la psicología infantil contemporánea, y la "Carta a Pacátula" de San Jerónimo dirigida a una niña que se dedicará a la vida consagrada. En el segundo grupo situaríamos los dos panegíricos: el de Orígenes por Gregorio Taumaturgo y el de Basilio Magno por San Gregorio de Nacianzo.

La selección cuidadosa, la introducción general y el breve comentario a cada uno de los textos, nos invitan a adentrarnos más en el periodo y a la reflexión sobre nuestra tradición pedagógica occidental.

Dos comentarios finales. El primero con respecto al título de la antología que nos parece demasiado amplio para el periodo que abarca. ¿Razones publicitarias o es que esta antología es la primera de una serie que pretende cubrir toda la época medieval? Ojalá sea esto último. El segundo es sobre una ausencia, que no omisión, de San Agustín y su *De Magistro*, texto cumbre de la pedagogía Patristica. Tal vez con este texto deba comenzar la siguiente antología.

RODOLFO VÁZQUEZ

Michel Tournier, *La goutte d'or*, París, Gallimard, 1985, 262 pp. (ISBN 2-07-070572-2)

La caligrafía tiene horror al vacío,
Tournier, p. 234.

Contra la pluma de Michel Tournier, la cámara fotográfica de la rubia surgida de la pluma del mismo Tournier captura, en un oasis, la imagen del joven pastor beréber, Idriss, que en el interior de la novela nunca es posible ver.

Contra la cámara fotográfica de la imagen rubia, la pluma de Tournier plasma, laboriosamente, una instantánea que se lee con fruición a lo largo de 262 páginas.

Tal vez en esta contraposición de imágenes se aloja todo el misterio de la última novela de Tournier: *La goutte d'or* (*La gota de oro*). Tal vez no es así.

Pero en todo caso, como de costumbre, lo primero que llama la atención en las novelas de Tournier es la voz de una sabiduría que, ahora a propósito del mundo islámico, se abre paso en un mar en el que únicamente parecen destacar los emires y los imanes enloquecidos y las turbulencias petroleras, y en el que, árabe o beréber, el musulmán sólo se desempeña como símbolo del Mal.

¿Por qué no podría existir —parece interrogarse e interrogarnos Michel Tournier— un Cándido musulmán que entronca, más allá de los confines de Europa, con el Cándido de Voltaire o con el de Leonardo Sciascia, con un hombre-símbolo que parece a tal punto lo que es que no podemos entender lo que dice (Thomas Jefferson en el epígrafe a *La goutte d'or*)? ¿O acaso sólo seremos capaces de entender lo que es sin que lo parezca?

1. *Zett Zobeida o la gota de oro*

Había una vez un pastorcito que, en un momento de euforia, vio morir a su amigo Ibrahim, presencié la danza de un vientre negro que parió una abstracta gota de oro y tras escuchar, primero, el canto de Zett Zobeida:

La libélula vibra sobre el agua
El grillo chirría sobre la piedra
La libélula vibra y no canta palabra
El grillo chirría y no dice palabra
Pero el ala de la libélula es un libelo
Pero el ala del grillo es un escrito
(...) (p. 34),

escuchó atentamente la historia del retrato de

2. *Barbarroja o la realeza y el gobierno:*

o, con mayor precisión, la historia de los medios que no valen nada cuando se olvidan los fines, y partió: abandonó los orígenes: olvidó a la tierra yerma del desierto que no vale nada, pero que tampoco quita nada, y conoció a

3. *El tubú o la astucia,*

que no era la suya, ni tenía por qué serlo, dado que se trataba de un Cándido que, pese a su alejamiento del oasis natal, poseía una instintiva conciencia de los orígenes y experimentaba una enorme dificultad para reconocer su imagen en el escaparate del museo de Béni Abbes, antes de toparse con los puritanos del desierto que cuentan las cuentas de un rosario por donde transcurren, en un horizonte ilimitado, almacenes, supermercados, depósitos, navíos, aviones, inmensas riquezas impalpables, incoloras, inodoras, insípidas, reducidas a cifras, signos, figuras abstractas en las que la austeridad y la melancolía son la opulencia sometida a la sobriedad, a los beneficios comerciales bendecidos por el desinterés, al triunfo de la tierra prometida sólo como prueba de conformidad con los mandamientos del cielo (pp. 91-92).

A medida que avanza sobre un mar de arena, Idriss imagina lo inimaginable, escruta lo inescrutable, vive lo que no se propone vivir: la negación de su imagen no fotografiada en un París que no es imagen, en Béchar, porque a fin de cuentas no se trata más que de un *trompe l'oeil*. Su peregrinar siempre es punto de partida pues nunca parece llegar a una meta que se aleja en su horizonte a medida que avanza, como si no quisiera llegar a ella y, precisamente por esto, los ojos de una vieja desdentada y con fama de bruja lo convierten en la imagen de un extinto Ismaíl, que se suma a las otras imágenes entretenidas en perseguirlo como lo persigue su propia sombra.

Procedente del sur, Idriss llega al fin a Orán, que es sólo meta pasajera. Aquí, por error, se hace de una fotografía que no es la suya. Mediante este procedimiento, Idriss abandona su propia imagen al abandonar físicamente el mundo árabe. Mejor aún: abandona el mundo árabe bajo una apariencia: la barba de un desconocido.

Idriss huye, y en su fuga muestra apenas capacidad para oír la voz protectora de su religión en boca de un orfebre:

Contra la desesperación y la miseria no tendrás, tal vez, más que el Corán y la mezquita (p. 113).

Sin embargo, la huida de Idriss no es más que una manera de posponer la búsqueda de su identidad o de su imagen, secuestrada por la rubia que lo fotografió y que, por este medio, la liberó y la activó en contra de él. Probablemente debido a esto el orfebre no se equivoca al decirle:

La imagen está dotada de una fuerza maligna. No es la sirvienta devota y fiel que quisieras. Sí, adopta todas las apariencias de una sirvienta, pero en verdad es socarrona, mentirosa e imperiosa. Aspira con toda su maldad a reducirte a la esclavitud (pp. 114-115).

Al llegar a Marsella una de las primeras cosas con las que chocan los ojos de Idriss es la imagen turística de un oasis, supuestamente enclavado en su Sahara natal, que nada tiene que ver con las imágenes infantiles y familiares que conserva en su memoria.

4. Un dédalo de imágenes

A tal punto vive Idriss como prisionero de una red inextricable de imágenes que, convertido ya en barrendero de una alcaldía parisina, desempeña el papel de barrendero en la realización de un film en el que no estaba prevista su actuación.

A continuación un francés mitómano le transmite irreconocibles imágenes de su propio desierto.

Otro francés, cineasta de oficio, quiere convencerlo de la realidad que tiene para él el desierto en *El principito*.

Con un gesto que no deja de revelarse inútil, Idriss intenta sacarse de encima las fantasmagorías que lo asedian:

Otra historia que no comprendo. Todo el mundo me habla del desierto desde que lo dejé. En Béni Abbes lo metieron en el museo. En Béchar lo pintaron en un lienzo. En Marsella vi un anuncio sobre el paraíso de los oasis. Cené con un marqués que me habló de la Antinea de M. Benoit, del general Laperrine, padre de Foucauld, y de la Legión Extranjera. Y ahora me sale usted con su principito. No comprendo nada de todo esto y, sin embargo, es precisamente en ese desierto en donde nací (pp. 164-165).

Por todo lo que le ocurre la reacción de Idriss es, pues, estéril. Idriss no es Idriss, sino una sucesión intermitente de imágenes, porque nuestra época es una época de imágenes, y cualquier intento de escapar a ellas resulta, en el mejor de los casos, frustrante, y quizá sólo sea posible enfrentar, en la medida de nuestras posibilidades, nuestras propias imágenes, como las enfrenta, de manera genial, Michel Tournier.

5. *La vida es imágenes*

Probablemente es sólo un equívoco pensarlo, pero tal vez nada más nos queda soñar un sueño de sombras chinescas que únicamente nos puede proporcionar el cine, púrpura o en blanco y negro,

Porque nosotros —le confía Archour a Idriss— privados de todo, sólo tenemos el sueño para sobrevivir, y es precisamente el cine el que nos proporciona el sueño (p. 169).

Pese a todo, Idriss no va al cine, y su sombra chinesca es su propia vida. El mismo es el cine (p. 169) y su vida es una imagen, falseada, del Cándido del desierto, del ingenuo del oasis de Tabelbela, donde nació y vivió, hasta que renunció a los orígenes porque en el mundo árabe parece que sólo hay dos tipos de hombres: los que se van... a París, o los que se quedan... en el desierto.

En París, o en cualquier otro lado, Idriss no es más que una divertida y terrible imagen de él mismo. Es una terrible y divertida imagen cuando, al acompañar a un camello a través de París, desemboca en el Jardín de Acimatación donde los espejos que deforman la imagen lo hacen verse hinchado, filiforme, partido en dos... Así vista, su imagen es encerrada dentro de la vitrina que lo convoca a un quebrantamiento y, por esto, su primera mirada sobre el norafricano que es él mismo está llena de ternura... o de ingenuidad.

6. *Un hombre sin palabras*

Idriss en París se vuelve un hombre cuyas palabras —o las palabras de los otros, sobre todo— no evocan nada en su espíritu. A partir de ese momento Idriss se halla atrapado por las imágenes. Tal vez porque llegó al mundo de las imágenes en donde las palabras apenas si permanecen, aun cuando todavía tienen sentido, Idriss corre el riesgo de desvanecerse.

Bajo un insospechado influjo, Idriss cree en la imagen. Cree en la imagen de la mujer-leona que yace tras el vidrio del *Peep-show*, y encuentra una explicación hasta cierto punto satisfactoria en el comentario de su primo Achour:

Existía para tus ojos, pero no para tus manos. Aquí todo es para los ojos; nada para las manos. Los escaparates son como el cine y la televisión: para los

ojos, ¡sólo para los ojos! Son cosas que deberías comprender. ¡Y mientras más pronto mejor! (p. 191)

Tal vez así Idriss comienza a convertirse en descubridor: la rubia que lo fotografió, al principio de la novela, sólo existe para sus ojos. Es imagen. Y por esto Idriss empieza a hundirse en lo imaginario: sentado, a solas, a la mesa de un bar parisino, Idriss lee en una tira cómica la historia de la rubia que lo fotografió en Tebelbela. Transportado por las imágenes de la tira cómica, a las que les atribuye su propia voz, atraviesa la cortina de lo imaginario y transforma en la rubia del desierto a una mujer que, a pocos pasos, consume algo frente a la barra. La consecuencia de esta transposición es simple: tras recibir algunos golpes, Idriss concluye la secuencia en la inspección de policía, donde es fotografiado de frente y de perfil.

7. *En busca de la imagen perdida*

Idriss partió en busca de la imagen que le robó una rubia con su cámara fotográfica. Al cabo del tiempo no sólo no recuperó la imagen perdida, sino que la fragmentó al dejarla muchas veces y en diferentes lugares a lo largo de su recorrido. ¿Pero es realmente así? ¿No existe otra manera de aprehender y preservar la imagen?

Tal vez la única realidad de la imagen que no es *trompe-l'oeil* se inscriba en la palabra.

Cuando Idriss pone al tanto a su primo Achour, en el *foyer* árabe donde viven, de las constantes desgracias que lo asedian, hace uso de la palabra, pero no presta demasiada atención a lo que le ocurre. Sus relatos son imágenes aisladas, al parecer sin conexión alguna entre ellas. Idriss narra, sin propósito alguno. Informa, sin sacar conclusiones. Así, cuenta que un fotógrafo que compra maniqués, para fotografiarlos en un marco de verdaderos paisajes (a la inversa de lo que presencié Idriss en Béchar), acompañados de dos o tres seres vivos, intenta mirar la realidad mediante la imagen... sin incurrir en un fracaso evidente, pues el mismo Idriss será convertido en el prototipo del maniquí musulmán en los laboratorios de una sociedad gluptoplástica, en el barrio de Pantin (: títere).

8. *Vuestra majestad, la imagen*

En gran medida, hasta aquí la imagen es soberana.

Frente a la imagen está, sin embargo, el oído, partidario de las raíces que enfrentan a la imagen:

Comprendía poco a poco que, contra el poder maléfico de la imagen que seduce al ojo, el recurso puede venir del signo sonoro que alerta a la oreja (p. 222).

¿Por qué? Simplemente porque se trata de un campesino que cuenta con siete mil años de antigüedad. ¿Por qué? Porque:

La libélula que es libelo frustra la astucia de la muerte, y el grillo que es escrito devela el secreto de la vida (p. 229).

9. *La palabra, el silencio*

La imagen es grande (Idriss lo sabe). Sin embargo, la palabra es superior a la imagen, y el silencio es superior a la palabra, cuando ésta no es bella. ¿Esto quiere decir que la palabra no traza imágenes?

La palabra traza imágenes, pero son imágenes hechas de figuras, signos que no pasan en primera instancia por el ojo y que inventan, así, los sonidos y el silencio, la inquietud y la calma, el reposo que se instaura a partir de lo vivido y más allá de la imitación.

La imagen es efigie, ídolo, figura que agrede, encierra, encarcela. La caligrafía es signo que libera (p. 234).

En verdad —afirma Tournier— la imagen es el opio de Occidente (...) La caligrafía es el álgebra del alma trazada por el órgano más espiritualizado del cuerpo, su mano derecha. (...) El calígrafo, que en la soledad de su célula toma posesión del desierto al poblarlo de signos, escapa a la miseria del pasado, a la angustia del porvenir y a la tiranía de los otros hombres. Dialoga solo con Dios en un clima de eternidad (p. 235).

10. *La reina rubia*

Heredero de la tradición árabe —tan cara a Cervantes y a Borges— de intercalar cuentos dentro del relato principal, o de la novela, Tournier encara al enigma en el laberinto de la imagen que es Medusa.

En *La goutte d'or* Tournier narra el cuento de Barbarroja, cuenta la historia de los maniqués, reproduce un fragmento de *El principito*. Pero quizá la más sorprendente de todas sus narraciones sea *La reina rubia*, pues se trata, una vez más, de la historia de un retrato maléfico en el que se aloja, sin embargo, la clave de la imagen.

Tras recordar el cuadro de las figuras que sirven para distinguir las imágenes aptas para hacer ideas de las imágenes que pasan por los ojos, Tournier nos advierte, en palabras del maestro Ibn Al Houdaida, que hay que aprender a leer las imágenes sabiamente:

En los rostros hay signos que se deben aprender a leer. Unos son más evidentes que otros, pero todos son verdaderos, porque un hombre es a la vez varios hombres, unas veces es uno y otras veces es otro el que domina. Es preciso, pues, aprender a luchar contra la fascinación de la imagen. Y como la gota de oro es imagen abstracta, no es, de ninguna manera, imagen de algo, sino antídoto contra el sometimiento a la imagen... parece concluir Tournier.

JULIÁN MEZA