

REALIDAD, ILUSIÓN Y MÁSCARA EN ANDREI MAKINE

Ana M. Rossi

Universidad de Buenos Aires

La máscara se origina en tiempos remotos. Sus funciones primordiales eran sagradas, religiosas y simbólicas. Algunas de esas aplicaciones muestran el papel que juega la máscara como mediadora entre mundos antagonistas: lo visible y lo invisible, la vida y la muerte. De acuerdo con la perspectiva de Jean Louis Bédouin (1), lo que le permite desempeñar ese rol es el hecho de ser, esencialmente, un instrumento de *metamorfosis*. Las máscaras de danza, de ceremonias o de teatro operan transformaciones inmediatas, perceptibles y notorias; las máscaras funerarias son agentes de una metamorfosis invisible.

Todos tenemos cierta imagen de nosotros mismos. Aún cuando el espejo nos devuelva una imagen tranquilizadora con la que acostumbramos identificarnos, es válido preguntarnos si nuestra propia semblanza interna es real o es sólo la más verosímil. Esta imagen es, en cierto modo, una máscara tras la cual nos ocultamos de los otros y de nosotros mismos. Al reflexionar sobre este mecanismo, la construcción de una *imagen/ simulacro* tan frecuente en el ser humano, Bédouin evoca un ensayo sociológico de Roger Caillois vinculado al estudio de los juegos. Caillois analiza los rasgos comunes de ciertas actividades regidas por el instinto de imitación, relacionándolas con el mimetismo de algunas especies animales. Esto lo lleva a ver inquietantes paralelos entre el reflejo animal y la conducta del hombre, y a considerar la actividad mimética humana como un impulso elemental. Bédouin concluye, entonces, que –en el fondo de sí– todo hombre advierte una fisura “entre el yo sobre el que reina y el doble que se le escapa” (Bédouin, op.cit.) y aunque el hombre no use máscara más que en contadas ocasiones, el simulacro sigue vigente. Por lo tanto, la máscara perdura como esa construcción ilusoria, que nos permite a veces salirnos de nosotros mismos, desearnos profundamente diferentes de lo que somos. El principio latente de la máscara implica no sólo el deseo de cambiar de forma sino también de naturaleza y avala la creencia en la posibilidad de esa transformación. Así el hombre se

busca bajo otras apariencias o rechaza toda apariencia para alcanzar lo desconocido.

El testamento francés de Andrei Makine es una espléndida novela cuyo narrador evoca desde la adultez –con una nostalgia y un lirismo intensos– los momentos más significativos de su niñez y adolescencia en una Rusia aún soviética. Las crisis, los aprendizajes y los sufrimientos de Aliocha, el narrador-protagonista, van perfilando los distintos rostros con que expresa y resuelve las tensiones que asaltan su existencia. Una existencia que transita entre dos mundos, el de su Rusia natal –real y concreto– y el de una Francia soñada y conocida a través de los relatos de Charlotte, su abuela materna. Y es ese chico frágil e imaginativo el que se irá “metamorfoseando”, continuamente asediado por dos mundos antagonistas: la realidad y la ilusión, lo cercano y lo distante, la fantasía y la rutina inmisericorde. Nuestra intención es analizar cómo funcionan en el texto esos mundos divergentes y ver en qué medida la máscara actúa como intermediaria en ciertos procesos de cambio protagonizados por los personajes centrales. Asumimos, entonces, la idea de máscara como imagen, como metáfora, como clave de lectura de algunos núcleos de sentido de la novela.

IDENTIDAD Y MÁSCARA

El narrador de *El testamento francés* es Aliocha, nacido en las estepas siberianas en la era posestalinista, nieto de Charlotte, una francesa que llegó a Rusia con su familia en los albores del siglo XX. Desde la adultez, la voz narrante –impregnada de melancolía– registra el vaivén de emociones y sentimientos ya sutiles, ya violentos y contradictorios de su niñez y su adolescencia, escindidas entre su origen ruso y su obsesión por la mítica Atlántida. Así denomina a Francia, un mundo evocado para él por su abuela Charlotte durante los inolvidables veraneos de su infancia en Saranza, enclavada en la estepa. Nace, de ese modo, en su interior esa sensación de extrañeza, que bautizará como “el injerto francés”. Esa diferencia que lo marca profundamente y que transfigura su realidad, escindiéndola, más tarde será rechazada por él. Con la llegada de la adolescencia vendrá la pérdida inesperada y casi sucesiva de ambos padres, y los descubrimientos desconcertantes y a veces dolorosos que acompañan esa edad tan vulnerable. La conjunción de todas estas circunstancias lo obliga a una serie de movimientos de adaptación, no siempre fáciles ni cómodos. Ciertos pensamientos lo perturban hondamente: “No podía mentirme a mí mismo, en la profunda maraña de *pensamientos sin máscara*, de confesiones sin rodeo –que me hacía a mí mismo– la desaparición de mis padres no había dejado heridas incurables”. (Makine: 1997, p. 171, el destacado es nuestro).

Pero a la vez afirma que observa la vida de ambos a través del vaho de las lágrimas, y que lo que lo conmueve, en verdad, es el pensar en una generación sufriente, que no disfrutó de su juventud. Al analizar la vida de sus padres, se despierta en él una ira imprevista hacia Charlotte, contra su sereno universo francés, contra el “el inútil refinamiento de aquel pasado imaginario”. Es entonces cuando siente emerger en él el amor por Rusia, una Rusia atravesada por la crueldad y la belleza, despiadada y única. Se entabla en su interior una lucha feroz entre la conciencia de su pertenencia de origen y el incómodo injerto francés. Entretanto el amor a Rusia representa un desgarramiento permanente; significa, entre otras cosas: “(...) llevar dentro de sí a todos los seres desfigurados por el dolor, los pueblos calcinados, los lagos helados llenos de cadáveres desnudos”. (Makine:1997, p.178).

Por eso es que Aliocha se dice que para amarla tal vez sea preciso “...arrancarse los ojos, taparse los oídos y renunciar a pensar...”. Es decir: asumir el vacío y la oquedad de esa suerte de máscara trágica que se calza y que encarna dolorosamente su identidad rusa recién descubierta. A pesar de la dureza de esa revelación, Aliocha cree que su nueva identidad

—así la llama— será para él la vida misma y que hará desaparecer la ilusión francesa para siempre. La identidad rusa, esa máscara sin ojos, oídos ni pensamientos, ese rictus doliente instalado en su alma, es el modo con el que intenta hacerse cargo de ese mundo apenas revelado que lo arrastra con brutal contundencia. Es también una máscara protectora que le permitirá mimetizarse con sus pares: “Fundirme en su rutina generosa y colectivista se me antojó de repente una luminosa solución”. (Makine: 1997).

Fundirse, despojarse de sí, vaciarse : verbos que conjugan la transición entre el pasado de la ensoñación francesa y la apremiante realidad soviética y la plasman en esa máscara, esa nueva identidad que provisoriamente sepulta el injerto francés bajo “la venturosa simplicidad de unos gestos ordenados : disparar, caminar en formación, comer en escudillas de aluminio la kacha de mijo”.

El narrador afirma haber logrado demostrar que su singularidad ha sido superada, que es como sus discípulos y llega a convertirse, para congraciarse con la “minisociedad escolar”, en lo que él mismo denomina “mediador”. Convierte su injerto francés (del que se cree curado) en una proteica materia narrativa, en una Francia exótica y divertida, fértil

cantera de relatos que adaptará al gusto de sus interlocutores. Con gesto de comediante, Aliocha modula sus cuentos franceses, modificándolos de acuerdo con los rasgos de sus destinatarios. Así habrá versiones distintas de un mismo tema según el clan de la clase al que pertenecen los oyentes: una para los proletarios, provenientes de familias obreras; otra para los “tejnars”, los aventajados en matemáticas, una última para la “intelligentsia”, la camarilla minoritaria, más cerrada y elitista.

Obsesionado por el tema de la máscara, Pirandello agrupó su teatro bajo el título de *Maschere nude*. En la obra pirandelliana, la máscara es el símbolo del proceso que impregna toda existencia humana: una ardua negociación entre la imagen externa –el rostro que se ofrece a la mirada de los otros– y la interna, el rostro que creemos tener. Para el dramaturgo italiano la vida es, por naturaleza, lábil, contradictoria, juego de apariencias, contraste entre máscara y rostro. La metáfora de la máscara en Pirandello expresa la dicotomía entre la vida que fluye, que es cambiante y la forma que la fija y detiene. La forma en que nos fijamos o en que nos fijan los demás diseña nuestra máscara. El espejo distorsionante de la conciencia ajena nos refleja en mil imágenes desiguales. Mientras contemplamos las sucesivas transformaciones de Aliocha adolescente, es inevitable el recuerdo de ciertas ideas pirandellianas. Por ejemplo, cuando en un tramo de su ensayo *L'umorismo* (2), dice lo siguiente:

Le forme, in cui cerchiamo di arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali acui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo animo, e che è la vita in noi, il flusso continua indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente... (Pirandello: 1920, p. 120).

Poética mezcla de *bildungsroman* con autoficción, la novela de Makine centra su dinámica narrativa en la búsqueda de la propia identidad. En este sentido, interesa el rastreo de esas formas, de esas máscaras fugaces que forja el narrador en su intento de relacionarse con los otros o de conocerse a sí mismo. Advirtiendo las dosis de mentira que tiñen las historias del muchacho, su amigo Pachka, un chico algo excéntrico y salvaje, le reprocha esas máscaras que adopta: “A esta panda de hipócritas la tienes encandilada. ¡ Se les cae la baba con tus cuentos chinos!” (Makine: 1997, p.191)

Este episodio de tono pirandelliano, en el que cada clan de la clase ve al narrador tal como él desea mostrarse, mientras que su amigo –más cercano a su rostro íntimo– percibe el enmascaramiento, funciona como una *mise en abîme* de uno de los tramos finales del relato. En ese momento, el protagonista, ya dedicado a la escritura, debe inventar una construcción ilusoria: un supuesto traductor del ruso para sus obras escritas en francés, estrategia que utiliza para vencer el rechazo inicial de los editores en París, adonde recalca finalmente. Los editores lo consideran “un ruso raro al que se le daba por escribir en francés”, con ironía el narrador comenta: “(...) si de niño me veía obligado a disimular el injerto francés, ahora me echaban en cara mi idiosincrasia rusa”. (Makine: 1997, p.263).

A causa de su ardid, sus libros originalmente escritos en francés – falsamente presentados como traducidos del ruso- se apretujan entre los de Nabokov y Lermontov, en un estante dedicado a la literatura de Europa del Este. Máscaras, simulacros, mistificaciones, mutaciones que puntúan el trayecto del narrador hacia el ejercicio de la literatura. Como declara Pirandello en el fragmento que citamos antes, nuestra formas ficticias se derrumban a veces, pulverizadas por el flujo de la existencia. Pero en *El testamento francés*, la dicotomía pirandelliana vida/forma se resuelve finalmente en la aceptación de la diferencia –“la maldición francorrusa”–, y en la asunción de la posibilidad real de vivir la armonía a través de la palabra, preservando la consonancia misteriosa de los instantes eternos a través de la escritura: “...Vivir teniendo esa belleza como ideal, eso me gustaría poder hacer.. Esa armonía no es ilusoria. Es real, y ante ella siento la necesidad de la palabra...” (Makine : 1997, p.274).

Notas

BÉDOUIN, J. L., *Les Masques*, Paris, PUF, 1961.

PIRANDELLO, L., *L'umorismo*, Firenze, Battistelli, 1920 (2ª ed.)

Bibliografía

BÉDOUIN, J. L.

Les Masques, Paris, PUF, 1961.

MAKINE, A.

Le testament français, Paris, Mercure de France, 1995.

MAKINE, A.

El testamento francés, Buenos Aires, Tusquets, 1997.

PIRANDELLO, L.,

L'umorismo, Firenze, Battistelli, 1920 (2ª ed.).