hemos tratado de poner de relieve a lo largo de nuestro estudio. Acompañando a Christine a través de su recorrido por un barrio laberíntico y fantasmagórico, el narrador nos ha mostrado la transformación de un estado de cosas. El deseo de liberación y de afirmación de su identidad personal la ha conducido ingenuamente a convertirse en la víctima inocente humillada y degradada por un monstruo salvaje que opera con impunidad y alevosía en los recovecos de una ciudad impersonal y artificial¹³. Este es el “conocimiento” que ha logrado alcanzar en medio de la desilusión, la amargura y el dolor más atroz. Identificándose con los valores encarnados por Christine, el lector puede percibir también el peso aplastante de un orden de cosas contra el cual hay que reaccionar para no ser destruido por la insensibilidad y la indiferencia que produce el contexto social. Así, el mayor enemigo para la libre realización de la identidad personal sería el modelo de vida masificado, estereotipado e impersonal que el individuo tiene que soportar en los barrios populosos y artificiales de las ciudades modernas. Este nuevo *Laberinto* hace germinar la mediocridad existencial, produce ceguera e indiferencia y da pábulo a los impulsos irracionales y perversos que anidan en el lado oscuro del ser humano. Frente a este tipo de Laberinto, habría que buscar un nuevo ovillo de hilo que permita encontrar la salida adecuada.

Al inscribirse en el entramado alusivo y sugerente del mito del Laberinto, el caso de Christine deja de ser una historia anecdótica banal y se convierte en un relato *ejemplar*, en una respuesta simbólica a uno de los interrogantes profundos que se plantea el ser humano: ¿por qué sufren los seres inocentes?, ¿por qué una sociedad artificial contribuye a aumentar la mediocridad y la perversidad?. Esa respuesta sugiere que lo importante será no dejarse aplastar ni seducir por la fuerza alienante y destructiva de la *hybris* sino enfrentarse a ella construyendo un mundo cuya imagen no corresponda a la de un Laberinto asfixiante. Ese mundo solo sólo puede regirse por el respeto a la dignidad y a los derechos de los más débiles para que sea posible la armonía entre el individuo, la sociedad y el cosmos. Terminaremos nuestro estudio citando estas palabras de Jean Onimus (1994):

Le Clézio, après les surréalistes, est de ceux qui perçoivent l'ineffable dans le banal, l'incroyable dans le quotidien. Comme eux, il tâche d'ôter les masques que nous avons fabriqués pour nous rassurer en nous séparant des choses: clichés, formules, catégories commodes... retrouver la poésie profonde en éliminant la pellicule de prose inerte qui nous aliène, par un contact direct, silencieux mais ardent.

BIBLIOGRAFIA

- Arriens, Astrid (1992). *J. M. G. Le Clézio als Erzähler moderner Mythenovellen*. Kiel : Christian Albrechts-Universität zu Kiel (tesis).
- Bachelard, Gaston (1957). *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- Bouloumié, Arlette (1991). *Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier*. Paris : Gallimard.
- Brunel, Pierre (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris : PUF.
- (2008). “Mythe et destin. 1930-1960 : Un ‘nouveau miracle grec?’”, en Herrero 2008: 45-66.
- Cifuentes Camacho, David (1996). “En el centro del laberinto: la *hybris* y el Minotauro”, *Convivium*, 9. Recogido en <http://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/minotauro.htm>

¹³ Sobre el sentido del viaje como búsqueda iniciática de la identidad en las obras de Le Clézio, ver *Le Clézio...*

- Évrard, Franck (1997). "La Ronde et autres faits divers. Du fait divers journalistique à l'éthique de l'écriture", *Le Français dans tous ses états*, 35. Recogido en <http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35d.html>
- Jordy, Jean (1997). "La Ronde: le fait divers comme parcours initiatique et tragédie", *Le Français dans tous ses états*, 35, 1997 - Le Clézio, Jean-Marie. Recogido en: <http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35e.html>
- Genette, Gérard (1992). *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Gilbert, Henri (1992). *Le mythe du paradis perdu dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio: pour une approche de la dualité*. Lyon: Université de Lyon 2 (tesis).
- Gillet, Isabelle (1991). *Quête d'une harmonie et mythe dans l'univers romanesque de J.M.G. Le Clézio*. Lille: Université de Lille 3 (tesis).
- Glaziou, Joël (2001). *La ronde et autres faits divers. J.-M.G. Le Clézio*. Paris: Bertrand-Lacoste.
- Herrero Cecilia, Juan (2006). "El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias", *Çedille*, 2: 58-76. Recogido en: <http://webpages.ull.es/users/cedille//dos/herrero.pdf>
- Herrero Cecilia, Juan y Montserrat Morales Peco eds. (2008). *Reescrituras de los mitos en la literatura*. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha
- (2008). "La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo", en Herrero 2008: 13-28.
- Jung, Hai Souk (1997). *Les métamorphoses de la ville dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio*. Nice: Presses Universitaires de Septentrion (tesis).
- Konaté, Karim (1991). *Le travail du mythe dans les récits de J.M.G. Le Clézio*. Montpellier: Université de Montpellier 3 (tesis).
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave (1982). "Ariane", en *La Ronde et autres faits divers*. Paris: Gallimard: 98-105.
- Le Clézio: Les écritures du voyage ou le voyage de l'écriture* en <http://pagesperso-orange.fr/mots-passant/le%20cl%20ezio%20ou%20la%20litt%20e%20de%20voyage.htm>
- Montreux, Gilles (2004). "L'Ariane sur le fil du rasoir", *Le Ravi*, 11. http://www.leravi.org/article.php?id_article=39
- Onimus, Jean (1994). *Pour lire Le Clézio*. Paris: PUF. Recogido en "Les lecteurs ont la parole. Lire le Clézio : la force de l'écriture", *Le Français dans tous ses états* 35, 1997. <http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35a.html>
- Pichat Gillier, Monique (1985). *Image, imaginaire, symbole dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio (La relation mythique)*. Paris: Université de Paris 3 (tesis).
- Poulet, Elisabeth (2008). "La faille identitaire chez les personnages de Le Clézio", *La Revue des Ressources.org* (09-10-2008): http://www.larevuedesressources.org/article.php?id_article=801
- Rialland, Ivonne (2005). "Mythe et hypertextualité", *Fabula*: http://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualit%26acute%3B
- Serre Éditeur. <http://www.nicerendezvous.com/car/boulevard-place-chemin-du-vallon-de-lariane.html>
- Siganos, André (1993). *Le Minotaure et son mythe*. Paris: PUF.
- Westerlund, Fredrik (2005). "Jean-Marie Gustave Le Clézio", <http://www.multi.fi/~fredw/>