

ASOCIACION ARGENTINA DE PROFESORES DE LITERATURA FRANCESA

ACTAS
DE LAS
TERCERAS JORNADAS NACIONALES
DE
LITERATURA FRANCESA

CORDOBA, MAYO DE 1990

AAPLF
Córdoba- República Argentina
1993

ASOCIACION ARGENTINA DE PROFESORES DE LITERATURA FRANCESA

ACTAS

DE LAS

TERCERAS JORNADAS NACIONALES

DE

LITERATURA FRANCESA

CORDOBA, MAYO DE 1990

A A P L F

Córdoba- República Argentina

1993

LA PRESENTE PUBLICACION
HA SIDO POSIBLE
GRACIAS A LA
GENEROSA CONTRIBUCION
DE LA
ESCUELA SUPERIOR DE LENGUAS
DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA
Y DE LA
ALIANZA FRANCESA DE CORDOBA

ESTA EDICION
HA ESTADO A CARGO
DE
PIERINA LIDIA MOREAU

LAS TERCERAS JORNADAS NACIONALES DE LITERATURA FRANCESA

FUERON ORGANIZADAS POR :

- ASOCIACION ARGENTINA DE PROFESORES DE LITERATURA FRANCESA
- ESCUELA SUPERIOR DE LENGUAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE
CORDOBA

CON LOS AUSPICIOS DE :

- UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA :
 - Rectorado
 - Facultad de Filosofía y Humanidades
 - Secretaría de Extensión Universitaria.
- EMBAJADA DE FRANCIA
- UNIVERSIDAD CATOLICA DE CORDOBA
 - Facultad de Filosofía y Humanidades
- DELEGACION GENERAL DE LA ALIANZA
FRANCESA EN LA ARGENTINA
- DICIFRAN
- SAPFESU
- ALIANZA FRANCESA DE CORDOBA
- FEDERACION DE ASOCIACIONES DE
PROFESORES DE FRANCES

CON LA COLABORACION DE :

- ALIANZA FRANCESA DE CORDOBA
- CENTRO MULTINACIONAL DE LA MUJER
- DEPARTAMENTO DE EGRESADOS DE LA FLESL
- SECRETARIA DE EXTENSION DE LA ESL
- SECRETARIA DE TURISMO DE LA PROVINCIA DE CORDOBA
- INTI s.a.i.c.
- CONFITERIA "EUROPEA" COSQUIN

COMISION ORGANIZADORA DE LAS TERCERAS

JORNADAS DE LITERATURA FRANCESA

- Por la AAPLF: Dra. Pierina Lidia Moreau
Lic. Mónica Martínez de Arrieta
Lic. Marta Celi de Marchini

- Por la ESL : Profesora María Luisa Torre
Lic. Ana María Carullo de Díaz
Lic. Cristina Ferreyra de Mosso

- Por la AFC : Profesora Amelia María Bogliotti

- Por la APFC : Profesora Beatriz Bordoy de Rodríguez

P R E S E N T A C I O N

La ASOCIACION ARGENTINA DE PROFESORES DE LITERATURA FRANCESA, fundada en Córdoba en 1987, tiene el honor y la satisfacción de presentar este volumen que contiene las ACTAS de las TERCERAS JORNADAS DE LITERATURA FRANCESA.

Estas Terceras Jornadas fueron organizadas por la AAPLF y la Escuela Superior de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba y se llevaron a cabo en esta ciudad entre el 10 y el 12 de mayo de 1990.

En ellas, treinta y un participantes presentaron veintinueve comunicaciones, expuestas ante un público numeroso constituido por colegas profesores e investigadores de diversas universidades oficiales y privadas, institutos superiores y Alianzas francesas, y por estudiantes de esas mismas instituciones.

Dos temas generales -fijados el año anterior durante las Segundas Jornadas- se dividieron el interés de los participantes.

El primero de ellos, "La mujer en la literatura", presentó una gran riqueza de orientaciones en todos los géneros, aunque se puso de manifiesto un predominio de la narrativa. La imagen femenina fue proyectada ante el auditorio a partir de los escritores del Renacimiento hasta los más recientes, en la literatura francesa como en la de los otros países que emplean la misma lengua, pues la

Francofonía es un principio esencial en la existencia de la AAPLF.

Visiones femeninas diferentes fueron captadas en la obra de escritores tan diversos como Louise Labé, Fénelon, Denis Diderot, Emile Zola, Antonin Artaud, Anna de Noailles, François Mauriac, Marguerite Duras, Jean - Paul Sartre, Jean Anouilh, Marguerite Yourcenar, Samuel Beckett, y, en el terreno de la Francofonía, la mujer en la novela canadiense y en el universo arábigo-musulmán y en particular en la novelística de Tahar Ben Jelloun.

El otro tema general incursionaba en la literatura comparada al sugerir el estudio de "La literatura francesa y sus relaciones con las otras literaturas occidentales".

Las comunicaciones que se presentaron a partir de él abarcaron desde la Chanson de Roland y sus relaciones con otros cantares de gesta, pasando por el discutido parentesco entre Madame Bovary de Gustave Flaubert y La Regenta de Leopoldo Alas, hasta llegar a una interpretación original de En attendant Godot de Samuel Beckett. Se evocó asimismo la amistad personal y literaria que unió a Guillaume Apollinaire con Giuseppe Ungaretti y se confrontó a la Beatriz de Dante Alighieri con "La Beatriz" de Charles Baudelaire.

En el terreno de lo latinoamericano, surgieron aspectos de la formación francesa de Victoria Ocampo, de las relaciones entre

L'Etranger de Albert Camus y Zama de Antonio Di Benedetto; la versión francesa de un poema de Nicolás Guillén, la reescritura de un cuento de Rubén Darío por el escritor canadiense Jean Ethier-Blais y la presencia de Marcel Proust en un relato del argentino Juan José Saer.

Esta diversidad de temas revela una curiosidad inagotable y fecunda de parte de nuestros investigadores.

El presente volumen consta, pues, de dos secciones: la primera reúne las comunicaciones sobre "La mujer en la literatura", y la segunda, las referidas a "La literatura francesa y sus relaciones con otras literaturas occidentales", en francés o en castellano, según fueron presentadas.

Abrigamos la esperanza de que sus eventuales lectores evaluarán objetivamente el contenido.

Queremos, sin embargo, advertir que si, entre las comunicaciones transcritas, se observa alguna diferencia de nivel académico, ésta es consecuencia, por lo general, de la menor experiencia (o de la mayor juventud) de sus autores.

Pero en la AAPLF creemos firmemente que hay que ofrecer oportunidades para que se formen en la investigación los profesores más jóvenes y más inexpertos. Y así lo hacemos.

Por último, queremos agradecer a dos instituciones de nuestro medio que con su contribución hicieron posible la publicación de este modesto volumen: la Escuela Superior de Lenguas y la Alianza Francesa de Córdoba. Agradecemos sinceramente su generosidad.

Córdoba, mayo de 1993

Pierina Lidia Moreau
Presidente de la
A A P L F

S E C T I O N I :

L A F E M M E D A N S L A L I T T E R A T U R E

S E C C I O N I :

L A M U J E R E N L A L I T E R A T U R A

Sonia Mabel Yebara
Universidad Nacional
de Rosario

NOTAS SOBRE UN SONETO IMPERTINENTE DE LOUISE LABÉ

¡Muchachas de mi país! Que la más bella de vosotras haya encontrado, en verano, por la tarde, en la biblioteca oscura, el librito que Jean de Tournes imprimió en 1556. Que haya llevado el pequeño volumen, liso y refrescante, fuera, al huerto rumoroso, o al otro lado, cerca de Phlox, en cuyo olor demasiado dulce hay como un residuo de azúcar pura. Que lo haya encontrado pronto. En esos días en que sus ojos empiezan a tener conciencia de ella, mientras que la boca, más joven, es aún capaz de morder una manzana en pedazos demasiado grandes y llenarse por completo.

R.M. Rilke: Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge, Buenos Aires, Losada, 1944.

¡Muchachas de mi país! Que hayáis encontrado pronto, en verano, por la tarde, en la biblioteca oscura, los poemas que Louise Labé, bajo privilegio real, hizo imprimir en el taller de Jean de Tournes, en 1556 (1). Que más allá de la injuria y la alabanza, más allá de la ignominia y el lauro (2), oséis bien fruir un libro deleitoso...

Para osar fruir... No voy a desarrollar las implicancias que esta frase puede tener - tanto en el espacio del placer como en el espacio del goce - sino que diseminaré en estas páginas algunas notas. Notas que, por su propio carácter fragmentario, niegan la noción de totalidad y permiten escapar a toda pretendida y pretenciosa exhaustividad. Esto posibilitará un discurrir quizá discontinuo, acaso azaroso, pero seguramente fiel a mi propio designio delectable.

Leeré entonces el soneto más controvertido, quizás, de Louise Labé, es decir, el soneto del "Beso" (3), acordando es-

casa importancia a los datos referenciales y biográficos para insistir, en cambio, en la valorización del lenguaje que toda actividad poética supone. Valorización que también opera sobre el nombre propio. Cuando el nombre propio funciona como Nombre Poético se transforma en un significante privilegiado, se motiva debido al cruce de significantes que interfieren e interactúan en el discurso poético. Así, la escritura de Louise Labé, obedeciendo a razones de orden onomástico, y más precisamente, paronomástico, por la semejanza entre el patronímico (Labé) y sus parónimos latinos (labium, la lèvre, labio, les lèvres), convoca, al decir de F. Rigolot, una poesía labeana del beso (4):

SONETO XVIII

Baise m'encor, rebaise-moi et baise:
 Donne m'en un de tes plus savoureux,
 Donne m'en un de tes plus amoureux:
 Je t'en rendrai quatre plus chauds que braise.

Las, te plains-tu? De que ce mal j'apaise,
 En t'en donnant dix autres doucereux.
 Ainsi mêlant nos baisers tant heureux
 Jouissons-nous l'un de l'autre à notre aise,

Lors double vie à chacun en suivra
 Chacun en soi et son ami vivra.
 Permits m'Amour penser quelque folie:

Toujours suis mal, vivant discrètement,
 Et ne me puis donner contentement,
 Si hors de moi ne fais quelque saillie.

UN HABLA INCITANTE

Le plus grand plaisir qui soit après
 amour, c'est d'en parler.

Louise Labé: Débat de Folie et d'Amour
 Paris, Ed. du Seuil, 1985.

"Baise m'encor, rebaise-moi et baise", el soneto XVIII instau-

ra así, desde el primer verso, una escena amorosa.

Un yo y un tú están de alguna manera implicados en el "Baise", imperativo que no debe ser considerado un modo de pensamiento sino un modo de habla (5). Por esta implicación la enunciación del verbo "baiser" en forma imperativa supone una relación dialéctica entre dos enamorados: "Baise m'encor, rebaise-moi et baise", relación que inaugura un diálogo que deviene fundacional al constituer, de súbito, el yo lírico como un yo seductor, provocativo, incitante.

Esta teatralización del habla incitante: "Baise m'encor, rebaise-moi et baise", hecha bajo el signo de la intimación -en el doble sentido de conminar y aficionarse- se ofrece en espectáculo como una palabra redoblada, potenciada por repetición de estricta igualdad. Geminatio que en el mismo redoble figural intensifica la vehemencia de la fuerza exhortativa (6).

Pero si el imperativo nunca tiene sujeto ¿quién ejerce la supremacía en esta relación? (7). El espacio de la dependencia amorosa parece ser ambiguo. En los versos dos y tres la demanda es ritmada por la reduplicación anafórica del verbo "donner": "Donne m'en un de tes plus savoureux / Donne m'en un de tes plus amoureux". Es decir, la intimación se hace repitiendo, precisamente, el verbo propio de la demanda de amor. El mismo acto de habla por el que la amante se afirma imperiosa, es también el que mejor significa su demanda: Subyugante..., Subyugada.

Redoblar de palabras que dobla el sujeto y desdobra a los amantes:

Donne m'en un de tes plus savoureux,
Donne m'en un de tes plus amoureux:
Je t'en rendrai quatre plus chauds que braise.

La prodigalidad sólo existe a condición de que la demasia sensual sea retribuida (doy para que des, donnant, donnant). En este juego sin dones - en el que tan profusos besos "cuestan" besos tan profusos, y más - en este juego sin merced, la percusión de la palabra geminada se convierte finalmente en

una palabra unificada: el yo dilatado del pronombre personal plural opera la unión de aquello que era doble y lo lleva a cristalizar en la unidad tan ansiada:

Ainsi mêlant nos baisers tant heureux
Jouissons-nous l'un de l'autre à notre aise.

UN ESPACIO FRUENTE

Dame mil besos, luego cien, luego otros mil aún, luego cien, y finalmente, cuando lleguemos a muchos miles, perderemos la cuenta para no saberla y para que ningún malvado pueda echarnos en cara el saber cuántos han sido los besos.

Catulo: Vivamus mea Lesbia, versión de Jean Petit, en revista Poesía de Buenos Aires, n° XXVIII.

En los cuartetos, la evocación del amor carnal se hace a través del beso (9), correspondiente al cuarto nivel en el paradigma de las líneas de amor; viejo tema cortés de las cinco etapas de la conquista amorosa (10): la mirada, el hablar, el contacto, el beso y el don de merced.

El exceso de besos despliega el abrazo ardido que en la geografía bucal demarca el espacio del deleite. Besos "savoureux", besos "doucereux", besos propiamente frutivos, delectables. El goce oral deviene el término de la fruición en esta relación amorosa.

Por la ubicación de los epítetos "fruentes" en final de verso, en el lugar privilegiado de la rima, el fruir adquiere nuevo espesor y doble relieve, intensificación remarcable por identidad fonémica y por paralelismo gramatical de adjetivos producidos por derivación nominal (11).

Cada uno de estos adjetivos se dobla especularmente en predicados que, provenientes de una dimensión otra que la corporal, tienen, sin embargo, la forma de la analogía: "Savoureux-amoureux"; "Doucereux-heureux": notemos la uniformidad del sufijo en -eux (ϕ), todos fonemas de la serie interior labializada, cuya insistencia y persistencia engendra un ritmo fónico conveniente, labializado y redondeado, que siguiendo el

mecanismo de la analogía convoca la armonía universal penetrada por el amor. El Bien es la esencia de Dios, y la Belleza que emana de él penetra cada una de las cuatro realidades: la inteligencia angelical, las almas del mundo, la naturaleza y la materia corpórea (12). De este modo, la conveniencia rítmica produce un efecto de estasis, de serenidad pulsional que tiende a la sublimación de la voluptuosidad.

UN DESEO INACABABLE

Je te prie seulement d'ôter le tourment,
Mais n'éteins pas le désir. Il m'est si
cher
Qu'à le perdre hélas! il faudrait que je
meure.

Louise Labé, Soneto I

Los sexos separados, desconsolados, alcanzan el momento de síntesis sensual, erótica, en y por los besos ("Elas, te plains-tu? Ça que ce mal j'apaise / En t'en donnant dix autres doux-reux"). Así, por la mediación de la unión carnal, se hace posible el intercambio de las almas (13): "Chacun en soi et son ami vivra", siendo éste el verdadero anhelo, el verdadero fervor de la Amada; la ardiente aspiración a fundirse en el Amado. Toda dualidad sexual es abolida por la fusión en ese momento de síntesis absoluta por la que los amantes pueden ser consolados, i.e. retornar a la unidad. Unión, comunión y fusión (14).

En la superposición de la dualidad cuerpo-alma (15) y las mitades separadas del andrógino se lee la interferencia entre la doctrina cristiana y la neo-platónica, momento de síntesis entre Eros y Agape. Eros proclama la exaltación del fervor sexual que, elevándose y purificándose, conduce a la unión suprema con la divinidad, en tanto el Agape cristiano conduce a una comunión entre el alma elegida y Cristo.

Este sincretismo filosófico está perfectamente estructurado en el soneto, siguiendo el canon del género, el cual prescribe que, independientemente de la índole argumental de los cuartetos, su resolución debe desarrollarse, como en eco, en los dos tercetos. Así, el adverbio lors significa el equilibrio -y el placer por el descubrimiento de lo Mismo-. Sin embargo en este mismo signo, en tanto unidad que pretende aprehender el desdoblamiento y la multiplicidad, se perfila ya el despropósito, la sinrazón (folie amoureuse?, fol amour?); y que este desatino está al borde de la locura es lo que aparece denotado un poco más adelante: "Permits-m'amour penser quelque folie".

La insistencia de la carne, la persistencia de la voluptuosidad sensual, busca en su exigencia el gozo de las almas liberadas del peso corporal: "Et ne me puis donner contentement/ Si hors de moi ne fais quelque saillie". En el acercamiento mismo de dos doctrinas antitéticas (cristianismo, neo-platonismo) como también en el de dos niveles separados del ser (cuerpo-alma), en el lugar mismo de esta confluencia se produce un gesto de evasión a la vez que nace un movimiento de trascendencia por intercambio de las almas: "... faire quelque saillie".

El ardor erótico dice la búsqueda del ser divino, el deseo de la divinidad. Magnetismo del deseo que en ese impulso entusiasmado hacia la totalidad -intercambiando con el otro su identidad hasta devenir el Otro- es también el impulso supremo del deseo, inscripto programáticamente en el soneto I, en el soneto matriz: "Mais n'éteins pas le désir, il m'est si cher / Qu'à le perdre hélas! il faudrait que je meure". El fervor por el Amado no se refiere ya a un solo ser sino que se transforma en la ardiente devoción por un ser eterno. Fervor que en su extrema exigencia de unidad, tiende a sobrepasar la satisfacción sexual para buscar, aún, el deseo. Deseo siempre insaciado, ya por siempre inacabable.

El poema del beso es un soneto inadecuado, inconveniente: el habla incitante, el espacio fuente y el deseo inacabable organizan la trama semántica de la Analogía, la soberanía de lo Semejante (16); pero la inscripción de la locura ("Permetts m'Amour penser quelque folie"), entendida como perturbación, es precisamente la mancha, el estigma que denuncia el desatino de la Semejanza y desata la impertinencia -por extemporánea- que posibilita sobrepasar los límites de la episteme del siglo XVI y configurar una nueva experiencia del lenguaje y las cosas.

NOTAS

- (1) Las Euvres de Louize Labé Lionnaize fueron impresas en Lyon, por Jean de Tournes, el 12 de agosto de 1555. La fecha que refiere R.-M. Rilke -1556- corresponde a la segunda edición.
- (2) En el mismo volumen de las Euvres se publican los Ecrits de divers Poètes, à la louange de Louise Labé Lionnoise, 25 poemas en alabanza a la escritora. Una élite intelectual entre los que se cuentan C. Marot, G. Aubert y A. Fumée, siguiendo el viejo rito cortés de loar a la Dama, celebran las cualidades personales y los méritos literarios de Louise Labé. No mucho después otros escritos circulan en Lyon: canciones injuriosas, la oda infamante de Magny, las palabras ofensivas de J. Calvino, de C. de Rubys, y de P. de Saint-Julien, entre otros, quienes, dejando de lado la cuestión literaria, hacen referencia a la moral de Louise, acusándola de llevar una vida venal y licenciosa.
- (3) El verbo baiser no tenía connotaciones licenciosas en el siglo XVI.
- (4) La motivación por la paronomasia tampoco pasó inadvertida para Antoine Fumée quien, en los Ecrits de divers Poètes... escribió un poema en latín titulado "De Aloysae Laboe óe Osculis" (Oda sobre los besos de Louise Labé):

Jam non canoras Pegasidas tuis
Assuesce votis, nil tibi Cynthius
Fontisve Dircae recessus
Profuerint, vel inanis Evan.

Sed tu Labaeae basia candida
Imbuta poscas nectare, quae rosas
Spirant amaracosque molles,
Et violes, Arabumque succos.

Non illa summis dispereunt labris,
Sed que reclusis objicibus patet
Inerme pectus, suaveolentis
Oris aculeolo calescit.

Illo medullae protinus aestuant,
Et dissolutis spiritus omnibus
Nodis in ore suaviantis
Lenius emoritur Labaeae.

Hoc plenus oestro (dicere seu lubet
Sectis puellas unguibus acriter
Deprae liantes, aut inustam
Dente notam labis querenteis;

Coeli've motus et redeuntia
Anni vicissim tempora: nec suo
Fulgore lecentem Diamen,
Syderibus've polos micanteis,

Dignum Labaeae basiolis melos
Quod voce mistis cum fidibus canat).
Dices coronatus quod aureis
Cecropias Latiasque pungat.

(5) Para M. Guillaume, Temps et verbe, el imperativo es una cierta manera de hablar que apunta a provocar, en el sujeto que escucha, el cumplimiento de un acto que el verbo indica".

(6) Es de notar que el adverbio (encore) y el prefijo (re) refuerzan aún más la geminatio verbal.

(7) Débat de Folie et d'Amour: "... car Amour se plait de choses égales. Ce n'est qu'un joug, lequel faut qu'il soit porté par deux Taureux semblables: autrement le harnais n'ira pas droit".

(8) Ibid. "Amour: ... Car autant y a de plaisir à être baisé et aimé, que de baiser et aimer.
Jupiter: Tu dis beaucoup de raisons: mais il faut un long temps, une sujétion grande, et beaucoup de passions".

(9) Algunos autores señalan que esta reminiscencia proviene de los poemas de Jean-Second, compuestos en latín en el siglo XVI. K. Berriot en Louise Labé advierte que Catulo es la fuente común a Jean-Second y Louise Labé.

(10) El tema de las "quinque lineae sunt amoris" es de larga tradición en la poesía latina medieval y perdura hasta bien avanzado el siglo XVI (cf. Marot, Ronsard y J.L. des Belges). A modo de ejemplo citamos a éste último (Illustrations de Gaule): "Los nobles

este último (Illustrations de Gaule): "Les nobles poetas dicen que cinco líneas hay en amores... la mirada, el hablar, el contacto, el beso y lo último, que es lo más deseado, a lo que todas las otras tienden para su resolución final, es aquello que por honestidad se llama el don de mercord". (citado por Denis de Rougemont, El amor y occidente). Clément Marot, por su parte, epigrama Des cinq pointz en amours:

Fleur de quinze ans (si Dieü vous salve et gard)
 J'ay en amours trouvé cinq pointz exprès:
 Premierement, il y a le regard,
 Puis le devis, et le baiser après;
 L'attouchement le baiser suit de pres,
 Et tous ceulx là tendent au dernier point,
 Qui est, et quoy? Je ne diray point:
 Mais s'il vous plaist en ma chambre vous rendre,
 Je me mettray volentiers en pourpoint
 Voire tout nud, pour le vous faire apprendre.

(11) El sufijo en -eux, -euse (latín: -osum, -osam) proveyó, sobre todo en el siglo XVI, numerosas palabras que indican una cualidad o marcan la abundancia.

(12) Teoría neo-platónica muy difundida en el siglo XVI, a partir del Comentario del Banquete de Platón, que Marsile Ficín publicó en 1484.

(13) La armonización de las doctrinas cristiana y platónica, iniciada en el siglo III por Plotino y retomada en el siglo XVI por M. Ficín cuya fórmula: "iste in illo, ille in isto vivit" (l'un vit dans l'autre et l'autre vit dans l'un), también fue comentada por otros escritores de su época.

(14) Consolar: del latín consolare, de cum y solus (que quiere decir entero). Consolar quiere decir, pues, hacer entero.

(15) Louise Labé: Sonetos; transcribimos el soneto VII:

On voit mourir toute chose animée,
 Lors que du corps l'âme subtile part:
 Je suis le corps, toi la meilleure part:
 Où es-tu donc, ô âme bien aimée?

Né me laissez pas si long temps pâmée,
 Pour me sauver après viendrais trop tard.
 Las, ne mets point ton corps en ce hasard:
 Rend-lui sa part et moitié estimée.

Mais fais, Ami, que ne soit dangereuse
 Cette rencontre et revue amoureuse,
 L'accompagnant, non de sévérité,
 Non de rigueur: mais de grâce amiable,
 Qui doucement me rende la beauté,
 Jadis cruelle, à présent favorable.

(16) Foucault, Michel: Las palabras y las cosas: "... la semejanza, en el saber del siglo XVI, es lo más universal que hay; a la vez que lo más visible, aunque, sin embargo, hay que descubrirlo por ser lo más oculto; lo que determina la forma del conocimiento (ya que sólo se conoce siguiendo los caminos de la similitud) y lo que garantiza la riqueza de su contenido (ya que, desde que se advierten los signos y se consideran lo que indican, se saca a luz y se permite que la Semejanza misma centellee con su propia luz)".

BIBLIOGRAFIA

Labé, Louise: Oeuvres complètes. Paris, Flammarion, 1985.

Ecrits de divers Poètes à la louange de Louise Labé Lionnoize. Prefacio y notas de F. Rigolot. Paris, Flammarion, 1985.

Berriot, Karine: La belle rebelle et le françois nouveau, suivi des Oeuvres complètes. Paris, Seuil, 1985.

Barthes, Roland: Fragments d'un discours amoureux. Paris, Seuil, 1977.

Duby, Georges: Le Chevalier, la femme, le prêtre. Paris, Hachette, 1981.

Foucault, Michel: Historia de la locura en la época clásica. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1967.

Foucault, Michel: Las palabras y las cosas. Mexico, Siglo XXI, 1984.

Kristeva, Julia: Histoires d'amour. Paris, Denoël, 1983.

Platón: Banquete. Madrid, Espasa Calpe, 1982.

Rigolot, François: "Rhétorique du nom poétique", en Poétique, nº 28, 1976.

Rilke, Rainer María: Los cuadernos de Malte Laurids Brigge. Buenos Aires, Losada, 1941.

Rougemont, Denis de: El amor y occidente. Buenos Aires, Sur, 1959.

Beatriz Guevara de Suero
Universidad Nacional
de Cuyo

LES IDEES FEMINISTES EN FRANCE DANS LES OEUVRES DE QUELQUES
FEMMES DU XVII^e. ET DU XVIII^e. SIECLES

Ce court travail, dont le sujet a déjà éveillé l'intérêt des écrivains et des penseurs, est volontairement limité, dans ses exemples littéraires, aux oeuvres de femmes. Cette limitation obéit à des exigences de temps et d'espace. On a voulu surtout souligner que les écrivains dont on fait ici mention répondent dans leurs oeuvres à la conception de l'amour de leur époque, et que cette conception de l'amour étant l'illustration d'une philosophie a déterminé dans une large mesure la place de la femme dans la société de son temps.

Un long combat a préludé, à travers les siècles, à la reconnaissance de la même dignité, des mêmes droits et libertés, aux femmes comme aux hommes. Si la femme d'aujourd'hui jouit d'une égalité juridique et sociale qui s'affirme par des lois que la civilisation a jugées nécessaires, nous devons admettre que cette situation dans la société de nos jours est le fruit d'une lutte séculaire. Les idées à propos de la soumission féminine viennent de très loin et elles ont été acceptées en Europe par presque toutes les sociétés. Si nous nous remontons à l'Antiquité, nous pouvons observer que dans la société grecque, fondée sur la puissance paternelle et l'infériorité de la femme, celle-ci n'inspirait que rarement l'amour, dans le sens que nous attribuons aujourd'hui à ce mot; elle était désirée par sa beauté physique, honorée à cause des citoyens qu'elle donnait à la patrie, plutôt qu'aimée véritablement, et si Platon faisait une place égale à l'homme et à la femme dans sa République, Aristote justifiait l'esclavage et l'incapacité juridique de la femme. Il disait: "La femelle est femelle par un certain manque de qualité, les femmes souffrent d'une incapacité naturelle" (1). A Rome, bien que la femme fût sou-

mise aux travaux domestiques, elle était très respectée et on lui réservait le droit de parler au Forum; mais elle n'était pas l'objet principal de l'amour, elle ne pouvait pas l'être parce que les Romains avaient le culte de la virilité. Beaucoup de philosophes de l'Antiquité n'ont vu dans l'amour que le désir physique, mais Socrate, Platon, les Stoïciens, Plutarque, le voient comme un des sentiments les plus élevés. La théorie platonicienne de l'amour est célèbre; elle dit que l'amour c'est l'attrait qu'exerce la beauté, mais la véritable beauté est la beauté intelligible dont les beautés sensibles ne sont que de grossières ébauches. Deux grandes influences viennent transformer au Moyen âge cette conception de l'amour antique; le Christianisme, par le culte de la Vierge Marie, et les moeurs des peuples du Nord qui faisaient de la femme la compagne et l'égale de l'homme. Ainsi naît l'amour chevaleresque, inspirateur de grandes actions, dans lequel la femme est devenue la distributrice de la gloire et, pour ainsi dire, la conscience du guerrier. Dans les romans antiques comme dans les lais de Marie de France au XIIe. siècle l'amour occupe le centre et commande l'intrigue, et la femme y garde une place privilégiée. Cette ascension se reflète aussi dans les moeurs. Dans les couvents, les religieuses recevaient une éducation soignée, et il semble que les femmes de la noblesse aient été souvent plus instruites que leurs frères et leurs maris, parce qu'elles disposaient de loisirs et écoutaient les troubadours et les prêtres qui se rendaient de château en château. Il faut rappeler ici les célèbres "Cours d'Amour", notamment celle d'Aliénor d'Aquitaine, où les seigneurs et les dames jugeaient des questions de galanterie chevaleresque et s'occupaient d'amour et de littérature. Mais cette forme élevée de l'amour ne tarde pas à dégénérer, la condition sociale de la femme demeurant inférieure à celle de l'homme comme dans l'Antiquité; l'amour chevaleresque redevient amour physique et galanterie romanesque. Ces idées persistent jusqu'à la Renaissance.

Celle-ci apporte une variation intéressante: à la faveur de l'humanisme, de nouvelles idées font méditer à des

injustices sociales millénaires. Un mouvement féministe s'amorce déjà. Il apparaît avec la reine Marguerite de Navarre, soeur de François I, protectrice des poètes et des lettrés. Née en 1492, en un temps où il fallait encore vouloir s'instruire et le vouloir fortement, elle a passé toute sa vie à lire et à écrire, car elle disposait de riches bibliothèques meublées de romans de chevalerie, de livres de philosophie et aussi de fabliaux, composés aux siècles précédents.

L'Heptaméron, son oeuvre capitale, est un recueil de nouvelles à la manière de Boccace, qui raconte ces aventures galantes, souvent véridiques, si chères à la Renaissance.

Ce livre présente un intérêt particulier: il nous invite à des réflexions sur l'amour et les divers problèmes du couple, les habitudes amoureuses, l'infidélité, la passion. La reine Marguerite nous propose une galerie assez complète de Français de son temps, surtout des maris, et ce qui cinquante ans avant n'était que prétexte à des plaisanteries, devient ici matière aux plus subtiles observations. Elle y insiste sur l'équité dans les lois de l'amour:

Et combien que la loi des hommes donne si grand déshonneur aux femmes qui aiment autres que leurs maris, si est-ce que la loi de Dieu n'exempte point les maris qui aiment autres que leurs femmes. (2)

Marguerite de Navarre veut une justice naturelle qui reconnaisse dans le couple le droit de chacun.

Au seuil du XVIIe. siècle, un lourd héritage pesait encore sur la femme. Esclave des contraintes sociales, des moeurs inamovibles, elle ne pouvait véritablement choisir sa vie. Souffrant de l'ignorance, car l'immense majorité ne savait pas lire, et de la volonté des parents qui s'imposait toujours, elle était vouée au mariage ou au couvent. L'âge légal des noces était de douze ans, et des parents n'hésitaient pas à ma-

rier leurs filles dès cet âge, à des hommes vieux et décrépits. D'ailleurs, mariées de force, bien des femmes, surtout celles de la noblesse, menaient ensuite une vie fort peu édifiante, cherchant hors du mariage l'amour qui leur était refusé. Pour la bourgeoisie, le mariage était un contrat d'où l'amour était banni, un marché d'affaires, une alliance de sacs d'écus conclue par deux familles, dans laquelle les intéressés étaient les seuls à n'être point consultés. On peut se faire une idée de la conception de l'époque sur le mariage, en relisant le fameux sermon d'Arnolphe à Agnès, dont les moqueries parurent sacrilèges à bien des spectateurs de l'Ecole des femmes, de Molière:

Le mariage, Agnès, n'est pas un badinage.
 A d'austères devoirs le rang de femme engage;
 Et vous n'y montez pas, à ce que je prétends,
 Pour être libertine et prendre du bon temps.
 Votre sexe n'est là que pour la dépendance:
 Du côté de la barbe est toute la puissance.
 Bien qu'on soit deux moitiés de la société,
 Ces deux moitiés n'ont pas d'égalité:
 L'une est moitié suprême et l'autre subalterne;
 L'une est toute soumise à l'autre, qui gouverne.
 Et ce que le soldat, dans son devoir instruit,
 Montre d'obéissance au chef qui le conduit,
 Le valet à son maître, un enfant à son père,
 A son supérieur le moindre petit frère,
 N'approche point encore de la docilité,
 Et de l'obéissance, et de l'humilité
 Et du profond respect où la femme doit être
 Pour son mari, son chef, son seigneur et son
 maître. (3)

La femme mariée se voyait donc réduite à un domaine d'où elle ne pouvait pas sortir. Une vieille chanson le rappelle de façon cocasse:

Allons Madame
 Trois pas du côté du banc
 Et trois pas du côté du lit
 Trois pas du côté du coffre
 Et trois pas! Revenez-ici! (4)

La quenouille, le coffre à provisions, le lit -commente Michelet- rien d'autre! C'est tout!!.

Mais voici que les premières années du XVIIe. siècle apportent une nouveauté, unique sans doute: la préciosité. Phénomène qui ne peut pas se circoncrire au domaine littéraire, enco-

re moins uniquement poétique, parce qu'il est en même temps social, entraîné par l'importance toute nouvelle des salons, par le rôle accru des femmes appelées à fixer les règles de la galanterie, des bienséances et de la politesse; phénomène d'ailleurs moral, par l'analyse des sentiments et parce qu'il prend toujours comme objet essentiel de ses recherches l'amour et ses délicatesses infinies. La préciosité se trouve donc à la convergence de ces trois éléments et, si elle garde encore une valeur permanente, c'est parce qu'elle a créé une conception de l'amour pour toute une époque. "Décence, bienséances, respect de la femme, héroïsme pour la mériter. Le Grand siècle a trouvé là le conseil de sa politique et de son épurement des moeurs" (5).

La préciosité a été avant tout un mouvement de femmes; d'abord, de femmes de la haute aristocratie, après, de celles de la bourgeoisie. Toutes, nobles et bourgeoises, détiennent un nouveau pouvoir qui n'est ni celui de leur beauté ni celui de leur jeunesse. Ceintes d'une auréole intellectuelle, on les considère et on les admire parce qu'elles donnent le ton social, littéraire et moral à la société.

Que veulent-elles? D'abord, rendre à l'amour son prestige, restaurer son pouvoir absolu sur les cœurs, parce que, selon la conception du siècle, la sensibilité de la femme restait souvent insatisfaite. Alors, d'instinct, elles se révoltent contre cet état de choses qui les accable et les étouffe.

Par ces exigences, l'amour précieux s'éloignait de la sensualité vulgaire et de la passion. D'ailleurs, la doctrine de Descartes, en assurant que la volonté peut dominer les passions, venait ajouter à cette conception épurée de l'amour, soutenue aussi par Corneille. L'amour platonique était en honneur, c'est pourquoi les précieuses furent appelées spirituellement les "jansénistes de l'amour" par Ninon de Lenclos, leur contemporaine. Mais on tombait dans des excès et dans l'affectation. Un grief communément repris contre les précieuses dans les écrits du temps concernait la façon dont elles pratiquaient le refus de l'amour et du mariage. L'ex-

travagance de ce féminisme conduisait quelquefois à des idées extrêmes; d'après Mongrédien,

Les unes réclamaient le droit au divorce, idée alors sacrilège; d'autres un régime de mariage à l'essai par bail renouvelable chaque année à la volonté des deux parties; d'autres encore un système de mariage limité à la naissance du premier enfant; certaines même ont osé prêcher l'amour libre, en affirmant que le mariage pouvait être une institution contraire aux intérêts de la conservation de l'espèce. Certaines précieuses se révélaient malthusiennes et recommandaient la limitation volontaire des naissances. En somme, union libre, malthusianisme, eugénisme, les théories sociales les plus hardies étaient en germe chez les précieuses. (5)

Saint-Evremond est revenu à plusieurs reprises sur ce sujet; par exemple, dans sa Maxime IV s'en moque franchement:

Les précieuses, pour conserver la pureté du coeur, aiment leurs amants tendrement sans jouissance, et jouissent de leurs maris solidement avec aversion. (7)

Vers 1622 apparaissait à Paris un petit traité intitulé Egalité des hommes et des femmes, dédié à Anne d'Autriche. Son auteur était Marie de Gournay, fille d'alliance et héritière intellectuelle de Montaigne. Dans cet ouvrage elle allègue l'autorité de Socrate et principalement de Platon qui, dans sa République, donne aux hommes et aux femmes mêmes droits, facultés et fonctions. Elle soulève la question de l'instruction féminine déplorant qu'elle soit si négligée; elle discute la loi salique qui n'existe qu'en France, affirme que des femmes ont eu le don de prophétie, qu'elles peuvent baptiser valablement, qu'elles devraient avoir quelque ministère à l'église. Elle revendique des droits politiques pour les femmes, aborde la question de l'autorité maritale et met l'accent sur la nécessité de l'instruction. Elle dit:

Les hommes nous ont imposé un programme de vie fort clair: être ignare, faire la sotte, servir. Non, instruisons-nous. (8)

En tout cela elle se montre hardiment novatrice: elle appartient déjà à une époque où l'atmosphère change. Quand, plus avancé le siècle, la préciosité se développe, la lutte des défenseurs et des détracteurs du beau sexe est déjà engagée depuis de longues années. Parmi toute cette littérature assez terne de la querelle féministe, il faut citer une précieuse célèbre, Madeleine de Scudéry, auteur de deux romans fleuve, Le Grand Cyrus et Clélie. Ces romans interminables ont conquis le public des salons, parce que pour briller dans la société il fallait "savoir les romans".

Le Grand Cyrus exprime l'idéal d'une société où le seul objet digne d'intérêt est la vie amoureuse et héroïque de quelques très hauts et puissants personnages; l'auteur transporte dans l'Antiquité la vie de salon du XVIIe. siècle, la vie idéalisée d'une aristocratie galante et guerrière. Pour le lecteur moderne ces portraits, ces histoires sentimentales, paraîtront souvent d'une lecture fastidieuse, mais il y a des idées qui sont largement analysées, par exemple les jalousies, les inquiétudes, les désespoirs des amants. L'auteur y exprime toute une théorie de l'amour.

Dans Clélie, Mlle. de Scudéry offre aussi un tableau de la société galante, mais son intérêt le plus certain est ailleurs: elle affirme la nécessité de l'émancipation de la femme avec une vigueur qui retentira à travers la fin du siècle et jusqu'au cœur du siècle suivant. Elle s'y manifeste contraire au mariage. Antoine Adam affirme que, d'après elle,

Le mariage crée pour la femme des conditions de vie intolérables (...). Esclave des parents, de la coutume et de la bienséance, elle n'a même pas le droit de choisir son maître. (9)

Il faut dire en l'honneur de Mlle. de Scudéry qu'elle a su transposer son idéal d'amour à sa propre vie, parce qu'elle a toujours refusé le mariage, et sa longue amitié amoureuse avec le poète Pellisson n'a jamais succombé à la passion.

Parmi la production romanesque de la seconde moitié du XVII^e. siècle, un chef-d'oeuvre unique émerge aujourd'hui: La Princesse de Clèves de Madame de La Fayette. A cette époque les longs romans disparaissent et Mme. de La Fayette ne peut que se féliciter de cette évolution qui va l'encourager.

Son oeuvre, qui a comme cadre historique la cour de Henry II, peint en réalité la cour de Louis XIV car les paroles, les attitudes des personnages, les manières de la Cour, évoquent plutôt Versailles que le Louvre des Valois. Mais si ce roman retient notre attention, c'est parce qu'il possède un charme plus entraînant, un mérite plus solide: la conception de l'amour qui s'y exprime.

En effet, l'amour entre M. de Nemours et Mme. de Clèves, qui ne fléchit jamais, et qui finira dans l'aride sérénité du cloître, est la peinture la plus parfaite de l'accès à la vertu et à la dignité féminines. C'est le triomphe de la volonté sur tous les obstacles. La protagoniste agit toujours avec une sincérité qui résiste toutes les épreuves. Avant de se marier, elle déclare à son fiancé qu'elle ne ressent par pour lui un amour véritable. Lorsque déjà mariée elle tombe amoureuse de M. de Nemours, elle avoue ses sentiments à son mari. Cet aveu, il faut le dire, scandalisera les contemporains. Quand le Prince de Clèves meurt parce qu'il se croit trahi, elle ne veut pas profiter de son veuvage pour se marier avec celui qu'elle aime et s'enferme dans une vie de piété et de recueillement. La profonde souffrance d'un mari qui aime passionnément sa femme, le renoncement voulu de celle-ci à son amour, font du roman une transposition du tragique cornélien. Mme. de La Fayette, avec La Princesse de Clèves, contribue à dignifier la femme par le triomphe de l'amour vertueux et de la fière énergie d'une âme: n'oublions pas que Mme. de La Fayette venait d'un monde qui préféra longtemps Corneille à Racine. A-t-elle voulu transposer dans son roman les sentiments de sa longue amitié avec M. de La Rochefoucauld? Ce qui est certain c'est que, à la mort du Duc, Mme. de La Fayette se tourna de plus en plus vers la religion et se rapprocha de Port-Royal, baignant d'une lumière mystique

les dernières années de sa vie, ainsi que l'avait fait la protagoniste de son roman. Mme. de Clèves, héroïne de l'amour épuré, représentera toujours ce qu'il y a de plus pur dans le cœur d'une femme.

Mme. de La Fayette a aussi d'autres mérites: nous lui devons l'analyse critique de quelques lettres d'amour écrites par une religieuse portugaise à un gentilhomme français. Elle a été la première à donner du prix à ces Lettres de la Religieuse portugaise, en insistant sur le courage d'un amour interdit et en prenant la défense de la femme.

Parallèlement à cette conception de l'amour épuré on trouve au XVII^e. siècle une autre qui a eu aussi son heure de fortune. C'est celle que soutiennent les précieuses coquettes, pour qui l'amour n'est pas un rêve chimérique, mais la jouissance d'une belle réalité. Cet amour frivole et sensuel n'a pas inspiré de chef-d'œuvre écrit par des femmes.

Mais toutes, prudes ou coquettes, sont d'accord sur un point: l'éducation de la femme.

Nous devons à une dame éclairée du siècle, Madame de Maintenon, des efforts importants pour assurer l'éducation des jeunes filles. Par ses efforts pour améliorer la situation de la femme dans la société nous pouvons la considérer féministe.

Cette dame, qui n'eut jamais le rang officiel de reine de France, avait conservé de son enfance et de sa jeunesse des souvenirs poignants, et elle voulait mettre les jeunes filles de son rang à l'abri de pareilles mésaventures. C'est pourquoi elle fonda en 1684 la Maison de Saint-Cyr, destinée à recevoir deux cents cinquante élèves, nobles et pauvres. Là on s'appliquait à former le cœur et l'esprit des pensionnaires, que Mme. de Maintenon visitait souvent et soutenait de son argent et de ses conseils. Elle nous a laissé d'admirables Lettres sur l'éducation des filles qui sont encore aujourd'hui un modèle de bon sens et de discrétion.

L'histoire sociale et littéraire du XVII^e. siècle se caractérise donc par la place de plus en plus importante que tiennent les femmes dans les divers domaines, notamment dans celui de l'amour. Et ceci pendant tout le siècle: elles ont participé directement, par exemple, à la Fronde, cabalé et intrigué à loisir, à tel point que, quelques années plus tard, pendant les négociations du traité des Pyrénées, Mazarin, fatigué de toutes leurs brouilleries, déclarait au ministre espagnol Don Luis de Haro:

En France... une femme de bien ne coucherait pas avec son mari, ni une coquette avec son galant, s'ils ne leur avaient parlé ce jour-là d'affaires d'Etat. Elles veulent tout voir, tout connaître, tout savoir, et, qui pis est, tout faire et tout brouiller. (10)

Aux yeux des contemporains, la France de l'époque passe pour le pays par excellence de la liberté féminine. Les femmes conserveront cette situation de privilège jusqu'au XVIII^e. siècle, mais on commence déjà à respirer une autre atmosphère: jusqu'à Rousseau et la Révolution le mouvement féministe sera recouvert par l'intellectualisme et l'esprit de libre examen éminemment masculin. Il reste cependant que durant tout le XVII^e. siècle - le Grand Siècle - les femmes ont livré une vraie bataille et remporté maintes victoires. C'est à nous de répondre si cette victoire a été définitive.

NOTES

(1) Cité dans Gaillard, Pol: Les précieuses ridicules et Les femmes savantes. Analyse critique. Paris, Bordas, 1978; p. 9

(2) Ibid., p. 11.

(3) Molière: L'École des femmes, acte III, scène II.

(4) Cité dans Gaillard, Pol, op.cit., p. 10.

(5) Henriot, Emile: Courrier littéraire: Le XVII^e. siècle. Vol.1, p. 336.

(6) Mongrédien, Georges: La vie littéraire au XVII^e. siècle. p. 207-208.

- (7) Cité par Lathuillère, Roger: La Préciosité. Etude linguistique et historique, tome I, p. 11
- (8) Cité dans Gaillard, Pol, op.cit., p. 10.
- (9) Adam, Antoine: Histoire de la littérature française au XVIIe₂ siècle, vol. II, p. 137.
- (10) Cité dans Lathuillère, R., op.cit., p. 152.

BIBLIOGRAPHIE

- Adam, Antoine: Histoire de la littérature française au XVIIe₂, Paris, Garnier, 1970.
- Conteurs français du XVIIe₂ siècle. Textes présentés et annotés par Pierre Jourda. Paris, Gallimard, s/d.
- Gaiffe, Félix: L'envers du Grand Siècle. Etude historique et anecdotique. Paris, A. Michel, s/d.
- Gaillard, Pol: Les Précieuses ridicules et Les Femmes Savantes. Analyse critique. Paris, Bordas, 1970. Coll. Profil d'une oeuvre.
- González-Porto-Bompiani: Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y todos los países. Barcelona, Montaner, 1967.
- Grand Larousse encyclopédique. Paris, Larousse, 1961.
- Henriot, Emile: Courrier littéraire: Le XVIIe₂ siècle. Paris, A. Michel, 1959.
- Lanson et Tuffrau: Histoire de la littérature française. Paris, Hachette, 1960.
- La Fayette, Marie-Madeleine de: Romans et nouvelles. Paris, Garnier, 1970.
- Lathuillère, Roger: La Préciosité. Etude historique et linguistique. Genève, Droz, 1969.
- Mongrédiën, Georges: La vie littéraire au XVIIe₂ siècle. Paris, Tallandier, 1947.
- Marguerite, reine de Navarre: L'Heptaméron. Paris, Garnier, 1943.
- Sainte-Beuve, A.: Les Grands écrivains français: Le XVIIe₂ siècle (Mémemorialistes, Epistoliers, Romanciers). Paris, Garnier, s/d.
- Nadal, Octave: Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille. Paris, Gallimard, 1960.

Esperanza Acuña de Lauría
Universidad Nacional de
Catamarca

LA FEMME DANS TELEMAQUE, de FENELON.

La femme est toujours dans l'histoire de l'homme. Elle est le mystère pour l'homme, le salut pour l'homme ou la perdition pour l'homme...

Evelyne Sullerot.

Fénelon a écrit ce roman à une époque où, comme quelques uns le disent, "le doute méthodique devenait crise morale". Son interrogation principale était centrée sur l'identité de l'individu, problème qui n'avait jamais cessé de le tourmenter.

Il avait été nommé, à la recommandation de Madame de Maintenon, précepteur du Duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV et successeur de la couronne. Durant cette période, il avait produit successivement pour l'héritier plusieurs oeuvres, dont celle que nous analysons, Télémaque.

La visée de ces aventures était d'instruire le Duc dans ses devoirs d'héritier de la Couronne.

Au moment de sa publication, Télémaque ne pouvait qu'apparaître comme une oeuvre d'opposition, une satire ouverte du monarque et du régime.

Fénelon s'était excusé de cette attaque prétextant qu'il aurait été non seulement l'homme le plus ingrat, mais encore le plus insensé d'avoir voulu peindre quelques personnages de la Cour, avec un ton satirique et insolent. En composant son ouvrage, il avait été modeste et précis. Il ne voulait qu'amuser le Duc, et l'instruire en l'amusant.

En tant qu'homme d'Eglise, il avait naturellement le souci de former des femmes pieuses; cependant le souci permanent de la réalité pratique ne l'abandonnait pas et il prétendait aussi que les filles soient élevées dès leur plus jeune âge, en vue du rôle qu'elles auraient à jouer plus tard dans la famille.

Or, que se passe-t-il dans Télémaque et quel rôle joue la femme dans ces aventures qui voulaient amuser et former le jeune héritier?

Tout le long de son voyage, Télémaque aura la possibilité de connaître plusieurs femmes qui marqueront, sans aucun doute, son destin.

Les analyser en profondeur serait impossible, étant donné le caractère de ce travail. C'est pour cela qu'on essaiera de survoler l'oeuvre en remarquant les caractéristiques principales de chacune de ces femmes.

La nymphe Calypso nous apparaît tout d'abord inattendue dans un univers terrestre inconnu de Télémaque. Cette divinité mystérieuse, à la fois aimante et dévouée, ne trouvait pas de consolation depuis la mort d'Ulysse et passait son temps à errer dans son île. La douleur et la tristesse l'avaient profondément marquée; mais on peut vite soupçonner qu'elles vont disparaître avec l'arrivée de Télémaque et qu'elle fera usage de toute son intelligence, sa ruse et son astuce pour le retenir.

La capacité intelligente de Calypso s'exerce sur des plans très divers, mais l'accent est toujours porté sur l'efficacité pratique:

Il est temps -lui dit-elle- que vous alliez goûter la douceur du sommeil après tant de travaux. Vous n'avez rien à craindre ici; tout vous est favorable. Abandonnez-vous donc à la joie; goûtez la paix et tous les autres dons des dieux, dont vous allez être comblé. (1)

Elle a un naturel souple pour jouer toutes sortes de comédies, les mêmes dont elle tombera prisonnière plus tard. Sa passion est vive et son trouble devant le jeune Télémaque devient

presque impossible de masquer.

Son dévouement est tel qu'elle essaye par n'importe quels moyens de retenir son bien-aimé et accepte l'idée de quiconque vient en son secours, même si par la suite elle doit se repentir maintes fois de l'avoir fait :

L'Amour demeura entre les bras de Calypso. Quoique déesse, elle sentit la flamme qui coulait déjà dans son sein. Pour se soulager, elle le donna aussitôt à la Nymphé Eucharis. (2)

Cette générosité de femme amoureuse provoquera bientôt sa ruine et sa perte. Très vite elle comprend qu'il faudra user de tous les moyens pour sauver cette situation par elle-même suscitée.

Eucharis, une des nymphes qui étaient au service de Calypso, touchée elle aussi par le cruel Amour - le dieu -, devient sa rivale et usera de mille artifices pour retenir à son tour Télémaque qui l'aimait autant qu'elle à lui :

Déjà elle allait partir avec lui pour la seconde chasse, et elle était vêtue comme Diane. Vénus et Cupidon avaient répandu sur elle de nouveaux charmes, en sorte que ce jour-là sa beauté effaçait celle de la déesse Calypso même. (3)

Le désespoir et la haine s'installent chez Calypso. Désormais elle sera le vif portrait de la jalousie qui la conduira même à proférer des menaces et des injures envers le jeune Télémaque. Ces menaces sont la preuve d'une passion déchirée, et de la haine dont cette femme désespérée pouvait être capable :

Puisque tu es encore plus dur et plus injuste que ton père, puisses-tu souffrir des maux encore plus longs et plus cruels que les siens ! Non, non, que jamais tu ne revoies ta patrie, cette pauvre et misérable Ithaque, que tu n'as point eu honte de préférer à l'immortalité ! Ou plutôt que tu perisses, en la voyant de loin, au milieu de la mer ; et que ton corps, devenu le jouet des flots, soit rejeté, sans espérance de sépulture, sur le sable de ce rivage ! Que mes yeux te voient mangé par les vautours ! Celle que tu aimes le verra aussi ; elle le verra ; elle en aura le cœur déchiré, et son désespoir fera mon bonheur ! (4)

Ainsi voyait-elle le sort, les dieux et son destin se jouer d'elle; et son image de femme amoureuse, prête à défendre ce qui lui appartient, est l'image même de l'amour qui habite en elle:

Calypso avait les yeux rouges et enflammés: ses regards ne s'arrêtaient jamais en aucun endroit; ils avaient je ne sais quoi de sombre et de farouche. Ses joues tremblantes étaient couvertes de taches noires et livides; elle changeait à chaque moment de couleur. (5)

Calypso est ainsi prisonnière de son amour, qui lui fend le coeur et détruit son existence. "Souvent une pâleur mortelle se répandait sur tout son visage; ses larmes ne coulaient plus comme autrefois..." (6).

Elle se résigne, profondément blessée, et dorénavant elle sera malheureuse. Le moment est venu de prendre des décisions, même si elles sont tragiques, puisqu'elle ne sait pas ce qu'elle a fait, où elle en est, ce qu'elle deviendra. Tout ce qu'elle espérait c'était de "... vivre heureuse avec Télémaque" (7), et sa divinité, en l'occurrence, ne lui sert qu'à rendre son malheur éternel.

La vérité est telle qu'elle doit l'accepter. Réalité cruelle, horrible peine de l'esprit car, d'un côté, elle trouve une issue pour soulager ses peines, mais d'autre part, elle perd tout ce qu'elle aime:

C'en est fait; j'ai juré par les ondes du Styx que je laisserais partir Télémaque; Jupiter même, avec toute sa puissance, n'oserait contrevenir à ce redoutable serment. (8)

Elle ne trouvera pas de consolation et ne souffrira que ce qu'elle a mérité: désormais, Calypso ne pourra supporter sa vie ni trouver la mort:

O trop aveugle Calypso, tu t'es trahie toi-même par ton serment: te voilà engagée, et les ondes du Styx, par lesquelles tu as juré, ne te permettent plus aucune espérance. (9)

Une fois libre des griffes de Calypso et d'Eucharis, Télémaque poursuit sa route toujours aidé du vieux Mentor.

Il rencontre Adoem, frère de Narhal, qui lui racontera la mort tragique de Pygmalion roi de Tir et époux d'Astarté.

Les amours de celle-ci n'étaient ignorés que de son époux et il imaginait qu'elle n'aimerait jamais que lui seul. Il était plein d'une aveugle confiance pour cette méchante femme. Astarté, croyant que peut-être son époux avait découvert quelque chose de ses infâmes amours avec Joazar, décide de lui ôter la vie;

Voici comment elle y parvint. Dans le moment où ils allaient commencer le repas, cette vieille dont j'ai parlé fit tout à coup du bruit à une porte. Le roi, qui croyait toujours qu'on allait le tuer, se trouble et court à cette porte pour voir si elle est assez bien fermée. La vieille se retire: le roi reste interdit et ne sachant pas ce qu'il doit croire de ce qu'il a entendu; il n'ose pourtant pas ouvrir la porte pour s'éclaircir. Astarté le rassure, le flatte, et le presse de manger; elle avait déjà jeté du poison dans sa coupe d'or pendant qu'il était allé à la porte. Pygmalion, selon sa coutume, la fit boire la première; elle but sans crainte, se fiant au contre-poison. Pygmalion but aussi, et peu de temps après il tomba dans une défaillance. (10)

Lorsqu'on découvre avec horreur qu'elle avait empoisonné et étouffé Pygmalion, sa vie devient un enchaînement continuels de crimes monstrueux, et quand elle comprend qu'il ne lui reste aucune espérance, elle devient "... semblable à une Furie sortie de l'enfer"(11).

Astarté finit sa vie en avalant aussi le poison qu'elle portait toujours sur elle pour se donner la mort si on voulait lui infliger de longs tourments. Marcel Braunschwig suggère que "Madame de Montespan serait caricaturée dans Astarté". En tant que maîtresse du roi, Madame de Montespan, qui était en réalité marquise, avait régné plus de dix ans sur les plaisirs de la Cour. Fénelon ne pouvait pas faire d'Astarté une abstraction s'il voulait montrer au futur roi de France le pouvoir excessif que la maîtresse pouvait exercer sur le roi et le fait qu'on n'est jamais en sécurité avec une âme impie et cruelle.

Adoem raconte aussi au jeune Télémaque son voyage à la Bétique. La connaissance de ce pays merveilleux, de rêve, lui per-

mettra d'imaginer une autre femme qui lui rappellera sa mère Pénélope, dont le souvenir lui était si cher;

Les femmes filent cette belle laine, et en font des étoffes fines d'une merveilleuse blancheur; elles font le pain, apprêtent à manger, et ce travail leur est facile... Elles emploient le cuir de leurs moutons à faire une légère chaussure pour elles, pour leurs maris et pour leurs enfants; elles font des tentes, (...), elles font, elles lavent tous les habits de la famille, et tiennent les maisons dans un ordre et une propreté admirables. (12)

La nature, comme on peut le constater, a donné à ces femmes l'adresse, l'habileté manuelle et la propreté pour les occuper tranquillement dans leurs maisons. N'oublions pas que si elles avaient été inappliquées elles auraient pu, d'après la conception de l'époque, avoir une imagination errante. Et c'est précisément ce que la société tenait pour négatif dans l'éducation féminine.

Dans L'Education des filles, précisément, dénonce Fénelon tous les "défauts de l'éducation trop souvent dispensée aux jeunes filles, qui les conduit à la mollesse, à l'oisiveté et à la curiosité (...)" (pour) les objets vains et dangereux, comme par exemple la lecture de romans et de comédies" (13).

L'initiation dans la connaissance de cet autre monde pourrait leur offrir un modèle peu convenable, la conception de l'époque étant de leur rendre "la vertu aimable et à faire entrer dans leurs esprits les principes de la religion". (14) De cette manière on pouvait les préserver des défauts ordinaires de leur condition féminine, tels que la vanité et le désir de plaire.

Télémaque continue son parcours. Avec la connaissance du roi Idoménée à Salente, il connaîtra enfin l'amour: la fille du roi, Antiope, sera la princesse destinée à devenir son épouse.

Chez elle, l'on ne trouvera ni la volupté ni la passion rencontrées dans l'île de Calypso. La plaie douloureuse que l'amour d'Eucharis lui avait faite se trouve guérie, bien

que le nom de la nymphe le trouble encore. Tout cela avait été une "expérience funeste" (15) qui lui avait appris à se méfier de lui-même.

Les sentiments qu'il éprouve pour Antiope n'ont rien de semblable: "... ce n'est point amour passionné; c'est goût, c'est estime..." (16). Télémaque est persuadé qu'il serait heureux s'il passait toute sa vie avec elle, car elle répond à l'idéal féminin qu'il s'est fait tout le long de son aventure de vie.

Ce qui le touche en elle, "... c'est son silence, sa modestie, sa retraite, son travail assidu, son industrie pour les ouvrages de laine et de broderie, son application à conduire toute la maison de son père, depuis que sa mère est morte, son mépris de vaines parures, l'oubli et l'ignorance même qui paraît en elle de sa beauté" (17).

Est-ce par Fortune que le jeune Télémaque a trouvé la Femme? On veut croire que c'est Fénelon, identifié, présent dans le personnage de Mentor, qui le conduit à se faire l'image de la femme qui lui convient en tant qu'héritier de la couronne.

On a analysé sommairement jusqu'ici les différents types de femme présentes dans cette oeuvre de Fénelon, qui correspondraient aux différents types de femmes existant à l'époque, et aux images qu'on se faisait d'elles.

L'homme, dans son parcours quotidien en quête d'une réalisation personnelle, se forge nécessairement des images qui produisent un effet désiré -ou non- sur la réalité. On peut présumer que, redoublant la réalité, ces images ne peuvent que la perpétuer d'une certaine manière.

Or, les images de la Femme sont de nature profondément affective, et la part de vérité qu'elles contiennent répond surtout à un besoin, à la projection d'un désir, d'une aspiration, du groupe social qui a besoin de les voir ainsi.

Fénelon avait un dessein très clair: donner au duc de Bourgogne les éléments nécessaires pour découvrir une réalité différente de celle de la cour de Louis XIV. En tant qu'héritier

de la couronne, son choix devait être en accord avec la réalité de son époque et avec sa condition de futur roi de France. C'est la raison des différentes rencontres que l'auteur propose à Télémaque pour permettre au duc de Bourgogne de discerner le Bien du Mal et lui montrer ce qu'est la passion aveugle, transitoire, opposée à l'Amour, permanent, sentiments incarnés dans Calypso, Eucharis et Antiope.

Calypso incarne l'éternel féminin. Sensuelle, sensible, amoureuse, belle, voluptueuse, elle fera tout pour son bien-aimé, même le laisser partir.

Eucharis, belle et séductrice, incarne l'amour-passion qui touche profondément Télémaque.

Quant à Antiope, elle est destinée par les dieux à devenir son épouse. Belle (on pourrait la prendre pour Vénus), majestueuse et adroite (on la dirait Diane); une aiguille d'or à la main, on la croirait "Minerve même qui a pris sur la terre une forme humaine"(18). C'est elle qui, à la fin, incarnera l'idéal de féminité. Féminité qui représenterait ainsi

... non seulement l'ensemble des attitudes qui différencient la femme de l'homme, mais surtout l'ensemble des qualités qui satisfont l'homme et l'ensemble des défauts dont l'homme lui fait grief.
(19)

NOTES

(1) Fénelon: Les Aventures de Télémaque. Paris, Garnier, 1987; p. 176.

(2) Ibid., p. 226.

(3) Ibid., p. 233.

(4) Ibid., p. 231-232.

(5) Ibid., p. 232.

(6) Ibid.

(7) Ibid. p. 233.

(8) Ibid., p. 242.

(9) Ibid., p. 237-238.

- (10) Ibid., p. 252-253.
- (11) Ibid., p. 257.
- (12) Ibid., p. 264.
- (13) Rey, Pierre-Louis: La Femme. Paris, Bordas, p. 71.
- (14) Ibid.
- (15) Fénelon; op. cit., p. 531.
- (16) Ibid., p. 531.
- (17) Ibid.
- (18) Ibid.
- (19) Menasseyre, Christiane: Les Françaises aujourd'hui. Paris, Hatier, p. 18.

BIBLIOGRAPHIE

- Bedrines-Lilenstein-Touati: Idées reçues sur les femmes. Paris, Ed. Hier et demain, 1978. Coll. Anthologie de l'humour involontaire.
- Chamoux, François: La Civilisation grecque. Paris, Arthaud, 1963. Coll. Les Grandes civilisations.
- Fénelon, François de Salignac de la Mothe: Les Aventures de Télémaque. Paris, Garnier, 1987.
- Greer, Germaine: La Femme eunuque. Paris, Ed. J'ai lu, 1971.
- Grimal, Pierre: Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine. Paris, Hachette, 1984; coll. Faire le point. Références.
- Menasseyre, Christiane: Les Françaises aujourd'hui. Paris, Hatier, 1978; coll. Profil Actualité.
- Michel, André: Le Féminisme. Paris, P.U.F., 1979; coll. QSJ.
- Muhlstein, Anka: La Femme soleil. Les femmes et le pouvoir, une relecture de Saint-Simon. Paris, Denoël-Gonthier, 1976. Coll. Femme.
- Rey, Pierre-Louis: La Femme. De la Belle Hélène au mouvement de libération des femmes. Paris, Bordas, 1972. Coll. Univers des Lettres.
- Sullerot, Evelyne: Histoire et mythologie de l'Amour. Huit siècles d'écrits féminins. Paris, Hachette, 1974.

Martha E. Vergara de Díaz
Universidad Nacional
de Catamarca

LA MUJER VICTIMA DEL AUTORITARISMO EN

LA RELIGIOSA DE DENIS DIDEROT

Es difícil encontrar a lo largo de los siglos un espíritu más rico y penetrante que el de Denis Diderot; es también difícil encontrar un escritor que haya sido interpretado y juzgado de maneras tan diferentes como él.

La novela La Religiosa, compuesta en 1760, fue primero distribuida en copias entre los abonados de la Correspondencia Literaria y luego editada en 1796, después de la muerte de su autor.

La obra objeto de nuestro estudio está formada por: el relato propiamente dicho, constituido por la carta testimonio (que generalmente da el nombre a la obra) y donde constan las memorias de la protagonista; un prefacio y cartas que intercambian el marqués de Croismare con la señora Madin.

La Religiosa es la historia de una joven, Susana Simonin, que, sin tener vocación religiosa alguna, es obligada por su madre a entrar en la vida monástica y profesar los votos, por el solo hecho de ser el producto de amores ilegítimos.

Susana cuenta con gran realismo su vida en los tres conventos: Santa María, Longchamp, Santa Eutropia.

Nos proponemos reflexionar, en nuestro trabajo, sobre la mujer, víctima del autoritarismo, que lucha por su libertad.

EL PROYECTO MATERNO

¿Qué ocurre con la madre de Susana? Se va individualizando y definiendo en el relato. En primer lugar aparece a la sombra

de su marido: "Mi padre era abogado. Casó con mi madre..." (1), dice la protagonista al presentar a su familia.

La imagen que predomina en el texto es la de una madre invadida por ideas de culpabilidad, víctima de la seducción de un hombre, y que proyecta su culpa en la hija: "... quizá yo recordaba a mi madre una falta que había cometido, y la ingratitud de un hombre al que ella había escuchado demasiado..." (2) reflexiona Susana ante la sospecha de su nacimiento, quien además presiente penas y castigos.

En un primer momento la díada parental conforma una unidad: "... mis padres, (...) habían encargado plaza para mí en un convento..." (3). Son padres omnipotentes que manejan el destino de la joven; esa omnipotencia les da como un carácter divino: dioses castigadores, destinadores: "... no ahorré nada para conoverlos y los encontré inflexibles". (4)

Como mensajera de tragedia, la madre se separa de la díada parental cuando escribe la primera carta a Susana, que se encuentra en el convento de Santa María haciendo el noviciado; el texto queda en la sombra aunque se repita el contenido. "Una mañana después del oficio, vi entrar a la superiora en mi habitación. Llevaba una carta (...) sentí turbarse mi corazón y añadí con voz entrecortada y con los labios temblorosos: ¿es de mi madre?" (5).

Como en la tragedia, lo importante es el efecto causado en la hija: temor, indignación, cólera, despecho, danza de pasiones descritas como la amenazante locura para Susana que intuye que su suerte será similar a la de la monja loca que escapó de la celda:

Nunca he visto algo tan espantoso. Iba desmeleada y casi sin vestido; arrastraba cadenas de hierro; sus ojos, extraviados; se arrancaba el cabello; se golpeaba el pecho con los puños, corría, gritaba (...). (6)

A continuación, tras el escándalo en el convento de Santa María ante la negativa de la novicia de profesar, se describe por primera vez una entrevista con la madre en el coche que la lleva de regreso a su casa. "Ella me rechazó duramente" (7) cuenta la hija que anhela el amor y la aceptación de su madre. En una escena sumamente emotiva la hija rebelde y desobediente se arrodilla y pide perdón. Sus lágrimas se mezclan con la sangre que brota de su nariz: "A juzgar por unas palabras que dijo, deduje que su vestido y ropa habían quedado manchados y que aquello la disgustaba" (8). El rechazo, la autoridad y firmeza en el tono de la voz, que se convierte en indignación frente a la insistencia de la súplica de la hija, las lágrimas, los gestos de reverencia y postración de Susana, definen una relación alejada de lo maternal; la imagen hierática y dura de la madre tiene algo de divino o de idolátrico; lo importante es que no hay un contenido preciso de la réplica de Susana a su madre: queda la sospecha de que en última instancia todo está dicho en esa relación, que lo que la hija está pidiendo a la madre es ser confirmada, aceptada, para poder ser ella misma. Así lo expresa Susana de algún modo: "Seréis siempre mi madre y yo seré siempre vuestra hija..." (9). Pero la madre, al rechazar a su hija, la "desconfirma". La desconfirmación genera locura o pérdida de mismidad, consiste en ignorar al hombre como individuo, como sujeto.

Lo cierto es que el comportamiento de la madre parece negar en ese momento la relación misma de filialidad: es el rechazo de la maternidad.

La joven sufre el encierro en la propia casa: "...mi nueva cárcel..." (10) dice Susana. Aparece la conjetura, la sospecha sobre su nacimiento ligado al tema de la dote personal.

Hasta aquí podríamos decir que la señora Simonin es una mujer fría, incapaz de querer, que vive consumida por los remordimientos. A partir de la entrevista de Susana con el cura confesor de la familia, se empieza a tener acceso a la comprensión de la conducta de la madre; se introduce un nuevo tema en la relación madre-hija: "Hija mía, compadécete

de tu madre, compadécela mucho más que la reprimenes, tiene al alma buena; puedes estar segura que a pesar suyo ella actúa así"(11). Aparece el tema de la compasión y la ambivalencia materna. A través de los diálogos con el confesor, todos los velos caen: "Señorita, va usted a descubrir el enigma de la severa conducta de sus padres (...). Usted (...) no es la hija del señor Simonin"(12). Esta revelación, que da a la joven una nueva clave de su identidad, implica al mismo tiempo una profunda herida para su madre: "Señorita, (...) usted conoce su carácter no muy en consonancia con cierto tipo de humillaciones (...) es duro para una madre confesar una falta grave a su hija"(13). Es decir que el adulterio de la señora Simonin será continuamente llorado y purgado por una mujer orgullosa. Pues si el señor Simonin es calificado de violento, el calificativo adecuado para su esposa es el de orgullosa.

Se trata de una personalidad obsesiva, una mujer de pasiones reprimidas, que ha tratado de liberarse de la opresión del marido satisfaciendo secundariamente sus necesidades afectivas y sensuales a través de la relación con un hombre ingrato, odiado: "¡Monstruo! No dependió de él el que no te ahogara en mi seno, con todas las penas que me causó..."(14).

Probablemente el apasionado odio de la señora Simonin se deba a una profunda herida narcisista, además de ser una formación reactiva frente al amor frustrado por el cómplice de su adulterio. Por un momento aflora delante de su hija una enorme pasión reprimida que trata de ocultar: "... inclinó la cabeza sobre las manos para ocultarme la violenta conmoción que sufría (...), contenía las lágrimas, que corrían penosamente..."(15). Al referirse a su amante, responde a su hija: "... murió sin acordarse de ti, y ésta es la menor de sus iniquidades..."(16), siempre dejando en la sombra la identidad del padre biológico y el verdadero motivo de la ruptura entre ambos. La dualidad profunda del carácter de la madre se revela a sí misma: es el dilema de los personajes de Corneille: la pasión en oposición a la conciencia; "Hace tiempo que se ha extinguido la pasión que me sostenía; la conciencia ha vuelto a sus fueros" (17).

Es interesante señalar la carencia de proyecto propio, la dependencia de la señora Simonin frente a las figuras masculinas: está en función de su amante, que se encolumna debajo de la pasión amor-odio, o de su marido, que está ligado a la conciencia; por eso no es extraño que la imagen de Dios sea legalista y patriarcal, imagen de un Dios terrible que la espera después de la muerte: "... no aflijas a una madre que expira, déjala descender en paz a la tumba; que (...) cuando esté a punto de comparecer ante el gran Juez...", ruega la madre (18). Hay sadomasoquismo en ella; se castiga a sí misma pero transfiere el castigo a su hija para calmar sus remordimientos.

En la segunda carta de la madre moribunda (encontrándose Susana en Longchamp), está subyacente el horror del culposo ante el juicio de la autoridad. Suplica a Susana que no la obligue a confesar a su marido su bastardía: "Será necesario que diga a tu padre (...); que no eres hija suya!" (19). Proyecta ese terror a Dios: "... es preciso dentro de un momento sufrir el terrible juicio..." (20).

El terror a la autoridad hace de la señora Simonin una mujer sometida que renuncia verdaderamente a su libertad, diría Fromm. Pero hay que reconocer que tal renuncia está socialmente pautada y exigida; la madre de Susana sería una conformista social, de su tiempo; por otra parte, representa a un modelo de espiritualidad que podemos considerar perversa, una religiosidad centrada en la culpa y en el scrúpulo legalista.

Desde la perspectiva de Diderot importa muy poco de dónde proviene esta conducta, sea de los ejercicios espirituales que se imaginan las penas del infierno, o de la espiritualidad jansenista que, al decir de alguien, hacía a las monjas de Port-Royal puras como ángeles y orgullosas como demonios. Lo importante es que el acto de autonomía (considerada debilidad) y de transgresión a la ética, se constituye en una terrible carga que oprime la vida de esta mujer.

Desde el punto de vista de Susana, las consecuencias son catastróficas: será el chivo expiatorio, ya que su presencia perturba la paz familiar: "... este hombre se muestra continuamente entre tú y yo, me repugna, y el odio que le tengo recae sobre ti" (21).

Además hay, desde la psicología profunda, una simbiosis que marca a la hija con la fatalidad trágica de su destino. La hija debe entrar en la vida religiosa

... para no perturbar mi dolor y mis remordimientos, (...) no afligir a la madre que expira(...), reparar la falta de la madre, (...) no causar disturbios en la casa (...), no quedar sin nombre, sin fortuna, sin estado, (...) ayudarla expiar la falta de su nacimiento... (22).

La reacción de la hija frente a la culpa de la madre es de comprensión y no de rebeldía. ¿Implica esto una madurez o una aceptación de un destino implacable?

A partir de la revelación de la causa del rechazo y de la actitud ambivalente de la señora Simonin con respecto a su hija, ésta recuerda a su madre al asumir su bastardía: "... me ha llevado usted en su seno y espero que no lo olvide" (23) a lo cual la madre responde vivamente: "¡Maldita sea si no te concedo todo cuanto me sea posible!" (expresión que refleja el amor de la madre por la hija).

En la confrontación con la madre, Susana ha hecho un pedido: "... mamá, devuélvame su favor, devuélvame su presencia, devuélvame la ternura de aquel que cree ser mi padre" (24) implora la joven como si se resistiera a aceptar que es una hija adúltera. Susana es y será una niña necesitada de afecto, cuyo padre biológico nunca la reconoció y cuyo padre según la ley la rechazó y alejó de su hogar.

La imagen global de los padres se disocia en Susana: "Me parecía tener dos corazones, no podía pensar en mi madre sin enternecerme, sin sentir deseos de llorar; no sucedía lo mismo con el señor Simonin" (25); por otro lado, la relación conflictiva madre-hija debilita su Yo haciéndola más vulnerable a las presiones familiares: "Quieren que sea religiosa, (...); pues bien, lo seré; ya que es preciso que

sea desgraciada, ¡qué importa dónde!" (26).

Al ceder ante el pedido que la madre ha formulado, la hija se autocondena: "acababa de firmar mi condena a muerte..." (27). Es la victoria del autoritarismo sobre la libertad: se le niega a la joven la elección de su proyecto personal. "Dios, que creó sociable al hombre, ¿aprueba que se lo encierre?" se preguntará Susana en Longchamp (28). Esta negación nos remite a algo especial: cuando a un ser humano se le niega el propio proyecto se lo considera como un animal en cautiverio. ¿Por qué tiene que ser encerrada la bestia? Para que no haga daño. La cultura universal da muchos ejemplos de encerrar a la mujer.

Diderot introduce a la protagonista en el sistema carcelario de los conventos de mujeres, para ofrecer una pintura sobre la crueldad y perversión que existía en esas instituciones. Luego del engaño del cual fue objeto Susana en Santa María, donde profesó en estado de catatonia parcial, ya que sólo articulaba algunas palabras, busca exponer ante el Tribunal del Estado, con el patrocinio del señor Manouri, la situación de presión moral y emocional en la que se encontraba:

No oí nada de lo que se decía a mi alrededor; estaba casi reducida al estado de autómeta, (...)
 Dispusieron de mí durante toda aquella mañana, que fue nula en mi vida, pues nunca he tenido noción de su duración, no sé ni lo que hice ni lo que dije. Me interrogaron, sin duda respondí; pronuncié los votos, pero no tengo ninguna memoria de ello, y me encontré convertida en religiosa tan inocentemente como fui hecha cristiana". (29)

SUSANA Y SU LUCHA POR LA LIBERTAD

¿Cómo es Susana Simonin, esta joven casi adolescente, bella, buena, extrañamente lúcida para su edad, a la cual se responsabiliza de un nacimiento ilegítimo?

No es una débil mental; tiene una personalidad sólidamente estructurada para no ceder en su individualidad. Su madre la acusa de tener "... el alma inflexible de su padre" (31). Su inteligencia le permite resolver situaciones

nuevas y su fuerza de voluntad la sostiene para no dejarse doblegar por las torturas y el despotismo de las monjas de Longchamp:

... mientras yo redoblaba mi fervor y oraciones, ellas redoblaron sus ruindades; no me dieron más alimento que los necesarios para evitar que muriese de hambre; me sobrecargaron de mortificaciones; (...) pusieron en práctica todo lo que puede debilitar la salud y perturbar el espíritu. (31)

¿Es religiosa Susana? ¿Tiene verdadera vocación? La joven vive profunda y apasionadamente los valores religiosos. Para resistir a las presiones se refugia en la oración, llegando a grados de ascesis y elevadísimo fervor:

- Dios y Salvador mío, que moriste en la cruz por mis pecados y por todos los del género humano, te adoro, aplícame el mérito de los tormentos que sufriste; haz resbalar sobre mí una gota de la sangre que vertiste, y que quede purificada. Perdóname, Dios mío, como yo perdono a todos mis enemigos... (32).

Su capacidad de resistir mediante la fe y el amor cristiano con que enfrenta las torturas a las que es sometida, implican un profundo y auténtico cristianismo que muchas veces provoca la admiración de sus mismas torturadoras. Todo esto no impide que Susana diga a Santa Cristina, la segunda superiora de Longchamp:

Usted ama la vida monástica y yo la odio (...). Usted se habría perdido en el mundo, aquí asegura su salvación; yo aquí me perdería y espero salvarme en el mundo. Soy y seré una mala religiosa. (...) no reconozco como verdaderas sino a las que permanecen retiradas aquí por gusto, y que aquí quedarían aunque no hubiera a su alrededor rejas ni murallas que las retuviera. (33)

Susana defiende su libertad de decir que no, su libertad de opción. Se trata de un drama existencial: si renuncia a su libertad se reduce a un objeto del cual disponen los demás, como dice ella misma, pero además renuncia a su propia integridad personal y psíquica, cuya única salida sería

tarde o temprano la locura o la muerte.

Sobre el tema de la locura, debemos recordar que, según la Enciclopedia, locura y religión están relacionadas: una devoción muy severa puede acarrear melancolía.

No podemos omitir la perversión en la vida de los conventos de mujeres. Susana, inocente y pura, sufrirá, desde el primer día, el asedio de la superiora del monasterio de Arpajon.

En lo concerniente a la homosexualidad, citamos al doctor Henri Ey: "... la cautividad (...) favorece el desarrollo de prácticas homosexuales" (34). La joven que es buscada por su superiora corresponde a lo que Ey denomina homosexualidad pasiva. Así describe Susana uno de sus encuentros: "... apartaba la ropa de mi toca, entreabría mi hábito por arriba; mis cabellos caían esparcidos sobre mis espaldas descubiertas; mis senos estaban medio desnudos, y sus besos repartíanse sobre mi cuello..." (35).

La profunda atracción erótica que la monja siente por la joven la llevará a la locura. El padre Dom Morel reflexiona así: "Y he aquí lo que ocurre tarde o temprano cuando se opone uno a la inclinación general de la naturaleza; esta sujeción la vuelve hacia afectos desordenados..." (36).

Inocentemente Susana se pregunta: "Pero ¿cuál es el medio de rehusar hacer cosas que producen gran placer a otra de la que uno depende enteramente, y en las que una misma no ve ningún mal?" (37).

Pero no todo es tortura y perversión en los conventos; también hay rasgos de humanidad. La antítesis de las religiosas antes descritas la constituye la primera superiora de Longchamp, la madre Moni, una mujer santa, excepcionalmente equilibrada y lúcida, tipo de la auténtica religiosa, que podría haber sido (de no haber muerto) el modelo que Susana necesitaba.

La amiga generosa, que se "juega" por Susana, es la hermana Ursula: "... caí enferma. Fue en esa circunstancia cuando la hermana Ursula mostró toda la amistad que me profesaba, le debo la vida" (38).

Novela de denuncia y de tesis, de final abierto si nos ceñimos al relato propiamente dicho, novela de final cerrado si nos remitimos a la carta firmada por Moreau-Madin del 1º de mayo de 1760, donde se comunica al marqués de Croismare que Susana había muerto el último miércoles, entre las tres y las cuatro de la mañana; novela cuya protagonista aparece como un carácter consistente e irrepetible; auténtico alegato en favor de la libertad individual, La Religiosa es extrañamente actual, sobre todo en nuestra América latina.

Un aspecto en el que la novela conserva su vigencia en nuestro tiempo es la denuncia del autoritarismo, la descripción de situaciones de ejercicio sadomasoquista del poder, que Denis Diderot probablemente esperaba dejar atrás con la Enciclopedia y la promesa revolucionaria.

Sin embargo, las experiencias contemporáneas han reactualizado el horror sadomasoquista y autoritario del poder, según la terminología de Fromm, que tanto dolor causaron con los campos de concentración nazis en Europa. Y América latina de ninguna manera lo deja atrás, como lo testimonian los presos de la dictadura argentina (véanse documentos como Nunca más o El Diario del juicio), testimonios que podrían ampliarse para incluir a las víctimas de la dictadura de Pinochet o que podría extenderse hacia muchas otras zonas periféricas (por ejemplo, los testimonios de la reclusión de Winnie Mandela), y que ofrecen simetrías con el relato de Diderot, lo que da fe de la agudeza de este autor para captar y describir el comportamiento autoritario.

La lectura contemporánea de obras como La Religiosa nos hace meditar en la ingenuidad del Iluminismo, en la pureza casi adolescente de los iluministas al creer en la perfectibilidad de la naturaleza humana, en el progreso de la historia y en el poder de la razón. Quizás Hobbes, y no Rousseau, estuviera en lo cierto.

Por otra parte, desde el punto de vista de un alegato en favor del "segundo sexo", como diría Simone de Beauvoir, La

Religiosa se coloca al lado de obras como El sí de las niñas, de Fernández de Moratín, Casa de muñecas de Ibsen o Cándida de Bernard Shaw: planteos testimoniales de la inferioridad femenina, de la negativa de la sociedad y sus instituciones a aceptar el carácter de "persona" para la mujer, a la cual la discriminación sexista, el privilegio masculino de la sociedad, creada y organizada por hombres, coloca en el lugar de infrahumano (cosa, objeto, eterna niña, etc.) o suprshumano (bruja, ángel, mito, Esposa, Madre, etc.), siempre en el lugar de lo impar en relación al hombre, que concentraría en sí las cualidades fundamentales del ser humano, como inteligencia y voluntad.

Por eso, la Nora de Ibsen como la Francisca de Fernández de Moratín, la Cándida de Shaw como la Susana Simonin de Diderot, son tan interesantes como estudio de la condición femenina en distintas épocas y países.

En La Religiosa, en particular, aparece como central la negativa a aceptar el proyecto existencial de la mujer: lo nodular de la opresión femenina se fenomeniza en el "sí" catatónico de Susana: un compromiso que no es un acto de libertad.

En la historia de esta religiosa contra su voluntad, ocurrida en el siglo XVIII, late la tragedia de la debilidad, de la inferioridad social, sexual, económica, de la mujer, y el drama del individuo que dice que no, que se rebela contra el destino trágico. Para Susana Simonin no habrá salvación, su única salida será la muerte.

NOTAS

- (1) Diderot, Denis: La Religiosa, Buenos Aires, Grijalbo, 1976. p. 5
- (2) Ibid., p. 6
- (3) Ibid., p. 6-7.
- (4) Ibid., p. 9
- (5) Ibid., p. 13.
- (6) Ibid., p. 12.
- (7) Ibid., p. 20.
- (8) Ibid., p. 20.
- (9) Ibid., p. 20

- (10) Ibid., p. 20.
 (11) Ibid., p. 21.
 (12) Ibid., p. 22.
 (13) Ibid., p. 22.
 (14) Ibid., p. 26.
 (15) Ibid., p. 26.
 (16) Ibid., p. 26.
 (17) Ibid., p. 26.
 (18) Ibid., p. 26.
 (19) Ibid., p. 28.
 (20) Ibid., p. 42.
 (21) Ibid., p. 26.
 (22) Ibid., p. 26-27-28-40-41.
 (23) Ibid., p. 25.
 (24) Ibid., p. 25.
 (25) Ibid., p. 29.
 (26) Ibid., p. 28.
 (27) Ibid., p. 29.
 (28) Ibid., p. 94.
 (29) Ibid., p. 38.
 (30) Ibid., p. 28.
 (31) Ibid., p. 79-80.
 (32) Ibid., p. 87.
 (33) Ibid., p. 66.
 (34) Ey, Henri y otros: Tratado de Psiquiatría. Barcelona, p. 345.
 (35) Diderot, op. cit., p. 140.
 (36) Ibid., p. 178.
 (37) Ibid., p. 151.
 (38) Ibid., p. 105.

BIBLIOGRAFIA

- Clarétie, Léo: Historia de la literatura francesa. Buenos Aires, Américalee, 1945.
 Charpentier, Michel et autres: Littérature du XVIIIe. siècle. Paris, Nathan, 1987.
 Beauvoir, Simone de: Le deuxième sexe. Paris, Gallimard, 1949.
 Diderot, Denis: La Religieuse. Paris, Le livre de poche, 1983.
 Diderot, Denis: La Religiosa. Buenos Aires, Grijalbo, 1976.
 Ey, Henri y otros: Tratado de Psiquiatría. Barcelona, Toray-Masson, 1973.
 Fromm, Erich: El miedo a la libertad. Barcelona, Paidós, 1982.
 Fragonard, Marie-Madeleine: Précis d'histoire de la littérature française. Paris, Didier, 1981.
 Fernández de Moratín, Leandro: El Sí de las niñas. Buenos Aires, Marcos Sastre, 1951.

Ibsen, Henrik: Casa de muñecas, Buenos Aires, Ed. del 80, 1981.

Kristeva, Julia: Pouvoirs de l'horreur. Paris, Seuil, 1980.

Lecerle, Jean-Louis: L'Amour. Paris, Bordas, 1985.

Launey, Michel et autre: Introduction à la vie littéraire du XVIIIe. siècle. Paris, Nathan, 1987.

Rey, Louis-Pierre: La Femme. Paris, Bordas, 1985.

Sarde, Michèle: Regard sur les Françaises. Paris, Stock, 1983.

Télérama. Paris, n° 2027, 16 novembre 1988.

Adriana Romano Muñoz
Universidad Católica
Argentina

EMMA BOVARY O EL SUEÑO DE UNA REALIDAD

Hablar de la mujer en la literatura universal y más precisamente en la literatura francesa, es hablar de Emma Bovary o, como la denomina su creador, la señora Bovary, ya que es este estado civil el origen de su drama.

Los méritos de la novela de Flaubert son muchos y conocidos por todos nosotros. Citemos por ejemplo, el nacimiento del Realismo como movimiento literario, el cuidado del estilo como medio para alcanzar la Belleza Absoluta, la musicalidad de la frase y la creación de personajes que trascienden su ambiente y su tiempo. Vamos a dedicarnos, en este último aspecto, a la protagonista de la obra.

En primer lugar señalemos que Emma Bovary no es un personaje pasivo, por el contrario, es ella quien lleva la iniciativa en sus relaciones adúlteras, y hacia el final de la novela, cuando obtiene el poder de Carlos para administrar el dinero de la familia, gastándolo en provecho propio. Es su propio egoísmo que la convierte en un personaje activo; sin embargo, Emma se comporta como un personaje pasivo frente a las lecturas porque no interpreta ni puede separar la ficción de la realidad. Además, ella ha dado nombre a un tipo de personaje que ha existido siempre en la literatura y sigue cosechando adeptos en nuestros días; me refiero al bovarismo, facultad que nos transforma en insatisfechos de la vida para aspirar a un destino mejor. Todos sufrimos o queremos sufrir de bovarismo para realizarnos como personas, nadie escapa a él; pero el éxito o el fracaso de nuestra empresa estriba en la elec-

ción de las metas que nos fijemos para ser mejores. En el caso de la protagonista de Flaubert, ella sucumbe a una pasividad total que la lleva a su autodestrucción, corrompiéndose cada vez más y termina en el suicidio. Decadencia moral que arrastra a toda su familia y a todos los seres que conforman su universo, porque ha optado por metas irrealizables e imposibles de hacer realidad en su mundo provinciano y en cualquier otro, ya que el arte existe en sí mismo, independiente de la vida; la lectura debe ser un medio de esparcimiento, de superación individual, es decir de crecimiento espiritual. No intentemos ser héroes o heroínas de ficción, porque sucumbiremos como Emma Bovary. Tal es el caso de Don Quijote quien, creyéndose caballero andante, fracasa como Emma, pero, a diferencia de ella, no se suicida, sino que recobra la cordura; es decir, no hay muerte del personaje real, Alonso Quijano.

Ahora bien, ¿quién es en realidad Madame Bovary? ¿Alguien la conoce verdaderamente? ¿La conocen su marido o sus amantes? ¿La conocemos nosotros, lectores? Estamos frente a una protagonista que se presentará de a poco y, a medida que la vayamos conociendo, irán cambiando nuestros sentimientos hacia ella. De la Emma Rouault pupila en un convento y a la que su padre casa con Carlos, hasta la esposa adúltera que decide suicidarse, hay un largo camino de tropiezos y mentiras.

¿Quién es Madame Bovary? Creo que una sola persona la conoce a fondo y es su creador. Todo autor conoce esencialmente a cada uno de sus personajes, pero en Flaubert la identificación es mucho más profunda. En una de sus cartas dice "Madame Bovary soy yo", es decir que se considera la primera víctima del bovarismo. Tanto Flaubert como Emma se aburren, sueñan con otra realidad y sienten un gran desprecio por aquello que el escritor veía encarnado en sus contemporáneos: la mediocridad y la estrechez intelectual.

¿Cuál es el camino que elige Flaubert para escapar de su entorno? Uno y muy grande, la creación literaria. Con ella se evade de su medio y de "la sociedad de los hombres", con ella via-

ja por lugares de ensueño, gracias a ella se salva y, a través de ella, logra alcanzar el único fin posible del arte, la Belleza.

¿Cuáles son los caminos que elige Madame Bovary? En primer lugar señalemos que su insatisfacción radica en querer hacer realidad todo aquello que nutrió su insaciable sed de lecturas románticas. Por lo tanto, cualquier camino que eligiera la llevaría al fracaso porque su espíritu está demasiado engeguetado y no puede ver ni aceptar su propia realidad que, aunque aburrida, es la única y verdadera que le toca vivir. No ve la grandeza de las realidades pequeñas porque proyecta su yo insatisfecho. Emma, como los personajes románticos, es psicológicamente adolescente. La característica principal del romanticismo y de la adolescencia es la rebeldía frente a una sociedad para ellos hostil. Además, los románticos observaban todo desde la óptica de su yo, el entorno dejaba de ser lo que era para transformarse en una realidad falsa embebida de la subjetividad y del espíritu romántico.

Ahora bien, Emma elige tres caminos para escapar de la asfixia en que vive: la familia, el adulterio y el suicidio.

Analicemos el primero de ellos, la familia, esto es, el matrimonio. Ella piensa que casada podrá realizar una vida distinta y, siendo la esposa de un médico, podrá sentirse importante. Pero sus aspiraciones fracasan cuando reconoce que su marido es mediocre, no tiene vocación ni aspiraciones para superarse. Su incapacidad profesional ocasiona graves daños a la sociedad, por ejemplo, cuando decide operar al pobre Hipólito, fracasando luego. Por lo tanto, Emma se da cuenta, y esto es terrible para ella, de que su matrimonio ha sido una equivocación.

Dentro de este camino, encontramos una forma de escape: la maternidad. Pero conociendo el carácter y los rasgos de su personalidad, sabemos que no será una buena madre, y no nos equivocamos. Su egoísmo no le permite ser cariñosa con los seres que la rodean, tampoco los escucha. Es decir que

su falta de amor hacia los demás hace que la primera salida elegida para salvarse - la familia - fracase. El medio de escape es bueno, el error reside en la personalidad insatisfecha de Emma en relación con el destino general de su vida. Ningún hombre, aunque tuviera mucho dinero para viajar por el mundo o para vivir en París, haría feliz a Emma. Señalemos que en ella, el dinero es un medio para lograr sus fines, no es avara, por el contrario, gasta cuanto tiene. Por lo tanto, como siempre desea más, todo el dinero del mundo no alcanzaría para satisfacerla.

El segundo camino que elige es el adulterio. El primero, con Rodolfo, es diferente al adulterio con León. Ambos personajes han sido creados en oposición. Rodolfo es un hombre seductor, emprendedor, conoce bien la psicología femenina; en cambio, León, que se propone conquistar a la hermosa señora Bovary y así lograr experiencia amorosa, es un joven tímido, dominado por su madre y por Emma. Ninguno de los amantes consigue satisfacerla, ni el gran seductor ni el tímido enamorado.

Con este camino, también se equivoca Emma, llenándose cada vez más de deudas, al colmar de regalos a sus amantes. En ella la pasión está muy ligada al dinero, tal vez para convencer y convencerse de su amor: es muy grande su inseguridad en este aspecto.

El tercer camino -y último- que Emma elige, es el suicidio. ¿Salida o destrucción? Agobiada de deudas impagables, sola y sin recurrir a su marido, Emma se encuentra cercada luego de vanos intentos para obtener préstamos como cuando quiere seducir a Binet.

A pesar de ser un personaje creado por la pluma romántica de Flaubert, ya que el rasgo del bovarismo la diferencia de los otros personajes - burgueses mediocres y sin aspiraciones-, Emma no muere de amor como las heroínas del romanticismo, por el contrario; su muerte no nos produce compasión; recordemos que estamos en otra mentalidad literaria. El romanticismo otorgaba un sentido trascendente al amor. Los amantes

se suicidaban para unirse en la muerte y no separarse nunca más: circunstancia muy diferente a la muerte elegida por Emma.

Insistiendo en esta última vía, creemos que el suicidio de Madame Bovary comenzó mucho antes de su realización concreta. Emma se suicida cuando se casa sin estar enamorada; cuando se entrega al adulterio ciegamente pensando que podrá cambiar su rutinaria vida; pero, finalmente, el adulterio termina siendo una rutina.

Además, con su suicidio, se destruye toda la familia: muere Carlos porque no encuentra consuelo, y Berta, la hija, saldrá de la casa y deberá trabajar para subsistir. Tenemos la esperanza que la joven no seguirá los pasos de la madre porque tendrá ocupaciones, no dedicará su tiempo a lecturas ociosas ni tampoco pasará horas del día frente a la ventana, esperando que aparezca algún Rodolfo o algún León, ni soñando con París y con una realidad que no existe porque no es la suya, y porque toda aquella realidad que no es la propia queda circunscripta al mundo imaginario o de ficción que los artistas nos regalan con sus obras.

Para concluir, afirmaremos que este personaje creado a mediados del siglo XIX sigue teniendo una enorme vigencia por su universalidad. ¿Cuántas mujeres han soñado o creído ser alguna de las heroínas del radioteatro o de las telenovelas actuales? ¿Por qué la televisión insiste en presentarnos historias irreales en ambientes lujosos? Se comprueba así la sentencia de Flaubert que dice:

 Mi pobre Bovary, sin duda, sufre y llora en veinte ciudades de Francia a la vez, a esta misma hora... (1).

NOTA

(1) carta a Louise Colet, Trouville, 14 de agosto de 1853.

BIBLIOGRAFIA

Brombert, Víctor: Flaubert. Paris, Seuil, 1971; coll. Ecrivains de toujours.

Eoff, Sherman: "En busca de un Dios de amor: Gustave Flaubert, Leopoldo Alas" (en El pensamiento moderno y la novela española. Barcelona, Seix Barral, 1965).

Friedrich, Hugo: Tres clásicos de la novela francesa. Stendhal, Balzac, Flaubert. Buenos Aires, Losada, 1969.

Mengod, Vicente: "La fascinación bovárica" (en Atenea, Chile, Universidad de Concepción, nº 377, 1957).

Robayo, Alvaro: "Contradicciones y paradojas en la obra de Flaubert" (en Revista de la Cultura de Occidente, Bogotá, vol. 43/46, nº 264, oct. 1983).

Vargas Llosa, Mario: La orgía perpetua: Flaubert y Mme. Bovary. Barcelona, Taurus, 1975.

Pierina Lidia Moreau
Universidad Nacional
de Córdoba

REINE OU ESCLAVE? LA FEMME DANS AU BONHEUR DES DAMES

D'EMILE ZOLA

Depuis la littérature courtoise, la femme a grandement préoccupé les écrivains en France, et notamment les romanciers. Que l'on pense à Yseut la Blonde, ou aux héroïnes de Chrétien de Troyes (la tendre Enid, la fière Laudine, Guenièvre la passionnée, la prudente Blanchefleur), à la sage Parlemente de l'Heptaméron, ou à la troublante Princesse de Clèves; à la trop aimante Mariana Alcaforado ou à la courageuse Marianne, de Marivaux; à la vertueuse Présidente Tourvel ou à la terrifiante Madame de Merteuil, à Julie d'Etanges, à Ellénore, à Esméralda... Avec Balzac et Stendhal, d'autres éléments interviennent, rapprochant les femmes du monde de tous les jours. Mais il y a encore beaucoup de détails hors du commun chez Eugénie Grandet et Madame de Mortsau, chez Mathilde de la Môle ou la Sansvévina.

Il faut attendre Emma Rouault et Madame Arnoux pour trouver des héroïnes plus "terre à terre", plus sujettes aux contingences de la vie quotidienne et aux servitudes de leur sexe et de leur position dans un monde d'hommes. Les romans des frères Goncourt, Madame Gervaisais, Germinie Lacerteux, volontairement calqués sur le réel, consacrent l'importance des "documents féminins". Alors Emile Zola peut arriver, avec les Rougon-Macquart et leur cortège de femmes.

Quand on réfléchit à la femme dans les romans de Zola, on pense tout de suite à la série tragique: Thérèse Raquin, la criminelle passionnée, l'incestueuse Renée de La Curée, la pitoyable Gervaise de L'Assommoir, l'incorrigible Nana, mangeu-

se d'hommes. On pense moins à la dévouée Pauline Quenu, de La Joie de vivre, à la pauvre Catherine Maheu, victime de la mine dans Germinal, à la fantasque Albine qui vit dans l'édénique Paradou de La Faute de l'abbé Mouret, à la douce Angélique du Rêve, à la raisonneuse Clotilde, du Docteur Pascal.

Mais cette énumération permet d'affirmer que dans l'univers zolien deux types de femmes représentent notre sexe: celles par qui la tragédie arrive et celles dont le dévouement personnel permet aux autres de vivre ou de mourir en paix.

Voilà une direction de recherche qui promet bien des découvertes. Mais maintenant nous allons nous occuper du onzième roman de la série des Rougon Macquart qui, dès le titre, annonce l'importance de la femme dans sa trame: Au Bonheur des dames, écrit et publié en 1883.

Ce roman a peu de rapports avec le thème naturaliste de l'hérédité. En effet, seulement son principal personnage masculin, Octave Mouret, est rattaché à la ligne fatidique, étant le fils aîné de François Mouret et de Marthe Rougon, le couple tragique de La Conquête de Plassans. Rappelons brièvement que Marthe Rougon est la fille cadette de Pierre Rougon, et que François Mouret, son époux, est le fils aîné d'Ursule Macquart; en unissant les deux branches, ils auraient pu produire une hérédité des plus lourdes. Rien de cela n'apparaît chez Octave Mouret. Dans le roman qui nous occupe celui-ci ne présente d'autre anomalie (mais ç'en est une?) qu'un grand penchant vers la gent féminine qu'il poursuivait déjà dans le roman précédent, Pot-Bouille.

ABD (x) vient donc se placer après Nana (1880) et Pot-Bouille (1882), et sera suivi de La Joie de vivre (1883) et de Germinal (1885). Cette précision n'est pas gratuite: après deux

(*) ABD: A partir de maintenant, Au Bonheur des dames sera désigné sous ce sigle.

romans noirs, ABD sera une espèce de havre dans l'oeuvre du romancier, qui replongera dans le pessimisme avec les deux romans suivants. De même, quelques années après, en 1888, Le Rêve, un autre conte de fées, prendra place entre deux gouffres: La Terre et La Bête humaine.

Conte de fées, ABD l'est à sa façon, surtout si l'on appuie sur certains côtés naïfs de son sujet:

Une jeune fille, vendeuse de métier, vient à Paris de son tranquille coin provincial, et trouve une place dans un grand magasin dont le propriétaire, Octave Mouret, est un bel homme trop habitué aux douceurs féminines. Elle a besoin de son emploi pour vivre et pour faire vivre ses deux frères cadets. Au magasin, elle se voit persécutée par ses chefs et ignorée par son patron, et devient la proie de la haine de ses camarades de travail qui ne comprennent pas qu'elle est tout simplement naturelle. Malgré toutes ces forces conjuguées, et grâce à son bon sens et à sa force morale, elle résiste à tout et finit par être demandée en mariage par son patron, conquis par tant de noblesse.

Ce résumé, passablement ironique, ne définit pas ABD. Car, ainsi présenté, le personnage de Denise Baudu peut paraître falot à force de mièvrerie, et les péripéties auxquelles le soumet le romancier peuvent sembler par trop exagérées. Il faut faire la part de la naïveté des lecteurs de l'époque (mais aussi des écrivains). Ce qui est indéniable c'est la valeur de document qu'atteint ce roman dans la peinture exacte d'un milieu, celui du grand magasin parisien à sa naissance, et surtout du monde féminin qui grouille dans les différents rayons du magasin, des deux côtés des comptoirs.

ABD est - dans l'ensemble de l'oeuvre zolienne - le roman féminin par excellence: non seulement parce que l'héroïne fondamentale y est une femme, mais surtout parce que, à partir du titre même, c'est la femme du Second Empire qui apparaît, aristocrate (d'Empire) ou bourgeoise de grande, moyenne ou petite bourgeoisie, sur la voie de son émancipa-

tion. Et en face d'elle, le mâle séducteur, mais d'une nouvelle espèce, le patron d'un grand magasin qui se propose de la vaincre par les chiffons, la fièvre des achats et le désir efféné du luxe. Entre les deux camps, mal nourries, mal payées, mal logées, les employées du magasin, en train de constituer un nouveau prolétariat en proie à des besoins d'ordre physique et moral.

Une fois posées ces quelques données du sujet et du roman, nous examinerons d'abord le personnage de Denise Baudu, héroïne selon le coeur de Zola et ensuite la condition féminine à l'époque, vue à travers les deux catégories de femme dont nous venons de délimiter le camp: la travailleuse et la femme du monde, la vendeuse et la cliente.

Denise Baudu est une jeune fille - à peine vingt ans au début du roman - orpheline de père et de mère depuis plus d'un an, provenant d'un milieu provincial de toute petite bourgeoisie, ayant à sa charge deux frères (dont l'un, adolescent, ajoutera encore par ses velléités de séducteur à ses tracas et l'autre, petit, aura besoin de toute la tendresse maternelle de Denise). Sans être belle, elle est agréable, quoique "plutôt chétive". L'opulente chevelure qui la caractérise lui causera plus d'une réprimande dans son emploi.

A Cherbourg, sa ville natale, elle a été vendeuse dans un magasin et c'est cette même sorte d'emploi qu'elle espère obtenir à Paris. Dans ce but, elle arrive chez son oncle, commerçant en tissus établi depuis très longtemps rue de la Michodière, juste au moment où le combat entre le petit commerce de détail et le grand magasin à assortiment multiple commence à s'allumer. Denise entre comme vendeuse au "Bonheur des dames", qui ouvre ses étalages luxueux en face de l'ancien magasin de son oncle. Là, elle trouvera un mauvais accueil de la part de tous. Zola décrit à ce moment-là les conditions pénibles de la femme employée, mal logée (étant forcément célibataire), mal nourrie (parce que le propriétaire se désintéresse de cet aspect de la vie de ses subordonnées),

mal payée (parce que femme). Et suivant la leçon naturaliste, le récit décrit soigneusement, minutieusement, le logement collectif, la nourriture et les conditions de travail et de paiement.

Malgré ces conditions défavorables, Denise ne se laisse pas vaincre par les forces contraires qui s'obstinent contre elle.

Elle ne condamne pas ses camarades qui se cherchent un ami pour survivre ou pour mieux vivre, mais elle préfère se maintenir dans le droit chemin. Et il est assez évident que c'est par pur bon sens qu'elle le fait, car en aucun moment il n'y est question d'une formation religieuse, avec des principes moraux contraignants, ni même de pudeur innée parce que celle-ci, pour Zola, ne constitue pas une garantie de sagesse. (1)

Sensible, et sa sensibilité est souvent et rudement mise à l'épreuve, pondérée, courageuse, pleine de compassion pour ceux qui souffrent, Denise peut se définir par sa droite raison et sa nature saine. Elle a une foi illimitée dans la vie, qui l'empêche de naufrager dans la désespérance et le découragement. Sa bonté est active et ne recule pas devant les sacrifices; sa tendresse est faite de pitié, abnégation et douceur. Constante dans ses affections, elle se laisse guider par l'intuition et rejette la passion précisément pour sauvegarder l'amour. Car elle aime Octave Mouret mais elle est décidée à s'en aller avant que de passer pour une femme intéressée. On devine qu'elle ne sera jamais une amoureuse effrénée mais qu'elle possède une sensualité paisible, naturelle. Elle aspire à un amour stable et équilibré et à une franche amitié avec l'homme aimé et, pour préserver l'ordre de son univers, elle ne voit d'autre possibilité que l'union légale qui est la base de la famille.

D'un autre point de vue, Denise est une femme de tête. Elle possède le sens de l'organisation et un esprit d'équité et de justice. Quand elle a conquis - après une dure lutte - une place importante dans la hiérarchie du magasin, elle don-

ne à Octave Mouret de sages conseils pour la marche des affaires et des conseils basés sur son expérience et son observation. Dans l'aventureuse entreprise du grand magasin - remarquable un critique - elle apporte toutes les vertus du petit commerce: la pondération, la prudence, le sens de la responsabilité envers les employés, etc.

Lâchée à vingt ans dans la jungle parisienne, Denise Baudu aurait pu se dégrader facilement. Seule dans un magasin hostile, elle aurait pu se soumettre aux forces contraires. Loin de là, elle surmonte tous les obstacles et s'achemine vers le bonheur qu'elle a bien mérité.

Si Zola a préservé soigneusement Denise Baudu, c'est qu'elle devait représenter le type de femme qu'il idéalisait depuis sa jeunesse romantique, l'âme soeur, à la fois l'é-gale de l'homme et différente, forte et tendre.

Parce qu'elle est ainsi faite, Denise - par son amour - rendre meilleur Octave Mouret. Et elle s'accomplira en tant que mère de famille en donnant le jour à deux enfants, ainsi que nous l'apprend la récapitulation finale du Docteur Pascal.

Dans ABD Denise apparaît entourée de toute une humanité qui pose un certain nombre de problèmes sociaux. Fidèle à son rôle de romancier expérimental, Zola étudie le milieu du commerce parisien et l'expose minutieusement pour contribuer à l'amélioration de la société. Et, en étudiant ce milieu, il constate la présence de la femme, la femme vic-time, la femme exploitée par son éternel adversaire, l'homme.

La société que Zola dépeint est, en effet, fortement hiérarchisée, à primauté masculine. Et l'écrivain dénonce le fait aberrant que, en ce qui concerne la femme - et en plein XIXe. siècle - la féodalité n'est pas encore abolie. Mais il dénonce aussi que souvent ce sont les mêmes femmes qui entretiennent des préjugés qui leur portent préjudice, tel le mythe de leur toute-puissance par la passion (2).

A plusieurs reprises, Zola a marqué ses distances envers Balzac et, en ce qui concerne le sexe, il rappelle que dans la Comédie humaine Balzac distingue les hommes, les femmes et les choses, tandis que pour lui, Zola, il n'y a que le genre humain et les choses, puisque la femme est l'égal de l'homme, et par conséquent un être complet, avec les qualités et les défauts de toute humanité.

Mais il y a un facteur qui agit avec plus de force sur la femme, de par sa plus grande vulnérabilité: c'est le milieu. D'où l'importance de son étude et la justification de ce deuxième aspect du roman qui sera étudié maintenant.

Au chapitre III de ABD, Octave Mouret explique à un capitaliste le mécanisme du grand commerce moderne:

Alors, (...) au sommet, apparut l'exploitation de la femme. Tout y aboutissait, le capital sans cesse renouvelé, le système de l'entassement des marchandises, le bon marché qui attire, la marque en chiffres connus qui tranquillise. C'était la femme que les magasins se disputaient par la concurrence, la femme qu'ils prenaient au continuel piège de leurs occasions, après l'avoir étourdie devant leurs étalages. Ils avaient éveillé dans sa chair de nouveaux désirs, ils étaient une tentation immense, qu'elle succombait fatalement, cédant d'abord à des achats de bonne ménagère, puis gagnée par la coquette, puis dévorée. (3)

Comment s'y prenaient-ils?

En décuplant la vente, en démocratisant le luxe, ils devenaient un terrible agent de dépense, ravageaient les ménages, travaillaient au coup de folie de la mode, toujours plus chère. (4)

Ainsi, par l'oeuvre des commerçants en frivolités, la femme devenait reine, oui, mais une reine qui devait payer de son sang son royaume. Et le galant Mouret décrit ses rapports très particuliers avec cette reine qu'il transforme en déesse d'une religion nouvelle: "Mouret (...) lui élevait un temple, la faisait encenser par une légion de commis, créait le rite d'un culte nouveau". (5)

Ce faux prêtre ne pense qu'à réussir dans ses propos:

... il ne pensait qu'à elle, cherchait sans relâche à imaginer des séductions plus grandes; et, derrière elle, quand il lui avait vidé la poche et détraqué les nerfs, il était plein du secret mépris de l'homme auquel une maîtresse vient de faire la bêtise de se donner. (6)

Dès le début donc et brutalement, les règles du jeu sont posées. La femme est la victime visée, qui va être exploitée de tous les points de vue. Et une bonne partie du roman montrera en détail les mécanismes de cette exploitation, en démontant les procédés physiques et psychiques mis en oeuvre pour arriver à cette fin:

... Mouret haussa les épaules, dans un mouvement d'écrasant dédain. Toutes lui appartenaient, étaient sa chose, et il n'était à aucune. Quand il aurait tiré d'elles sa fortune et son plaisir, il les jetterait en tas à la borne, (...). (7)

Ces procédés, tout récents au moment où Zola écrit son roman, car les deux premiers grands magasins de Paris, "Au Bon Marché" et "Au Louvre" viennent d'être créés, vont de la science de l'étalage aguichant aux grandes ventes annuelles ou saisonnières qui attirent en foule les femmes; des denrées à bas prix adressées aux ménagères aux occasions qui prennent toutes les femmes au piège du "ce n'est pas cher", du "profitons-en". Il faut lire les descriptions du magasin aux trois chapitres fondamentaux du roman: le chapitre IV, avec la présentation des nouveautés d'été; le chapitre IX, avec les nouveautés d'hiver, et le chapitre XIV avec la célèbre exposition de blanc, pour apprécier - c'est Henri Mitterand qui fait la remarque - comment deux forces convergentes: le génie commercial de Mouret et l'élan de l'activité moderne, poussent la troisième, la coquetterie féminine, à ses dernières retran-ches.

Zola accompagne l'ascension de Mouret jusqu'à son apothéose d'un groupe de femmes qui représentent les différentes classes sociales acquérantes: la grande dame qui va au "Bonheur des dames" pour constater qu'elle tient toujours Mouret sous son em-

prise amoureuse; la très riche Mme. Desforges, fille d'un Conseiller d'Etat; Mme. Bourdalais, de vieille famille bourgeoise, femme équilibrée, dotée de sens pratique, bonne mère, bonne maîtresse de maison et bonne acheteuse; Mme. de Boves, une beauté, noblesse Second Empire, fière mais cleptomane; Mme. Marty, fille d'un petit employé et mariée à un professeur, acheteuse compulsive, subissant l'irrésistible séduction de la mode et ruinant son foyer par sa rage de dépense:

Depuis un instant, Mme. Marty, très excitée par la conversation, retournait fiévreusement son sac de cuir rouge sur ses genoux. Elle n'avait pu encore montrer ses achats, elle brûlait de les étaler, dans une sorte de besoin sensuel. (8)

Elle ne résiste plus à la tentation:

Et, dès lors, le sac devint inépuisable. Elle rougissait de plaisir, une pudeur de femme qui se déshabille la rendait charmante et embarrassée, à chaque article nouveau qu'elle sortait. (9)

La thèse de Mouret devient ainsi amplement démontrée par l'attitude de ces dames que nous retrouvons à chaque moment capital de la vie et du triomphe du grand magasin.

Un autre aspect de l'exploitation de la femme, présent dans le roman quoique ignoré d'Octave Mouret, est dénoncé par Zola avec énergie et avec compassion: c'est l'exploitation de la femme qui travaille et particulièrement celle de la vendeuse de commerce.

Entre la domestique et la commerçante, à la limite de la petite bourgeoisie et de la femme du peuple, l'employée de commerce, la vendeuse, est un type social nouveau au moment de ABD, créé par le grand commerce, car dans le petit commerce, ainsi qu'on le voit dans "Le vieil Elbeuf", la boutique de l'oncle Baudu, les rapports entre patron et employé participent de la vie de famille.

La vendeuse, donc, est soumise à un régime inhumain de travail: treize heures par jour, (à peine coupées par le

temps consacré aux repas), vivant toujours sous la menace du renvoi immotivé ou de celui, brutal, qui peut arriver dès que la saison des ventes touche à sa fin, ou parce qu'elle n'a pas cédé aux désirs de son chef; soumise à la rude poigne de celui-ci ou à la jalousie de ses camarades femmes, elle n'a qu'une hantise: vendre, pour assurer son salaire ou l'augmenter par le pourcentage sur les ventes. Ajoutons que le contact avec les clientes qui peuvent acheter ce qu'elle ne fait que montrer éveille en elle forcément le désir du luxe. Souvent l'insuffisance de son salaire la pousse à chercher d'autres ressources que celles du travail, et c'est la prostitution déguisée ou l'acceptation d'un "protecteur". Tout cela se passe sous l'oeil indifférent du patron qui, dans son bureau, ne pense qu'aux bénéfices et à l'agrandissement de l'affaire.

Ainsi que pour le clan des clientes, Zola dresse, aux côtés de Denise Baudu, quelques silhouettes de vendeuses: Mme. Aurélia, la "première" du rayon confection, jalouse de son autorité mais soumise au patron; Clara Prunaire, fille d'un sabotier de village, qui pousse à Paris une vie de promiscuité tôt commencée dans son coin; Marguerite Vadon, de bonne famille provinciale, expédiée à Paris et au "Bonheur des dames" pour cacher un enfant fait pas hasard, et qui espère -se conduisant sagement- rentrer chez elle et se marier; Pauline Cugnot, de la province elle aussi, vendeuse de lingerie qui trouve tout naturel d'avoir un ami pour subvenir à ses besoins mais qui, quand même, ne prend qu'un amant à la fois car le contraire serait malhonnête ...

A travers ces femmes, leurs contradictions et leurs éclats, et la description achevée de leur vie dans le magasin: travail, nourriture, logement, conversations, le roman de Zola nous livre le témoignage de vie de cette nouvelle classe qui commence à envahir les rues de Paris.

ABD est défini d'habitude comme le roman du grand commerce et on reconnaît à son auteur le génie d'avoir le premier exploré ses dessus et ses dessous. Là se place justement la contradiction du romancier. Car, en tant que défenseur de la modernité, il ne peut que louer cette nouvelle forme de progrès. Mais en tant que défenseur des faibles - et donc des femmes - il se voit contraint de critiquer sévèrement les aspects négatifs de cette institution du grand magasin. C'est alors qu'on se rend compte que ABD est surtout le roman de la femme.

C'est la raison de la création de Denise Baudu qui, par sa seule personnalité, finit par s'imposer dans ce milieu particulièrement dur aux femmes. L'auteur démontre ainsi que, quand elle possède le double équilibre physique et psychique, quand elle est libre - ou bien quand elle se libère - de la passion effrénée qui engendre le dérèglement physique et la curiosité malade, quand elle sait que l'amour n'est pas une fin en soi mais un moyen auxiliaire de la nature, quand elle sait subordonner son imagination à son bon sens, quand elle, enfin, se fie à son intuition et non à ses instincts, la femme peut redonner au monde sa vraie dimension et à l'amour sa vraie place. (10)

Idéal difficile, mais que le Zola de cette époque considère possible, car en dépit de ses laideurs la vie est nécessairement bonne. Il est légitime d'appliquer à Denise Baudu une expression plus tardive (1899) de Zola, par laquelle il revendique le droit du romancier à l'utopie. Si Denise Baudu en est une, acceptons-là avec reconnaissance et bonne foi. Et accordons au deuxième aspect du roman, le document, tout le sérieux d'une enquête naturaliste qui examine à fond le problème de la double exploitation de la femme par le grand commerce naissant. Le titre même nous y autorise: "Au Bonheur des dames" ne signifie pas forcément "le bonheur de la femme" et souvent il signifie son malheur.

Si Denise Baudu a passé de l'esclavage du métier de vendeuse à la position de reine du cœur de Mouret et de son monde, l'exemple contraire abonde dans le roman. C'est le cas des dames de la bourgeoisie devenues les esclaves de la mode et du commerçant avisé, qui éveille en elles cette fringale de nouveauté qui constitue la nouvelle maladie dénoncée par Zola. Cette clientèle féminine n'est plus de nos jours la victime du boniment d'un vendeur loquace mais l'esclave de la société de consommation qui, par la publicité, lui impose de faux besoins et des habitudes de vie, malgré l'alerte des crises qui ont rendu quand même la femme plus vigilante de ses dépenses.

D'autre part, si les Cendrillons qui épousent les propriétaires de grands magasins deviennent rares (et d'ailleurs les grands magasins sont le plus souvent des sociétés anonymes), le statut des vendeuses continue de les soumettre à des travaux insalubres, où elles sont payées à des salaires dérisoires, toujours tentées par le mâle qui fait miroiter devant leurs yeux l'avancement ou le renvoi, abusées par les chefs syndicaux qui se servent d'elles pour escalader des positions, malmenées par les clientes difficiles, acariâtres ou indifférentes.

C'est pourquoi Au Bonheur des dames conserve son actualité et la thèse de Zola est encore valable quand il dénonce ce nouvel esclavage de la femme, asservie à de nouveaux dieux et à un nouveau culte :

Sa création apportait une religion nouvelle, les églises que désertait peu à peu la foi chancelante étaient remplacées par son bazar, dans les âmes inoccupées désormais. La femme venait passer chez lui les heures vides, les heures frissonnantes et inquiètes qu'elle vivait jadis au fond des chapelles : dépense nécessaire de passion nerveuse, lutte renaissante d'un dieu contre le mari, culte sans cesse renouvelé du corps, avec l'au-delà divin de la beauté. S'il avait fermé ses portes, il y aurait eu un soulèvement sur le pavé, le cri éperdu des dévotés auxquelles on supprimerait le confessionnal et l'autel. (11)

NOTES

- (1) Krakowski, Anna: La Condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola. Paris, Nizet, p. 76.
- (2) Ibidem, p. 51-52.
- (3) Zola, Emile: Au Bonheur des dames, in Les Rougon-Macquart. Paris, Aux Editions du Seuil, vol. IV, p. 55.
- (4) Ibidem.
- (5) Ibidem.
- (6) Ibidem.
- (7) Ibidem.
- (8) Ibidem, p. 57.
- (9) Ibidem.
- (10) Krakowski, A., op.cit., p. 96-98.
- (11) Zola, Emile, op.cit., p. 219.

BIBLIOGRAPHIE

Zola, Emile: Au Bonheur des dames, in Les Rougon-Macquart, Paris, Aux Editions du Seuil, coll. L'Intégrale, vol. IV.

Zola, Emile: Correspondance; vol. IV 1880-1883. Paris, Presses Universitaires de Montréal-Editions du CNRS.

Allem, Maurice: La Vie quotidienne sous le Second Empire. Paris, Hachette.

Borie, Jean: Le Tyran timide. Le naturalisme de la femme au XIXe. siècle. Paris, Klincksieck.

Jennings, Chantal B.: L'Eros et la femme chez Zola. Paris, Klincksieck.

Krakowski, Anna: La Condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola. Paris, Nizet.

Kranowski, Nathan: Paris dans les romans d'Emile Zola. Paris, PUF.

Loliée, Frédéric: Les femmes du Second Empire. Paris, Librairie Félix Juven.

Mitterand, Henri: Zola et le Naturalisme. Paris, PUF.

Pelletan, Eugène: La femme au XIXe. siècle (conférence de 1869). Paris, Librairie Eagnerre.

Pernoud, Régine: Histoire de la bourgeoisie en France. Paris, Aux Editions du Seuil.

Toubin-Malinas, Catherine: Heurs et malheurs de la femme au XIXe. siècle. Fécondité, d'Emile Zola. Paris, Klincksieck, Meridiens.

La femme au XIXe. siècle. Littérature et idéologie. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

María Florencia Sobre-Casas de Jorquera
Universidad Nacional de Cuyo

LA FEMME ET LA MORT:

ANNA DE NOAILLES ET MARGUERITE YOURCENAR

La femme a dû prendre des attitudes différentes à travers les siècles pour pouvoir faire littérature: se borner à écrire sur des sujets moraux ou moralisants, se métamorphoser en homme, s'allier à d'autres femmes pour se sentir plus forte, publier après une sélection centrée sur des aspects autres que ceux des mérites littéraires, se révolter...

Le tout jeune XXe siècle a vu pointer une poésie féminine qui fera partie des histoires de la littérature et parfois même des anthologies à prédominance masculine.

Vers 1901, Anna de Noailles, une des Amazones selon Clouard, et un peu plus tard, vers 1920, Marguerite Yourcenar écrivent sur le problème philosophique capital de la MORT.

Cette dernière décade du XXe siècle nous oblige à ne plus penser au féminisme, à la féminité, à l'écriture-femme quand nous penchons sur l'oeuvre littéraire car "L'art d'écrire n'est ni masculin ni féminin" a dit Geneviève Serreau (1). En disant Non! à cette discrimination, cette étude se borne à focaliser les sujets traités comme une voie d'accès à l'oeuvre littéraire et à la pensée des écrivains.

Parmi les thèmes primordiaux de toutes les époques, celui de la MORT a passionné les deux poétesses, apparemment fort différentes l'une de l'autre.

Anna de Noailles, fortement influencée par le romantisme, exprime simplement mais avec une extrême sensualité ses émotions et son lyrisme. Elle écrit en 1902 dans son poème "J'écris pour que le jour..."

J'écris pour que le jour où je ne serai plus
On sache comme l'air et le plaisir m'ont plu,
Et que mon livre porte à la foule future
Comme j'aimais la vie et l'heureuse Nature.

.
 Parce que l'eau, la terre et la montante flamme
 En nul endroit ne sont si belles qu'en mon âme! (2)

Marguerite Yourcenar, au contraire, se ferme au monde car
 "ni son caractère, ni sa morale ne l'incitent aux confiden-
 ces et encore moins au culte du moi" (3). Son intelligence
 est "branchée sur l'universel, dit Mathieu Galey: "Avec elle,
 peu d'hésitations: c'est un ferme cerveau, qui pourrait être
 celui d'un philosophe"(4). Elle vante la nature et l'homme,
 certes, mais comme la voie d'accès principale à l'universel.
 Elle dit dans "Hospes comesque":

Mers où l'on peut voguer, sources que l'on peut
 boire

.
 Air qui m'emplit d'espace et m'emplit d'équilibre;

 Corps mon vieux compagnon nous périrons ensemble.
 Comment ne pas t'aimer, forme à qui je ressemble
 Puisque c'est dans tes bras que j'étreins l'uni-
 vers?(5)

Ces deux poétesses sont différentes aussi par le type de
 vie menée par chacune d'elles. De Noailles a reçu tout de la
 vie: "noblesse, fortune, amour, maternité, amitiés illustres
 (...) et gloire (...). Une chose lui sera refusée: la foi
 qui aurait sans doute apaisé certains de ses tourments"(6).
 Sa beauté et son charme ne s'épuiseront jamais, ils règneront
 à travers les temps. Voilà ce voeu exprimé dans le même poème
 cité:

J'ai dit ce que j'ai vu et ce que j'ai senti,
 D'un coeur pour qui le vrai ne fut point trop hardi,
 Et j'ai eu cette ardeur, par l'amour intimée,
 Pour être, après la mort, parfois encore aimée,
 Et qu'un jeune homme, alors, lisant ce que j'écris,
 Sentant pour moi son coeur emu, troublé, surpris,
 Ayant tout oublié des épouses réelles,
 M'accueille dans son âme et me préfère à elles...

Yourcenar s'est imposée, au contraire, par ses attrait in-
 tellectuels, par la profondeur de son intelligence, par l'au-
 thenticité de sa prise de conscience sociale face aux grands
 problèmes de ce temps, tels que le racisme, l'équilibre éco-

logique, la toxicomanie, les droits de la femme y compris l'avortement, la contraception et le droit au travail, entre autres. Elle dit dans "Les maisons et les mondes":

Emportés ça et là au gré des vents contraires,
Vous vivez, vous mourrez: je pense à vous, mes frères,
Le pauvre, le malade, ou l'amant, ou l'ami.

Vos coeurs ont leurs typhons, leurs monstres, leurs
algèbres,
Mais nul, en se penchant, ne voit dans vos ténèbres
Graviter sourdement tout un monde endormi. (7)

Malgré ces divergences, ces deux poétesses sont unies face à la MORT. Elles l'ont observée de près dans plusieurs poèmes, parmi lesquels j'extrais "L'empreinte" d'Anna de Noailles, publié en 1901 dans Le Coeur innombrable, et "L'homme épars", de Marguerite Yourcenar, daté de 1930 (1933) et publié dans Les Charités d'Alcippe en 1984. La poésie leur permettra de "mettre quelque chose à l'abri de la mort" et de devenir, par cela même, "capables de pouvoir mourir". (8)

Cette étude s'inspire de la démarche générative que propose Michel Riffaterre dans son oeuvre Sémiotique de la poésie. Il affirme que la sémosis d'un poème résulte de la relation de la structure de surface avec la structure profonde, qu'il appelle MATRICE. Celle-ci, tout en répondant à la subjectivité de celui qui la détermine, sera clairement identifiable par le récepteur, en raison de la sélection des signes poétiques et de leur justification (9).

La MATRICE se manifeste de deux façons au niveau de surface: l'initiale, dite le MODELE, est la première manifestation linguistique de la MATRICE. La deuxième est le TEXTE proprement dit.

Définir ces composantes sera la voie d'accès à la sémosis. Elles sont donc les suivantes:

MATRICE: VAINCRE LA MORT

MODELE: Le titre de chaque poème: "L'empreinte"

"L'homme épars"

L'objectif de la seconde partie de ce travail sera de démontrer que, malgré les différences de structure de surface, les deux poèmes présentent un noyau commun qui ne varie que dans la proportion des parties. Voici les poèmes:

L'EMPREINTE (Anna de Noailles)

- 1 Je m'appuierai si bien et si fort à la vie,
- 2 D'une si rude étreinte et d'un tel serrement
- 3 Qu'avant que la douceur du jour me soit ravie
- 4 Elle s'échauffera de mon enlacement.

- 5 La mer, abondamment sur le monde étalée,
- 6 Gardera dans la route errante de son eau
- 7 Le goût de ma douleur qui est âpre et salée
- 8 Et sur les jours mouvants roule comme un bateau.

- 9 Je laisserai de moi dans le pli des collines
- 10 La chaleur de mes yeux qui les ont vu fleurir
- 11 Et la cigale assise aux branches de l'épine
- 12 Fera crier le cri strident de mon désir.

- 13 Dans les champs printaniers la verdure nouvelle
- 14 Et le gazon touffu sur les bords des fossés
- 15 Sentiront palpiter et fuir comme des ailes
- 16 Les ombres de mes mains qui les ont tant pressés.

- 17 La nature qui fut ma joie et mon domaine
- 18 Respirera dans l'air ma persistante odeur
- 19 Et sur l'abattement de la tristesse humaine
- 20 Je laisserai la forme unique de mon coeur.

Le Coeur innombrable
Paris, Calmann-Lévy, 1901

L'HOMME EPARS (Marguerite Yourcenar)

- 1 Je végète dans l'arbre, ondule avec les plantes,
- 2 Coule, bonheur liquide, avec l'eau sans contours.
- 3 Ma peine s'est couchée au bord des plaines lentes;
- 4 L'élan de mon orgueil a dépassé les tours.

- 5 J'ai perdu le sang tiède où mes mains s'ensanglantent;
- 6 Mes terreurs de ramiers font mes plaisirs d'autours:
- 7 Veille, comme un fuyard, par les forêts tremblantes
- 8 Je m'égare et m'atteins en de souples détours.

- 9 Désir, tu n'es que l'or; mon amour est l'orfèvre.
- 10 Dans tes bras je m'étreins, je m'entends sur ta levre;
- 11 J'aime dans nos deux corps nos coeurs répercutés.

12 Et, par les soirs de gel, neiges intérieures,
 13 Où le vent et la nuit expugnent les cités,
 14 Je me comprends en pitié dans les pauvres qui pleurent.

(1930-1933)

Les Charités d'Alcippe
 Paris, Gallimard, 1984

Anna de Noailles explicite, dans la presque totalité de ces vingt vers, son attachement à la vie qu'elle nomme "douceur du jour" (vers 1), et particulièrement sa dévotion à la nature, identifiée à "la mer" et son élan (v.5); aux formes du relief ainsi qu'aux insectes accueillants qui l'habitent: "le pli des collines" et "la cigale" (v.9, 11); aux champs et à leur verdure, dont le symbole est "le gazon touffu" (v.14) et, finalement, à la nature dans sa totalité, imprégnée de sa "persistante odeur" (v.18).

L'attachement à la nature se fait au moyen des sensations physiques. Le contact et la pression des corps (appuyer bien et fort, étreinte, serrement, enlacement-strophe 1) sont accompagnés d'autres sensations obtenues par le goût qui suggère, par métonymie, les larmes: "le goût de la douleur qui est âcre et salé" (v. 7). La vue et l'ouïe accentuent le contact. Les détails visuels: "le pli des collines", "fleurir", "les branches de l'épine", se complètent à l'aide des détails auditifs qu'évoque l'allitération: "Fera crier le cri strident de mon désir" (v.12).

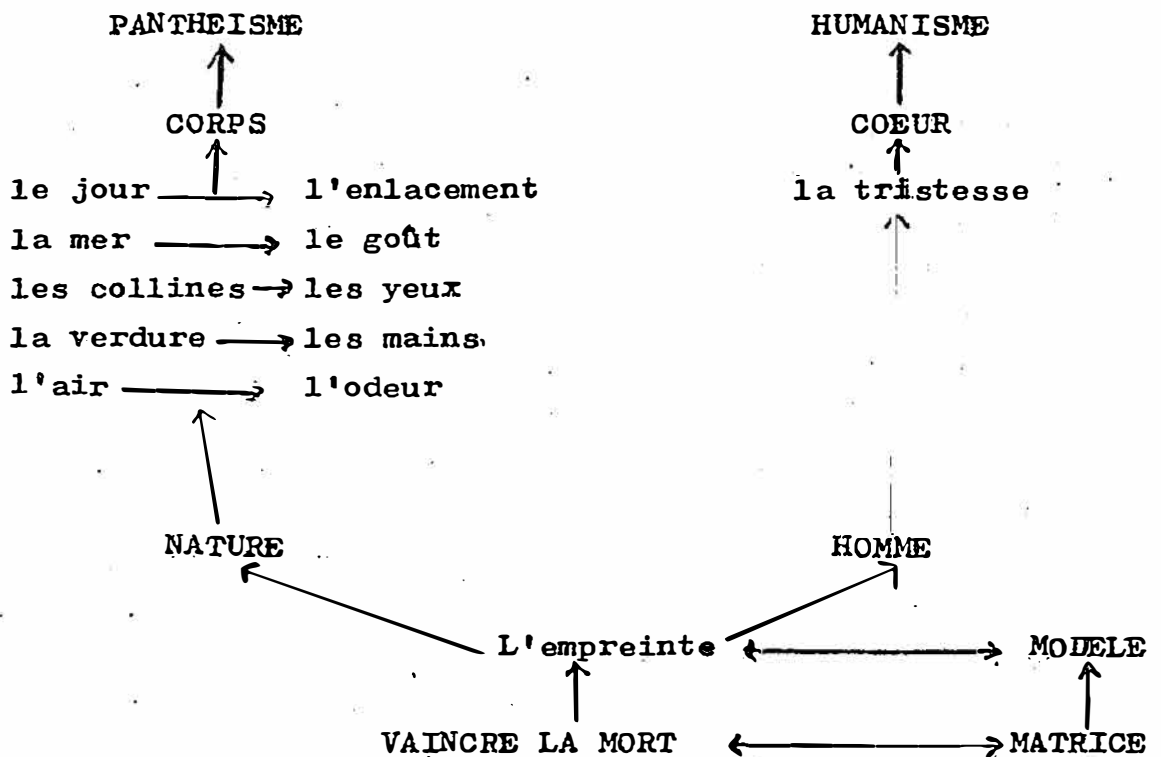
Des sensations tactiles d'une douceur significative décrivent le contact des mains, telles des ailes; elles sont capables de "palpiter" et "fuir" (v.15). Le contact atteint son climat par antithèse, car c'est "l'ombre" des mains qui se fait sentir (v.16).

Dans les deux derniers vers la nature passe à un second plan, ce qui permet de focaliser l'humanité accablée par les souffrances. Le "je" émetteur laisse de côté le panthéisme des vers précédents et manifeste la vertu humaine par excellence: la pitié. Le symbole du "coeur", comme preuve de l'existence de la vie, devient, dans le poème, "la

forme unique de mon coeur" (v. 20), la preuve irréfutable de la mort physique qui cède, face à la vie, chez ceux qui souffrent "l'abattement de la tristesse humaine" (v.19).

Deux signes poétiques synthétisent la pensée de de Noailles face à la mort: le corps qui lui offre les sens pour laisser son empreinte, pour se répandre dans la nature et, pour se disperser dans l'âme des êtres, le coeur.

Le corps, instrument du panthéisme qui a animé la pensée de de Noailles, est la vedette des dix-huit premiers vers; le coeur, des deux derniers vers, instrument de l'humanisme; tous les deux forment la recette qu'elle imagine pour VAINCRE LA MORT. Le tableau suivant illustre le procédé génératif explicite:



Marguerite Yourcenar ne propose pas pareille sorte de recette. Au contraire, elle étale dans la forme stricte du sonnet, une méditation qui dévoile sa façon à elle de VAINCRE LA MORT.

Le titre du poème, "L'Homme épars", anticipe la démarche proposée: il s'agit de répandre ça et là, de propager, de diffuser.

l'homme dans ce qui peut éviter sa disparition. Le don de soi s'avère le chemin convenable car "J'existe à tout jamais dans ce que j'ai donné", affirme-t-elle dans Les Charités d'Alcippe (10).

Pour ce faire, le "je" émetteur pénètre la vie et l'essence des végétaux, participe de la nature des liquides: "Je végète dans l'arbre, ondule avec les plantes, / Coule, bonheur liquide, avec l'eau sans contours" (v. 1-2).

Pour ce faire aussi, il se disperse dans la paix des campagnes si vastes que les dimensions spatio-temporelles offrent une consolation difficilement reçue ailleurs: "Ma peine s'est couchée au bord des plaines lentes" (v. 3). Cette métamorphose le remplit d'arrogance à tel point qu'il se sent capable de se comparer aux créations humaines, dont "tours" est le symbole métonymique: "L'élan de mon orgueil a dépassé les tours" (v. 4).

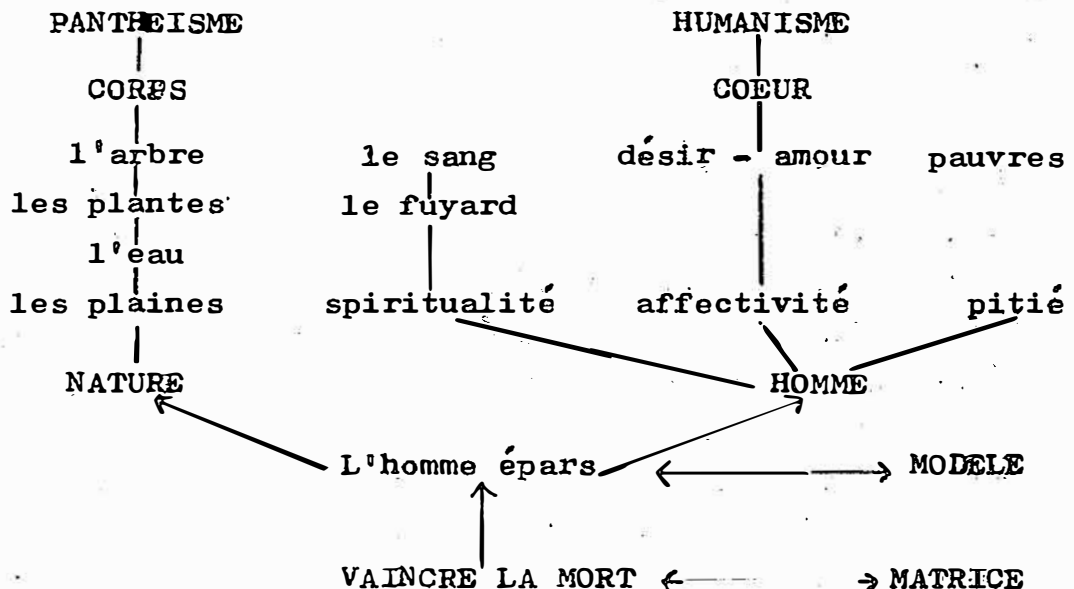
La foi, les mythes, les religions, les cultes, délimitent l'espace de la vie spirituelle où le "je" a voulu pénétrer et se disperser. En effet, pour être préservé de la disparition dans un au-delà inconnu et terrifiant, l'homme a créé des cérémonies, des rites, des sacrifices dont les forêts formaient le cadre convenable. Le "je" s'est lancé vers ces profondeurs tour à tour victime et victimaire: "Mes terreurs de ramiers font mes plaisirs d'autours" (v.6), tour à tour protégé et traqué. Il en revient dérouté. Ces mystères changeants le ramènent à soi et lui montrent que l'homme va toujours "retrouver et perdre (...) parce que rien n'est jamais parfait et que rien ne finit"(11).

Pour se disperser dans les émotions humaines, "je" est obligé de séparer nettement la passion de l'amour: "Désir, tu n'es que l'or" (v. 8). Il se sert des éléments privilégiés du contact humain: les bras, les lèvres, les corps, quand ils vibrent à l'unisson: "J'aime dans nos deux corps nos coeurs répercutés" (v.11). L'emploi du présent "j'aime" anticipe une communion répétée et renouvelable.

Et le "je" découvre finalement ce qui le rendra capable de cette rencontre définitive avec la vie, c'est la pitié. S'identifier aux "pauvres qui pleurent" (v. 14), épuisés par les souffrances physiques et spirituelles qui tourmentent les êtres chassés du paradis, retrouver en eux l'universel, est la seule façon de VAINCRE LA MORT.

Deux signes poétiques synthétisent la pensée de Yourcenar: le corps, qui lui permet de s'identifier à la nature, d'y trouver la consolation et l'arrogance de se savoir éternel en elle, et le cœur, siège de la pitié. Ce sentiment lui permet de "se disséminer" parmi ceux qui, égarés, sont à la recherche de Dieu, ou des dieux, ou du moi; parmi ceux qui cherchent l'autre dans la vie affective; parmi ceux qui, finalement, sont à la recherche du bonheur car ils ne sont que des victimes de la chute, tels des émigrants: "Tantôt l'hiver, tantôt l'été; / Froid, soleil, double violence; / L'accablé, l'amer, l'hébété; / Ici plainte et plus loin silence: / Les deux plateaux d'une balance, / Et pour fléau la pauvreté."(12)

Panthéisme dans le premier quatrain, humanisme dans le reste du sonnet constituent la recette que cet homme épars propose. Le tableau suivant illustre le procédé génératif explicite:



Le problème de la mort, relié étroitement à la Chute et à la perte du Paradis, oblige l'homme à envisager l'anéantissement de soi-même et du monde. Le temps quotidien ne suffit plus.

Est-il possible de revenir à ce temps privilégié où, protégé, il ne craignait rien ignorant la mort? Certes, non. Mais il peut envisager des voies d'accès à elle, dérobées, capables d'atténuer la peur qu'elle provoque.

Pour quelques uns, une vie éternelle dans un temps et dans un espace au-delà de la mort, existe; pour d'autres, c'est une chimère.

Anna de Noailles rejoint l'universel en laissant une marque indélébile parce qu'immatérielle. Marguerite Yourcenar dissémine l'être dans ce qui existe et, particulièrement, dans le genre humain dont elle partagera à jamais la destinée.

NOTES

- (1) G. Serreau dans La création étouffée, citée par B. Slama, "De la littérature féminine à l'écrire-femme", in Littérature, L'Institution littéraire II. Paris, Larousse, 1981, p. 67, note 71.
- (2) Anna de Noailles: Choix de poésies. Paris, Fasquelle, 1930; p. 56.
- (3) Marguerite Yourcenar: Les Yeux ouverts. Entretiens avec Mathieu Galey. Paris, Le Centurion, 1980, p. 1.
- (4) Ibidem, p. 6.
- (5) Marguerite Yourcenar: Les Charités d'Alcippe. Paris, Gallimard, 1984, p. 20.
- (6) Jeanine Moulin: La poésie féminine. Paris, Seghers, 1955. p. 106.
- (7) Marguerite Yourcenar: Les charités. p. 22.
- (8) Maurice Blanchot: L'Espace littéraire. Paris, Gallimard, 1955. p. 112 et 110 respectivement.
- (9) Michel Riffaterre: Sémiotique de la poésie. Paris, Seuil, 1983. passim.
- (10) Marguerite Yourcenar: Les Charités. p. 12.

- (11) Marguerite Yourcenar: Les Yeux ouverts, p. 76.
- (12) Marguerite Yourcenar: Les Charités...; "Gare des émigrants: Italie du Sud", p. 70.

Mirta L. Rodríguez de Noutary
Universidad

LA MUJER, SIMBOLO DE PURIFICACION EN LA

OBRA DE ANTONIN ARTAUD

Poeta negro, un seno de doncella
te obsesiona
poeta amargo, la vida bulle
y la ciudad arde,
y el cielo se resuerve en lluvia,
y tu pluma araña el corazón de la vida.

Antonin Artaud, 1925

Poeta surrealista o no, poeta negro, poeta maldito, hombre de teatro... ¿Quién es Antonin Artaud?... aún me lo pregunto. Sólo sé que su angustia desesperada fue la luz en su mundo abismal. Partió en busca de su yo profundo y en su más cruel soledad se volvió hacia sí mismo... pero no se encontró.

ARTAUD, EL HOMBRE DE LA ALITERATURA

Lo único preciso y sin contradicciones que podemos decir de Artaud es que nació en Marsella en 1896 y murió en 1948; lo demás que nos ha quedado, desde sus obras hasta sus cartas personales, nos introducen en una gran metáfora de la que somos concientes recién cuando nos sentimos cercanos al sitio donde anidan los problemas esenciales del hombre.

No hay análisis prefijado que lo explique; su obra desafiaba a toda crítica.

Mucho se ha escrito sobre él, desde los testimonios de quienes lo conocieron hasta ensayos de distintos niveles, y su obra se resiste.

Sólo vale para Artaud el dejarse arrastrar en su torbellino y acompañarlo hasta en sus contradicciones. El mismo dice:

"Lo que yo hago es huir de lo claro para aclarar lo oscuro".

Nos encontramos así ante un nuevo tipo de escritura en donde no se aspira a ningún ideal de belleza, pero sí se llega por su medio a "donde nace el torbellino de las causas primeras" (1).

Dos momentos en la vida y la obra de Artaud, separados por su viaje a Méjico. En primera instancia podemos hablar de un hombre en plena búsqueda, cuando aún pertenece al grupo surrealista que representó para él la reivindicación de los derechos de la vida. En un segundo momento, ya expulsado del surrealismo junto con Soupault, encontramos a un hombre acorralado que comienza a canalizarse por el teatro.

Pero la poesía siguió siendo para él la fuerza donde residen los grandes poderes neutralizantes.

Dice de la poesía: "Ese lenguaje creado para los sentidos debe ocuparse ante todo de satisfacerlos... y esta poesía del lenguaje será sustituida por una poesía en el espacio que habrá de resolverse justamente en un dominio que no pertenece estrictamente a las palabras... esta poesía, muy difícil y compleja, va a asumir múltiples aspectos, como música, danza, plástica, pantomima, mímica, gesticulación, entonación, arquitectura, iluminación y decorado... esta poesía que alcanza su eficacia sólo cuando produce algo objetivamente... sólo cuando un sonido equivale a un gesto" (2).

En su segunda etapa, Artaud llega a confundir a sus lectores si no se toma en cuenta que lo importante es bucear hasta en sus contradicciones.

Afirma y reafirma que no hay en el mundo más que desorden, sufrimiento, absurdo y desesperación, pero en él la desesperación, la caída, la oscuridad, la impureza, son los medios para encontrar el acceso a la vida, la luz plena. Es decir que la desesperación será sobre todo la luz guía que lo llevará a la gran luz final.

Pero ¿cuál es la gran luz final para Artaud? Él la llama "lo sobrenatural" y dice: "Creo en lo sobrenatural porque lo

sobrenatural es la razón de ser del hombre y éste ha traicionado lo sobrenatural. Quizá toda la historia no signifique más que la lucha entre los que buscan superar la condición del hombre en una marcha a una meta sobrenatural y sus enemigos, aquellos que ansían reducir al hombre a la más baja condición posible" (3).

Su obra nos aparece entonces, en una primera instancia, como la obra de un nihilista envuelto en sus propios pensamientos, pero al penetrar en su atmósfera la historia ya es diferente: su filosofía es una afirmación de la vida.

Detrás de sus blasfemias, obscenidades e insultos hirientes y deslumbrantes, existe el hombre en esa búsqueda de lo inalcanzable.

Hay un silencio que lo aturde, hay un "silencio de Dios" que le pesa demasiado.

El mismo se confiesa: "Siempre me he preguntado desde niño quién era, qué era y para qué vivía".

Su metafísica podría considerarse como "un modo de ontología vital exasperada" (4); pero la suya no es una búsqueda limitada sólo a la realidad del ser, sino que parece dirigirse más allá, al punto mismo donde confluyen lo natural y lo sobrenatural, en definitiva, al Absoluto.

ARTAUD, EL HOMBRE DE TEATRO

Si nuestra época se aparta y se desinteresa del teatro, es porque el teatro ha dejado de representarla.

Antonin Artaud, 1938.

El objetivo fundamental de abordar a Artaud ingresando a su mundo por el teatro es llegar a conocer cuál es la relación entre su concepto metafísico de violencia - crueldad - impureza: pureza, y la mujer como personaje representativo de esta situación.

Los términos violencia, crueldad, pureza, aparecen como

una constante en toda su obra.

La búsqueda de la pureza (o Pureza, aún no sabemos si corresponde mayúscula o minúscula) tiene lugar desde el lenguaje hasta la puesta en escena, pasando por un abanico vital.

Su lenguaje tiene una estructura propia, combina las cualidades más contradictorias: "es fragmentario y sin embargo natural; denso y a la vez transparente; directo y sin embargo oscuro" (5).

Existe en su lenguaje un ritmo, una cadencia que el lector debe encontrar para comprender mejor. El pone al desnudo esa cadencia, ese potencial sonoro y el lenguaje resuena con ritmo de palpitaciones. En la última etapa de su vida incorpora también el uso de la glosolalia, sólo cuando el texto llega a un climax de tensión máxima. Este lenguaje tiende a la purificación pero también al hermetismo.

Después de su viaje a Méjico, pretende llevar todo a una máxima pureza porque el hombre necesita ser exorcizado. La sociedad ha caído en una hipocresía, en un letargo, y debe despertar.

El lenguaje debe recuperar entonces la "palabra mágica", sus virtudes originales.

Esta lucha con la pureza es trasladada al teatro.

Recordemos que estas separaciones en supuestos géneros literarios no serían aceptadas por Artaud. Para su concepción la poesía es teatro, es papel en blanco. El teatro también es poesía y nada de todo esto podría separarse de su vida.

Artaud niega el teatro basado en la preponderancia del texto. Buscó desenmascarar a la sociedad por el camino de las máscaras, pero primero desenmascaró al teatro mismo: "A esa mascarada que es la vida le opone la ceremonia sin máscaras" (6).

Así surge el teatro de la crueldad.

Dice Artaud: "El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso, sino porque como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización, de un fondo de crueldad latente" (7).

En la metafísica de Artaud, como ya dijimos, crueldad y violencia se entroncan con purificación. Veamos cómo define estos términos: "... la vida no puede dejar de ejercerse, pues si no, no sería vida; pero ese rigor, esa vida que sigue adelante y se ejerce en la tortura y el aplastamiento de todo, ese sentimiento implacable y puro es precisamente la crueldad. He dicho pues crueldad como pude decir vida o como pude decir necesidad, pues quiero señalar que, para mí, el teatro es acto y emanación perpetua, que nada hay en él de coagulado, que lo asimilo a un acto verdadero, es decir viviente, es decir mágico". Entonces, "el teatro, como la peste, es un mal superior porque es una crisis total" (8).

Este descenso violento, cruel, impuro, es necesario para producir luego el ascenso, esto es, dentro de este camino profundo el hombre Artaud pone su propia vida en un estado de paroxismo compulsivo. Así lo dice: "es una crisis total, que sólo termina con la muerte o una purificación extrema" (9).

LA MUJER COMO SIMBOLO DE PURIFICACION

Dentro del laberíntico pensamiento de Artaud, podemos afirmar que la purificación, resultado de una crisis de violencia y crueldad, es uno de los caminos hacia lo absoluto, hacia lo que él llama también lo sobrenatural.

Esta situación está muy bien delineada en los personajes de una de sus obras más cuestionadas: El Chorro de sangre.

La síntesis argumental del texto es la siguiente: un joven y una joven se aman, en cualquier sitio; todo es aparentemente perfecto hasta que

Se oye el ruido de una inmensa rueda que gira provocando el viento. Un huracán los separa. En ese momento dos astros se entrechocan y se ven una serie de piernas en carne viva que caen con pies, manos, cabelleras, máscaras, pórticos, tem-

plos... después tres escorpiones... una rana... un
 escarabajo... (10)

Es el cielo que ha enloquecido. Otros personajes aparecen; todos se unen en un gran incesto activo y pasivo. El joven comprende de pronto la vida y dice:

He visto, he conocido, he comprendido. Aquí la plaza pública, el cura, el zapatero, los vendedores ambulantes, el umbral de la iglesia, el farol del burdel, las balanzas de la justicia, ¡No puedo más!
 (11).

El joven desesperado busca a su mujer; alguien se burla de su búsqueda. Un sacerdote le pregunta:

-¿A qué parte de su cuerpo hace usted más alusión?
 a lo que el joven contesta:

= A Dios.

El sacerdote reflexiona y dice:

= Pero eso no se hace ya. De esa forma no lo entendemos. Habría que preguntárselo a los volcanes, a los terremotos. Nosotros vivimos sólo de las pequeñas bajezas de los hombres en la confesión. Ya está, eso es todo, así es la vida. (12).

Artaud nos plantea una sociedad caótica, y dentro de ese caos, un joven que cree y busca respuestas. Esta sociedad imbuida de un gran "maleficio" se purificará solamente para algunos, otros quedarán en el pantano. La obra sigue:

La tierra tiembla, El trueno hace estragos... entre relámpagos se ven todos los personajes corriendo y tropezando los unos con los otros... una mano enorme aprisa la cabellera de la prostituta y dice:

= ¡Perra, mira tu cuerpo!

La prostituta, la que ha caído en la impureza, es la que puede surgir. Grita:

¡Déjame, Dios!

...muerte la muñeca de Dios. Un inmenso chorro de

sangre lacera la escena... cuando se enciende la luz, todos los personajes están muertos...
La prostituta cae en los brazos del joven (13).

El gran chorro de sangre ha purificado; el camino ha sido la violencia, la crueldad, la impureza.

Como en las Sagradas Escrituras, aquí también las mujeres impuras han llegado a tocar o morder la mano de Dios.

La obra culmina con la voz de la joven que, perdida, ve la salvación en aquellos que creyeron limpiamente o cayeron antes en la oscuridad. Esta joven abandonada grita:

-¡Virgen! Ah, eso era lo que él buscaba. (14)

Esta obra, que marca una caída vertiginosa de sus personajes y la anábasis del más impuro, una mujer como símbolo, nos simplifica el laberíntico pensamiento del autor en su concepción de violencia - crueldad - impureza, y purificación total o muerte.

Antonin Artaud, el aliterato, no comprendido por muchos y amado por otros, perteneció a esa raza extraña de los Baudelaire, los Mallarmé, los Rimbaud. Su revolución vital marcó un camino indiscutible en el teatro contemporáneo.

Su obra ataca una sociedad que busca preservarse en sus estructuras, sociedad que nunca se ha pensado más profundamente que en sus propios locos.

Antonin Artaud falleció el 4 de marzo de 1948, en una clínica psiquiátrica.

NOTAS

(1) Artaud, Antonin: Van Gogh, el suicidado por la sociedad. Con prólogo de Aldo Pellegrini. Bs.As., Argonauta, 1971; p. 14.

(2) Artaud, Antonin: El Teatro y su doble. Barcelona, EDHASA, 1983, col. Pocket; p. 12

(3) Artaud, Antonin: Oeuvres Complètes, t. VI; Paris, Gallimard. Carta a J. Paulhan, 11 de sept. 1930.

- (4) Artaud, Antonin: Van Gogh, p. 26
- (5) Ibidem, p. 53.
- (6) Ibidem, p. 14.
- (7) Artaud, Antonin: El Teatro y su doble, p. 32.
- (8) Ibidem, p. 33 y 34.
- (9) Ibidem, p. 36.
- (10) Artaud, Antonin: El Pesanervios. Madrid, Visor, 1980; p. 39.
- (11) Ibidem, p. 41.
- (12) Ibidem, p. 41.
- (13) Ibidem, p. 42.
- (14) Ibidem, p. 43.

BIBLIOGRAFIA

Artaud, Antonin: El Teatro y su doble. Barcelona, EDHASA, 1983; col. Pocket.

----- El Pesanervios. Madrid, Visor, 1980.

----- Para terminar con el juicio de Dios y otros poemas. Barcelona, EDHASA, 1983; col. Pocket.

----- Tres piezas cortas. Bs.As., Argonauta, 1971.

----- Van Gogh, el suicidado por la sociedad. Bs. As., Argonauta, 1980.

----- Carta a los Poderes y El ombligo de los limbos. Bs.As., Ed. de la Gargola, 1983.

Barrault, Jean-Louis: Reflexiones sobre el teatro. Bs.As., Peña-Del Giudice ed., 1960.

Boisdeffre, Pierre de: Histoire de la littérature en langue française des années 30 aux années 80. Paris, Librairie Académique Perrin, 1985; vol. I et II.

Derrida, Jacques: "La Parole essoufflée", en L'Écriture de la différence. Paris, Seuil, 1967.

Durozoi, G. y Lecherbonnier, B.: El Surrealismo. Madrid, Guadarrama, 1974.

Grotowski, Jerzy: Artaud y el Teatro de la crueldad. Bs.As., Argonauta, 1971.

Kristeva, Julia: Le sujet en procès. Paris, UGE, 1973.

Mauriac, Claude: La Aliteratura contemporánea. Madrid, Guadarrama, 1972.

Pellegrini, Aldo: La Poesía surrealista. Bs.As., Cía. Fabril Editora, 1961.

María Mabel Ferrer de Acuña
Universidad Nacional
de Catamarca

LA FEMME SOURCE D'INSPIRATION DANS QUELQUES POÈMES DE

PAUL ELUARD

L'expérience amoureuse de Paul Eluard est étroitement associée à son expérience poétique et, dans l'ensemble de sa poésie, il est possible de distinguer un cycle de Gala, un cycle de Nusch et un cycle de Dominique.

Il existe en outre un lien entre la démarche poétique d'Eluard et sa démarche politique. En tenant compte de chaque cycle d'inspiration amoureuse et de son engagement historique, nous distinguerons trois périodes :

- 1.- Eluard poète surréaliste : Eluard poète de l'amour de Gala.
- 2.- Eluard poète de combat : Eluard poète de l'amour de Nusch.
- 3.- Eluard poète de la paix : Eluard poète de l'amour de Dominique.

Avant d'aborder l'analyse des trois poèmes dédiés à Nusch sur lesquels nous allons centrer ce travail, il nous semble opportun de dire un mot de chacune de ces périodes.

Dans la première période, le poète est amoureux de Gala, qu'il a épousé en 1917, en pleine guerre. Des poèmes de cette époque se placent sous le signe de l'inquiétude et de l'aspiration à la paix. Les poèmes d'amour chantent l'amour de la jeunesse, l'amour conjugal ; il s'agit d'un amour pur, vif, mais qui suppose un certain égoïsme du couple.

Gala est sa femme, pas encore la Femme. Il lui rend hommage faisant passer en elle quelque chose de sa propre fraîcheur de cœur, de cette ingénuité d'attitude et d'émotion qui est la sienne à cette époque-là.

Dans la deuxième période, Eluard, engagé politiquement, est un homme compromis avec l'histoire et la réalité de son temps.

La poésie de cette période, passionnelle, ardente, dit la gloire, la beauté et le bonheur de ne pas être seul. Toutes les paroles, toutes les actions d'Eluard semblent colorées par son amour vers Nusch.

Dans la troisième période, Eluard est encore engagé mais cette fois c'est la lutte pour la Paix, dans la communauté des hommes. Et c'est Dominique, sa dernière femme, qui l'aide à renaître à un nouvel amour, à une nouvelle lutte; ils ont chacun un passé, ils portent encore la marque de leurs blessures, mais ils transformeront leur union dans une commune marche en avant. Ils se sentent renaître à un nouvel amour, à un nouvel engagement, la lutte pour la Paix mondiale, et de cet engagement l'amour est le principe complémentaire.

La poésie de cette époque déborde et comporte une plus vaste communion humaine, la communauté fraternelle des hommes.

Les trois périodes décrivent l'itinéraire qu'Eluard n'a pas cessé de parcourir: celui qui conduit du monde du rêve au monde réel, de l'amour du couple à l'amour de tous, de la lutte individuelle à la lutte fraternelle, de la poésie individuelle à la poésie fraternelle.

De la vaste production poétique de Paul Eluard correspondant à la deuxième période nous avons extrait: un poème de Facile, un autre de Les Yeux fertiles et un troisième de La Rose publiée.

Commençons par le poème tiré de Facile. Voici la transcription:

- 1 - Tu te lèves l'eau se déplie
- 2 - Tu te couches l'eau s'épanouit
- 3 - Tu es l'eau détournée de ses abîmes
- 4 - Tu es la terre qui prend racine
- 5 - Et sur laquelle tout s'établit
- 6 - Tu fais des bulles de silence dans le désert des bruits
- 7 - Tu chantes des hymnes nocturnes sur les cordes de l'arc-en-ciel
- 8 - Tu es partout tu abolis toutes les routes

- 9 - Tu sacrifies le temps
 10 - A l'éternelle jeunesse de la flamme exacte
 11 - Qui voile la nature en la reproduisant
- 12 - Femme tu mets au monde un corps toujours pareil
 13 - Le tien
- 14 - Tu es la ressemblance.

Structure: Ce poème est formé par un distique, trois tercets, un autre distique et un vers final: versification tout à fait libre.

Commentaire: Dès le commencement du poème, le poète fait surgir l'image d'une femme idéalement belle, mi-réelle, mi-onirique, qui impose sa présence jusqu'à la fin du texte.

L'auteur établit une relation particulière entre la femme et l'eau qui ne font qu'un tant est grande cette symbiose:

Tu te lèves l'eau se déplie
 Tu te couches l'eau s'épanouit (v. 1 et 2)

Symboliquement, l'eau est source de vie, origine de vie et aussi élément de régénération corporelle et spirituelle:

(...) l'eau, comme d'ailleurs tous les symboles, peut être envisagée sur deux plans rigoureusement opposés, mais nullement irréductibles, et cette ambivalence se situe à tous les niveaux. L'eau est source de vie et source de mort, créatrice et destructrice (...). Eau, semence divine (...). Eau, force vitale fécondante (...). (1)

Chez Eluard, l'eau, force vitale, fécondante, régénératrice est assimilée à la femme, énergie vitale qui inspire le poète:

Tu es l'eau détournée de ses abîmes (v.3)

Le poète relationne aussi la femme à la terre. Symboliquement celle-ci est:

(...) la substance universelle (...). Elle est la vierge pénétrée par la bêche ou par la charrue, fécondée par la pluie et par le sang, qui sont la semence du ciel (...). Universellement, la terre est une matrice, qui conçoit les sources, les minerais, les métaux. (2)

Eluard dit:

Tu es la terre qui prend racine
Et sur laquelle tout s'établit (v. 4 et 5)

La terre = la femme = symbolise la fonction maternelle, la fécondité et la régénération.

Images: Ce poème enferme un vertige sonore d'images:

Tu fais des bulles de silence dans le désert des bruits
Tu chantes des hymnes nocturnes sur les cordes de l'
arc-en-ciel" (v. 6 et 7)

Ces images débouchent sur une révélation, une ouverture sur un autre monde, sur un espace-temps dont la femme est la créatrice:

Tu sacrifies le temps
A l'éternelle jeunesse de la flamme exacte
Qui voile la nature en la reproduisant (v. 9, 10, 11)

Dans la poésie d'Eluard, la présence de la femme aimée = -Nusch= est vite décelable: il y a presque toujours une indication sur son être physique:

Femme tu mets au monde un corps toujours pareil
Le tien (v. 12 et 13)

Et l'évocation de la femme prend enfin un caractère sacré:

Tu es la ressemblance (v. 14)

C'est là la force de la femme: d'être toujours différente et toujours la même.

Passons maintenant au poème extrait de Les Yeux fertiles:

- 1 - On ne peut me connaître
- 2 - Mieux que tu me connais
- 3 - Tes yeux dans lesquels nous dormons
- 4 - Tous les deux
- 5 - Ont fait à mes lumières d'homme
- 6 - Un sort meilleur qu'aux nuits du monde
- 7 - Tes yeux dans lesquels je voyage
- 8 - Ont donné aux gestes des routes
- 9 - Un sens détaché de la terre
- 10 - Dans tes yeux ceux qui nous révèlent
- 11 - Notre solitude infinie
- 12 - Ne sont plus ce qu'ils croyaient être

13 - On ne peut te connaître
 14 - Mieux que je te connais

Structure: Ce poème est formé d'un quatrain, deux tercets et deux distiques, l'un au commencement et l'autre à la fin. Le quatrain et les tercets sont écrits en octosyllabes, les distiques en vers de six syllabes.

Commentaire: Le poème est construit sur le jeu du TU et du MOI, qui renvoie à NOUS, au couple, à la communion de l'homme et de la femme:

Tes yeux dans lesquels nous dormons
 Tous les deux
 Ont fait à mes lumières d'homme (...)(v.3,4,5)

Dans tes yeux ceux qui nous révèlent
 Notre solitude infinie(...)(v. 10 et 11)

Pour le poète amoureux, la présence de la femme -Nusch- a fait de leurs deux personnes un être unique. Mais dans cette communion de l'homme et de la femme il relève l'importance du TU dans le NOUS, l'importance de la femme qui aide l'homme à voir le monde dans toute sa dimension:

Tes yeux dans lesquels nous dormons
 Tous les deux
 Ont fait à mes lumières d'homme
 Un sort meilleur qu'aux nuits du monde (v.3/6)

Thèmes: a) Les yeux

Dans Les yeux fertiles le thème du regard comme créateur de vie est prédominant. Les yeux sont le domaine du regard: les yeux de la femme qui fascinent, qui guident, qui lui apprennent à mieux voir la réalité qui l'entoure; les routes qu'ils parcourent, illuminées par les yeux de la femme, se séparent de la terre vers la surréalité:

Tes yeux, dans lesquels je voyage
 Ont donné aux gestes des routes
 Un sens détaché de la terre (v. 7,8,9)

Le regard est donc pour Eluard l'instrument de la communication, le lieu de l'échange, le moyen de partager avec la femme aimée, la source de l'amour et de toutes les relations humaines.

b) Le couple

L'union de l'homme et de la femme donnent origine au couple. Le couple est le signe de l'harmonie, de la conjonction des opposés et bien sûr de la connaissance de l'autre.

Eluard ouvre et ferme ce poème par deux distiques qui disent :

On ne peut me connaître
Mieux que tu me connais (v. 1 et 2)

On ne peut te connaître
Mieux que je te connais (v. 13 et 14)

Ces deux distiques, stratégiquement placés, donnent au poème tout son équilibre. Mais ces vers ne sont pas les seuls à traduire l'idée d'intégration, d'union, de communion :

Dans tes yeux qui nous révèlent
Notre solitude infinie (...) (v. 10 et 11)

L'idée du couple est donc très forte dans ce poème. La femme aimée possède un pouvoir magique qui mène le poète à chanter la gloire, la beauté, le bonheur de ne pas être seul.

Pour finir, nous allons nous occuper du poème tiré de La

Rose publique :

- 1 - Même quand nous sommes loin l'un de l'autre
- 2 - Tout nous unit
- 3 - Fait la part de l'écho
- 4 - Celle du miroir
- 5 - Celle de la chambre celle de la ville
- 6 - Celle de chaque homme de chaque femme
- 7 - Celle de la solitude
- 8 - Et c'est toujours ta part
- 9 - Et c'est toujours la mienne
- 10 - Nous avons partagé
- 11 - Mais ta part tu me l'as vouée
- 12 - Et la mienne je te la voue.

Structure: Un distique, une strophe de six vers et un quatrain.

Commentaire: Ce poème, très lié à l'antérieur, est celui où l'idée du couple, de la commune présence, est capable de vaincre la distance:

Même quand nous sommes loin l'un de l'autre
 Tout nous unit (v. 1 et 2) :

Le couple est un "écho", un "miroir", deux parties qui forment
 un tout :

Fait la part de l'écho,
 Celle du miroir (v. 3 et 4)

Et dans la solitude ou en compagnie d'autres hommes et fem-
 mes, le couple est présent car il fait partie du monde et
 de l'humanité :

Celle de la chambre celle de la ville
 Celle de chaque homme de chaque femme
 Celle de la solitude (v. 5, 6, 7)

Le couple, nous l'avons déjà dit, est le lieu de la connais-
 sance, de la conjonction des opposés. Il est aussi offrande
 et offrande éternelle :

Et c'est toujours ta part
 Et c'est toujours la mienne
 Nous avons partagé
 Mais ta part tu me l'as vouée
 Et la mienne je te l'ai vouée (v. 8/12)

Ce poème célèbre donc le couple que la femme forme avec
 l'homme pour arriver à l'union totale, à "l'amour fou" des
 surréalistes, qui révèle qu'elle porte en elle un signe qui
 la destine à un seul, lui.

L'analyse de ces trois poèmes dédiés à Nusch décèlent
 chez Eluard une grande sensibilité et une prodigieuse imagi-
 nation. Cette imagination est la source qui le conduit dans
 un monde merveilleux, fantastique, surréel, où l'on dort dans
 les yeux, où il y a des bulles de silence, où l'arc-en-ciel a
 des cordes, où les contraintes disparaissent, monde enchanté
 qui est vraiment celui de l'irréalité.

Dans ces poèmes, grâce à l'amour, les images du monde ex-
 térieur se renouvellent dans l'image de l'être aimé. La fem-
 me est en communion avec le monde, elle en connaît son langage,
 car elle figure tout l'univers ainsi que l'univers représente

la femme.

L'amour qui porte le poète vers Nusch est dès l'abord un sentiment total, sans frontières, mais il implique en plus une longue réflexion amoureuse, un élargissement, un approfondissement de l'expérience personnelle. Toujours surréaliste, il est en même temps au service de la Révolution, engagé dans l'histoire, plongé dans la réalité de son temps.

L'exaltation de la femme et de l'amour ne le sépare pas de son engagement. Au contraire, chantre de l'amour et du couple, il atteint une dimension cosmique.

Il s'agit donc chez Eluard d'une poésie ardente et pleine d'images éclatantes, consacrée à Nusch, sa compagne de vie et de lutte.

Cette poésie peut être résumée en quelques mots; les voilà:

Femme - Amour - Couple - Connaissance de soi et de l'autre - Partage - Miroir - Echo - Pouvoir suprême de la femme, qui arrive à une dimension cosmique, mythique.

NOTES

(1) Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles. Paris, Robert Laffont, 1984; p. 376 et 379.

(2) *Ibidem*, p. 940.

Les poèmes de Paul Eluard analysés figurent dans: La Vie immédiate, suivie de La Rose publique et Les Yeux fertiles. Paris, Gallimard, 1984.

BIBLIOGRAPHIE

Abastado, Claude: Le Surréalisme. Paris, Hachette, 1975. Coll. Espaces littéraires / Faire le point.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles. Paris, Robert Laffont, 1984. Coll. Bouquins.

Durozoi, Gérard et Bernard Lecherbonnier: Le Surréalisme (Théories, thèmes, techniques). Paris, Librairie Larousse, 1971.

Eluard, Paul: La Vie immédiate, suivie de La Rose publique et Les Yeux fertiles. Paris, Gallimard, 1984.

Jacques, Jean-Pierre: Poésies - Eluard. Paris, Hatier, 1982. Coll. Profil d'une oeuvre.

Jean, Raymond: Paul Eluard par lui-même. Paris, Seuil, 1968. Coll. Ecrivains de toujours.

Ada B. Córdoba de Ortiz
Instituto del Profesorado
de La Rioja

LA HEROINA DE LOS DESHEREDADOS EN
LA SAUVAGE DE JEAN ANOUILH

Este sencillo trabajo intenta mostrar, a través del texto literario de La Sauvage de Jean Anouilh, tres ejes temáticos incluidos en la evolución de su protagonista principal, Thérèse Tarde, y que son: la despersonalización de los desheredados, la búsqueda de sí misma y la heroicidad de la protagonista para lograr el encuentro.

Se ha dicho que Anouilh es como "el eco de una época desequilibrada alumbrado por el sol de la tempestad". Escritor pesimista, se sirve del sarcasmo, de la sátira para hacer frente a una sociedad materialista, consumista, viciosa y por sobre todo individualista, en la que el hombre no tiene la misma posibilidad de encontrar lo que busca por no poder desprenderse del mundo que le tocó en suerte y reencontrarse consigo mismo, por no poder escapar a los cánones de la sociedad. Por ello el hombre está condenado a una soledad absoluta.

Uno de los temas preferidos por Anouilh es el de la pobreza en el mundo. En sus obras, el pobre es por lo general el protagonista, y aun cuando no lo es, se lo encuentra escondido, proyectando en el ambiente su tristeza, su angustia, su soledad. Así en las primeras obras: L'Hermine (1931), Jézabel (1932), La Sauvage (1934).

La rebeldía es también una constante en la obra de Anouilh, y el motivo que mueve a la rebelión necesita mujeres con cualidades de heroína. Por eso las mujeres del teatro de Anouilh son muy diferentes del concepto corriente que las considera físicamente limitadas y sensiblemente influenciables.

Las heroínas de este teatro, en su rebeldía, prefieren el fracaso antes que trasgredir sus propias leyes. Jamás transigirán. Jeanne d'Arc en L'Alouette, se rebela contra la socie-

dad; Antigone, contra el poder de Créon, y Thérèse, en su rebeldía, se vuelve verdaderamente la "Sauvage".

La Sauvage es una de las más bellas creaciones de Anouilh. En una primera lectura se nota por parte de la protagonista una evolución que comienza con la confrontación de los dos mundos, que desata la crisis, luego la búsqueda de sí misma y finalmente la pérdida total de lo deseado, mientras que en una segunda lectura se ve claramente que la evolución comienza con la confrontación, luego la búsqueda de sí misma y finalmente el encuentro y la realización personal.

Las conductas mostradas por los personajes en esta obra están determinadas por el medio socio-económico y cultural. Los pobres viciosos, los ricos virtuosos. Por una parte está Thérèse, que encarna el mundo de la pobreza, del vicio, la bajeza, las limitaciones económicas, la educación burda, la inseguridad, la mediocridad por falta de oportunidades, y por otra parte está Florent y su familia: el mundo de los poderosos toma forma en un joven, brillante compositor, rico, reconocido, respetado.

El enfrentamiento de estos dos mundos revelará a los personajes en su esencia.

La Sauvage describe en profundidad el conflicto inevitable entre el mundo sórdido de los desheredados y el mundo de los que lo poseen todo y que les permite la posibilidad de alcanzar el triunfo y el éxito personales.

El choque de los dos mundos sacude a Thérèse, despertando en ella la creatividad humana que le servirá para desarrollar su personalidad. En cambio, sus compañeros músicos, incluyendo a sus padres, se muestran hijos del ambiente, y tienen como meta el poseer dinero; en ellos despierta una creatividad más limitada, por cierto, puesto que se reduce a la codicia, a la astucia, al enfrentamiento.

Thérèse sufre una profunda humillación; la de tener padres sórdidos. Estos están dispuestos a venderla, como dice Gosta, compañero de orquesta y amante de su madre:

- Ah! Je m'en doutais! Lâche-moi, toi. Il y a assez longtemps que vous essayez de la vendre à quelqu'un, il fallait que cela réussisse un jour ou l'autre... (1)

M. y Mme. Tarde son productos del mundo de los desheredados. La avidez está siempre presente en ellos. Su fin último es hacer un buen negocio con su hija. Mme. Tarde dice:

- C'est une affaire inespérée! Je ne te cache pas que je n'aurais pas cru qu'il t'épouserait. Embrasse-moi. (2)

La codicia de sus padres empuja a Thérèse a casarse con Florent, con el fin de asegurarse el dinero que posee el joven. Mme. Tarde continúa:

... Quand une fille comme toi a une pareille chance, elle doit en profiter jusqu'au bout. Cela ne dure pas longtemps, crois-moi. Et pourtant j'étais plus jolie que toi. (3)

El texto continúa sobre el mismo tema; revelando el oscuro interior de la madre:

- Alors, voilà. Il va t'acheter une bague, sans doute. Qu'est-ce que cela pourrait te faire de dire: "J'en ai vu une que j'aime chez Vinteuil". Attends, attends. Il y a justement un "diamant et perles" de toute beauté. Mais attends donc! Vinteuil en veut vingt-cinq mille. Je lui ai dit que si tu disais que tu en avais envie depuis longtemps, il pouvait certainement en demander trente. Si ton fiancé marchand, bien entendu, il baissera, mais il m'a promis la différence... (4)

En el momento de la confrontación de los dos mundos comienza la crisis de Thérèse. Ella cree en un principio que la felicidad habita por ley natural en el mundo de la riqueza, pero la actitud de su madre provoca en ella un sentimiento de vergüenza, de humillación. Sentimientos que se ponen de relieve y lastiman más aún a la joven cuando M. Tarde dice:

- Parfait, fifille. Hé bien, voilà. C'est une affaire qui pourrait nous rapporter beaucoup d'argent à tous les deux. (Je te ristournerai naturellement ta part)... Voilà,

c'est une idée qui m'est venue en voyant ton fiancé à ce piano... Crois-tu que tu ne pourrais pas à l'occasion de ce concert d'adieux en lui disant que cela t'évoque des souvenirs, que, par tendresse pour lui, tu aimerais le voir là, sur cette estrade où tu as si longtemps travaillé... et c'est tout naturel, tu es tellement sentimentale! (tout oomme moi d'ailleurs). Ne pourrais-tu pas, dis-je, le décider, à titre gracieux bien entendu, à venir jouer un petit morceau ou deux avec nous, En famille! Cela serait tellement gentil! (5)

El mundo de la pobreza condiciona al hombre, lo rebaja, lo vuelve insignificante, lo priva de elección, lo anula. Sin embargo, Thérèse, que pertenece a ese medio, comienza a despertar y dice:

(...) Mais qu'est-ce que vous en croyez tous? Qu'il est une machine à vous faire gagner de l'argent, qu'il faut que je ne pense qu'à son argent? (6)

Pero su padre intenta justificar su actitud apelando a los sentimientos para disimular sus verdaderas intenciones y dice: "Qu'est-ce que tu veux quand on est pauvre!... (7). Esta frase está permanentemente en boca de los desheredados para justificar sus actitudes, sus acciones. El ser pobre se vuelve en esos seres un blasón, no para luchar y evolucionar en busca de un crecimiento, sino para ser comprendidos, justificados. Thérèse insiste: "Mais on ne peut donc pas cesser de s'en occuper une fois de cet argent? (8) Estas palabras suenan en el mundo de los desheredados dichas en lengua extranjera por una extranjera.

Thérèse, a pesar de venir de ese medio, desea ser fiel a sus convicciones, siente la necesidad de ser pura, franca, transparente, íntegra. Comprende que el dinero de su novio es la causa de su miedo, de su inseguridad. Sin embargo, el amor que siente por Florent le hace creer que encontrará su felicidad al lado del ser amado, lejos de su familia, le-

jos de los suyos. Le pide a Florent que la aleje de ese mundo:

- Partons, dites, s'il vous plaît, partons vite, que je ne les voie plus. (9)

Los padres de Thérèse aprovechan la oportunidad de perder a su hija como violinista de la orquesta para exigir a su prometido una recompensa monetaria. La astucia, la insensibilidad, la despersonalización, son sus características propias.

Florent pagará porque se cree verdaderamente culpable de esa situación. Thérèse descubre el accionar de sus padres y dice, humillada:

- Ah non! Pas encore cet argent. Vous m'avez fait assez mal avec lui. Vous m'avez fait perdre assez de bonheur comme cela aujourd'hui. (10)

Thérèse arroja a los pies de Florent el dinero que éste le diera para comprar las valijas. Se halla en uno de los momentos cruciales; sus padres, en cambio, se precipitan a tierra para recoger el dinero. Florent ríe a carcajadas y explica a Thérèse que el dinero no tiene para él ninguna importancia. Busca más dinero en sus bolsillos mientras Thérèse dice:

- Comme tout est simple pour toi, je suis toute froide de honte et tu joues un joli jeu. (11)

Esta cita muestra a una Thérèse diferente de los suyos, de su medio. Florent no le presta atención; para él la escena es divertida, intrascendente, y continúa tirando todo el dinero que posee en sus bolsillos mientras ríe alegremente. Los padres de Thérèse, de rodillas, lo recogen del suelo. Este grotesco golpea profundamente a Thérèse:

- Regardez-les tous les deux. Cela leur fait mal, ces billets par terre... (...) Regardez ces têtes. (12)

Este cuadro tan desgraciado despierta en Thérèse la rebelión por sentirse identificada con ellos. Su origen está en ese mundo y no sería ella misma si renegará de él:

- A genoux, à genoux. Je dois le ramasser à genoux pour ne pas mentir, je suis de cette race. (13)

Esta actitud de la jovencita muestra que ella no renuncia a su mundo, ni al de los suyos, ni al de su infancia. Va a vivir a casa de su novio, pero su mundo va con ella. Acerca de esta búsqueda de sí misma afirma Robert de Luppé: "Thérèse en effet revient à la vérité de son coeur." (14) Es decir que vuelve a la verdad de su corazón para lograr ser ella misma. Esta verdad le produce un placer amargo. Su corazón supura desdicha, miseria, odio. Esta puede ser la verdad que ella debe asumir: su verdad, la de los pobres, la de los desheredados, la que toca a una gran parte de la humanidad.

Florent no alcanza a comprender la rebeldía de la joven porque tanto él como su mundo están fuera de esa verdad, lejos de ese sufrimiento. Thérèse quiere hacerle comprender y para eso le revela su origen, su infancia, lo enfrenta:

Tu n'as jamais été laid, ni honteux, ni pauvre
... Moi j'ai fait de longs détours parce qu'il
fallait que je descende des marches et que j'
avais des bas troués aux genoux (...). J'avais
honte quand on me donnait des sous. (15)

Su rebeldía es aún más vehemente:

(...) cette haine qui me creuse le visage, cette
voix qui crie, ces détails crapuleux. Je dois
être laide comme la misère en ce moment (...)
(16)

Thérèse quiere castigarse y castigar a los ricos en la persona de Florent, mostrando la injusticia, la indiferencia, el abandono. Le cuenta a su prometido que a los catorce años se entregó a un desconocido, a quien no amaba, por falta total de protección y de orientación hacia una niña de esa edad. De este encuentro casual quedó encinta por inexperiencia, solucionado el problema de la manera más inhumana: mediante el aborto. La descripción de estos hechos por parte de Thérèse es cruda, despiadada, cruel.

Con este comportamiento ella pretende hacer tomar conciencia tanto a los suyos como a Florent, de la despersonalización en que se sumen aquellos que tienen origen miserable.

Florent cree comprender a la joven pero sólo es una pseudo-comprensión, cuando dice:

(...) Je ne sais quel orgueil, quelle méchanceté te déforment en ce moment le visage. Mais je suis sûr aussi que ce sont de mauvaises herbes qui vivent de toi et avec lesquelles tu n'as rien de commun. Tu peux te débattre. J'arracherai toutes tes mauvaises herbes une par une. (17)

Florent habla de arrancar las malas hierbas una a una, pero no penetra en lo profundo de la miseria de corazón de los pobres. El desacuerdo entre Thérèse y Florent no es un simple choque, sino el enfrentamiento de dos mundos antagónicos.

La rebeldía de Thérèse es cada vez más profunda, más ciega, más decidida. Así, pide a Florent que invite a su padre a la gran mansión. La presencia de M. Tarde en la sala de la casa es aprovechada por su hija para ridiculizarlo delante de su novio por sus modales vulgares, sus costumbres poco sociables; la joven se ríe en una forma alocada, fuera de sí, ante la desorientación de los dos hombres.

Su padre piensa que Thérèse es un monstruo de orgullo y no es así, porque si así fuera, esto sería una suerte para ella. Su actitud no se dirige a su padre individualmente, sino que en él incluye a todos los suyos.

Las paredes de la mansión, los libros que tapizan los muros del dormitorio que ocupa M. Tarde, la pureza del ambiente, la paz que se respira, la serenidad, irritan aún más a la joven. Por esa razón tira los libros al suelo y dice: "(...) ces sales livres. (18). Estas dos palabras toman en el contexto un valor profundo, lleno de significación. Este enfrentamiento desnuda a Thérèse y se rebela más aún contra el mundo de los ricos porque sólo a ellos pertenecen los libros, sólo ellos tienen la posibilidad de alcanzarlos y aprovecharlos. Los libros otorgan un poder que a los pobres les está vedado.

Thérèse continúa debatiéndose. Hace creer a Florent que

que Gosta ha sido también su amante. Jeannette envía un anónimo a Florent por pedido de la propia Thérèse. Al aclararse la situación, Thérèse se niega a justificar el porqué de su proceder:

(...) J'ai voulu que tu apprennes ce que j'aurais essayé de te faire croire, si cette imbécille n'avait pas tout fait rater. Je veux que tu saches (...) mais pourquoi j'ai fait tout cela (...) je ne te le dirai jamais, puisque tu n'as pas su le trouver toi-même. (19)

El desconcierto de Florent aumenta, pero no se da por vencido; piensa que la manera de actuar de Thérèse se debe a su origen, pero que es posible que se opere un cambio. Trata para ello de familiarizarla con su propio ambiente. Hace suya la tristeza de la joven y pide a su madre que le cante la canción que solía cantarle para hacerle dormir. Thérèse saca a Florent de ese estado de correspondencia con los suyos e irrumpe con una grosera canción. Se produce el siguiente diálogo:

Florent: Qu'est-ce que tu chantes?
 Thérèse (la tête dans ses bras): Une chanson de ma mère à moi.
 Florent: Pourquoi chantes-tu cette imbécillité?
 Thérèse: Parce que ma mère à moi est une femme dure et froide qui me faisait honte et qui me battait. (un sanglot). (20)

Thérèse llora por su situación de conflicto, por la incomprensión de su prometido y la de los de su clase; cree que el camino más acertado es alejarse de Florent e irse con su padre.

Florent trata inútilmente de persuadirla y creyendo que la pierde para siempre, llora, lo que permite que Thérèse cambie de opinión con respecto a los ricos. Ella había pensado siempre que los poderosos no sufrían, y por lo tanto no eran seres humanos. Las lágrimas de Florent lo humanizan ante la joven. La felicidad más grande de ésta en esa situación es la de sentirse realmente necesaria e irremplazable para su prometido, que parecía tenerlo todo, y decide quedarse con él.

Desde ese momento intenta Thérèse ser feliz junto a Florent. Trata de disfrutar comprendiendo ese mundo, pero su

pasado vuelve siempre, esta vez en las personas de su padre y de Gosta.. Este último enfrenta a la joven por sentirse celoso de ella y desea vengarse. Thérèse lo rechaza porque se cree lejos de esos parias, despreciables y cobardes:

- Alors, va-t-en. Allez-vous-en tous les deux. Je veux être heureuse et ne jamais plus penser à vous. Allez-vous-en, allez-vous-en vite, que je ne vous voie plus. (21)

El casamiento está próximo. Thérèse trata de ser feliz con Florent, pero no lo logra. Mientras Florent toca el piano, ella decide abandonarlo, deja su traje de novia, se aleja porque ya es ella misma y comprende que nunca podrá ser completamente feliz si abandona a los desheredados:

- (...) j'aurai beau tricher et fermer les yeux de toutes mes forces... Il y aura toujours un chien perdu quelque part qui m'empêchera d'être heureuse... (22)

Sólo Hartman la ve alejarse y no intenta retenerla, porque comprende que más allá de su origen, más allá de tener la posibilidad de cambiar su suerte,

... elle part, toute menue, dure et lucide, pour se cogner partout dans le monde. (23)

El desarrollo de la acción dramática en esta obra tiende a demostrar que el mundo de la pobreza despersonaliza a quienes lo integran por la falta absoluta de medios para evolucionar como personas, como seres humanos, como individuos. Todos aparecen masificados, con los mismos defectos, como son la astucia, la codicia, la avidez, que usan para poder sobrevivir.

Thérèse que, al decir del crítico López Quintás, es "un diamante en bruto que a causa de las diversas circunstancias adversas ha tenido la ocasión de tallar las aristas más hirientes"(24), es capaz de rebelarse contra la fatalidad de su origen, e iniciar una búsqueda que le hace intentar nuevas formas de vida. Comprende, sin embargo, que jamás podrá desprenderse del mundo que la signó, pero que tampoco será ya un miembro más de él.

Este lúcido asumir de su destino convierte su decisión final en el encuentro definitivo consigo misma, el que adquiere ribetes de heroicidad al transferirlo a un sentimiento de solidaridad para con todos los desheredados.

NOTES:

- (1) Anouilh, Jean: La Sauvage, suivi de L'Invitation au Château. Paris, La Table ronde, 1968, p. 25.
- (2) Ibid., p. 53.
- (3) Ibid., p. 54.
- (4) Ibid., p. 55.
- (5) Ibid., p. 57-58.
- (6) Ibid., p. 58.
- (7) Ibid., p. 58.
- (8) Ibid., p. 59.
- (9) Ibid., p. 60.
- (10) Ibid., p. 74.
- (11) Ibid., p. 76.
- (12) Ibid., p. 76.
- (13) Ibid., p. 77.
- (14) Luppé, Robert de: Jean Anouilh. Paris, Ed. Universitaires. Coll. Classiques du XXe siècle; p. 26.
- (15) Anouilh, op.cit., p. 137.
- (16) Ibid., p. 139.
- (17) Ibid., p. 131.
- (18) Ibid., p. 103.
- (19) Ibid., p. 121.
- (20) Ibid., p. 127-128.
- (21) Ibid., p. 203.
- (22) Ibid., p. 211.
- (23) Ibid., p. 212.
- (24) López Quintás, A.: Análisis estéticos de las obras literarias. Madrid, NARCEA, 1982; p. 319.

BIBLIOGRAPHIE:

- Anouilh, Jean: La Sauvage, suivi de L'Invitation au Château. Paris, La Table ronde, 1968. Coll. Livre de poche.
- Luppé, Robert de: Jean Anouilh. Paris, Ed. Universitaires. Coll. Classiques du XXe. siècle.
- López Quintás, Alfonso: Análisis estéticos de las obras literarias. Madrid, NARCEA, 1982 (cap. sobre Anouilh).

Paulette Rachou
Universidad Nacional
de Morón

LA LUCHA DEL BIEN Y DEL MAL EN UNA HEROINA DE

FRANÇOIS MAURIAC

Cuando en 1952 la Academia de Suecia otorgó a François Mauriac el premio Nobel de Literatura, todos los artículos que se escribieron sobre este autor que acababa de ser galardonado coincidieron en destacar la capacidad de analizar la psicología humana en todas sus novelas. Sin embargo no sería muy exacto encuadrarlo dentro de una corriente literaria que otorga al estudio psicológico el rasgo predominante en el desarrollo de la obra. Tampoco nos hallamos ante un autor de tesis que a priori quiere expresar su visión dramática o no - de un drama que tal vez acucie su alma en ese momento. Me atrevo a decir que François Mauriac nos hace vivir en su totalidad el mundo por él mismo vivido, por sus ojos y por su alma.

Capacidad narrativa que atrae desde las primeras líneas, estilo que por momentos nos lleva casi al mundo poético por el ritmo de las frases, vocabulario riquísimo en el que se aúnan los términos de la lengua francesa común con localismos de su propia región, y muy especialmente hombres y mujeres concretos que viven sus propios destinos luchando con las circunstancias pero poniendo en ejercicio su voluntad de acción. A veces - como al gran artista plástico - le basta una pincelada para que los tengamos ante nosotros en toda su dimensión.

Naturalmente es Mauriac, su experiencia vital, sus creencias y por eso sus novelas nos muestran las costumbres y la idiosincracia de las gentes de su país natal. Nunca dejó de sentirse gascón en pleno París y en ese mismo París

- agnóstico y libertino - dejó de ser católico.

Un gran tema fundamental en su obra - tal vez un solo libro arquitectural y premeditado como aquel al que aspiraba Mallarmé - y este tema es el duelo de la naturaleza y de la Gracia en el alma humana; el desgarramiento del corazón entre el amor del mundo y el amor de Dios. El mismo, en su Crítica de la crítica, nos dice: "Lo que produce el malestar a mi alrededor es la prolongación metafísica que introduzco, a pesar de mí, en todos mis personajes. No pierdo de vista la parte eterna de mis creaturas: el alma, y por eso protestan. Soy un metafísico que trabaja con material concreto. Gracias a un cierto don de atmósfera trato de hacer sensible, tangible, olfateable, el universo católico y el concepto del mal. A ese pecador, del que los teólogos nos dan una idea abstracta, yo trabajo en encarnarle". Hasta aquí François Mauriac, y me atrevo a corregirlo. No es un metafísico que trabaja con material concreto, sino un teólogo que no sólo nos encarna la idea del mal sino que en su obra reluce finalmente el bien al que los hombres tendemos muchas veces sin darnos cuenta, y es justamente esa oscuridad anímica en la que se mueven sus personajes - consecuencia del mal - preludio de la luz que finalmente aclara sus caminos. Es la ignorancia, la ceguera de su propio yo, lo que hace que sus creaturas no encarnen como en una alegoría visios o virtudes, sino que en cada una de ellas - como en cada uno de nosotros - sombras y luces oscurecen o relumbran según las propias fuerzas y la ayuda de la Gracia.

Nombrar a François Mauriac trae a muchos el recuerdo de Thérèse Desquayroux, que en 1950 fue designada como una de las mejores novelas de ese primer medio siglo. Pero he preferido analizar la lucha del bien y del mal en otra de sus creaciones - Brigitte Pian - porque me parece una mujer más común, aquélla que podemos encontrar a nuestro lado en el tren, en nuestro propio círculo de amistades y de la que no se hablaría fuera de él. Mauriac hace de esta burguesa un arquetipo con el que fácilmente podríamos identificarnos con

sólo cambiar las circunstancias externas pero no su orgullo ni su voluntad de dominio sobre los demás.

La Pharisienne - obra de madurez literaria y vital - fue publicada en 1941.

Como en algunas comedias de Molière, conocemos a Brigitte Pian primero a través de otros personajes, no sólo por lo que piensan de ella, sino muy especialmente por lo que ella provoca en los demás. El narrador en primera persona desarrolla la trama como actor y testigo directo o actualizando el pasado que él no presenci6, sirviéndose de cartas o diarios personales que posteriormente tuvo ante sus ojos y que le permiten comprender lo que en su momento no tuvo razón de ser. Este narrador observa y siente primero como niño, pero con el tiempo madura su juicio y puede dar sentido total a los hechos. A medida que avanza el nudo dramático, Brigitte Pian se hace más presente, como si fuera necesario que ella misma moviera ante el lector los hilos de todas esas vidas. Esta es la misión que cree que Dios le ha encomendado: ser árbitro de los destinos ajenos y llevarlos hacia el bien - por supuesto - pero por donde ella cree y está segura de que deben ir.

¿Cómo la ven los demás? En la escuela, cuando lo reciben, su hijastro -el narrador- oye estas palabras:

C'est le petit Pian? Je connais sa famille... Il n'a pas l'air plus faraud que son pauvre père... Mais sa belle-mère, Brigitte Pian, voilà une femme, une vraie mère de l'Eglise! (p. 9)

Y más tarde, en diálogo con Jean de Mirbel:

- Poutant, Mme. Brigitte Pian n'est pas ta vraie mère...
- Oh! Mais c'est tout pareil... c'est comme si elle l'était!
Je me tus aussitôt et sentis mes joues brûlantes. Ma vraie mère m'avait-elle entendu? (...). Mais si maman savait tout, elle savait bien que personne n'avait pris sa place dans mon coeur. Aussi parfaite que fût pour moi ma belle-mère... (p. 12).

Y se propuso Brigitte Pian ser una madre perfecta para los hijos de su marido, especialmente para Louis, más dócil a sus planes de vida que la adolescente Michèle, que detestaba a la segunda mujer de su padre. Pero, sin capacidad de amar y de comprender, y sólo para decidir sobre los demás, el mundo que creyó construir se va deshaciendo poco a poco:

On comprenait que sa première vocation eût été de diriger une communauté. Après la mort du baron Maillard, son père, préfet de la Gironde sous l'Empire, Brigitte avait consacré le plus clair de sa fortune à l'achat et aux réparations d'un petit couvent des environs de Lourdes; elle y voulait réunir des jeunes filles du monde, sous une règle nouvelle, en partie inspirée par son directeur, l'abbé Margis. Mais les travaux n'étaient pas achevés qu'ils ne s'entendirent plus. (p. 22)

Fracasa, pues, como inspiradora de una nueva comunidad religiosa: su comunidad. Relacionada con la familia Pian, a la muerte de Marthe se casa con el jefe de familia y pasa a ser ella la que trata de regentearla y -muy especialmente- salvarla de la influencia "perniciosa" de la primera mujer:

Brigitte, devenue la seconde Mme. Pian, considéra en toute bonne foi comme un devoir essentiel de parachever son oeuvre en arrachant son époux à l'influence de la morte - d'autant que lui même n'avait consenti à se remarier que dans l'espoir de cette guérison. Une rancune personnelle, une jalousie inavouée, purent orienter, dans la suite, les agissements de ma belle-mère; mais au départ elle était en droit de croire à cette mission dont son époux l'avait investie. (p. 147)

En todas las circunstancias, Brigitte Pian buscaba sinceramente el bien, o al menos estaba convencida de buscarlo sinceramente. No hay que perder de vista esta disposición de su mundo consciente, que es el motor de todas sus acciones.

No se casa por amor, sino para hacer el bien, o lo que cree que es el bien. Breves líneas muestran la separación del matrimonio: las dos camas lo más separadas que es posible en el dormitorio conyugal.

Como es incapaz de amar, es incapaz de conocer y comprender y por eso no comprende el amor de Michèle y de Jean de Mirbel; primer amor para ambos y que pudo ser - como luego será - la salvación para los dos. ¡Amar a un hombre: qué pecado para Brigitte Pian!

Ma belle-mère, furibonde, fit le tour de la table et, retranchée derrière l'argenterie et les tasses, les deux mains appuyées au dossier d'une chaise, se recueillit à l'abri de ses paupières membraneuses et, enfin:

- Michèle est une fille qui aime l'homme. Voilà ce qu'il y a. (p. 141)

Brigitte, para salvar a su hijastra según el deber de madre que ha asumido, tiende sus redes para separar a los jóvenes: Michèle, pupila en el colegio del Sagrado Corazón, Jean con el P. Calou en Baluzac. Ningún encuentro. Ninguna carta. La soledad para los dos jóvenes, especialmente para Jean, que acaba de comprobar que su madre no era como él creía. ¿Qué le queda? El recuerdo y las promesas de amor fiel de Michèle. Pero es muy poco para un joven de dieciocho años. Esto lo comprende muy bien el P. Calou quien trata por todos los medios de romper las barreras que los separan. Sabe que Michèle es la salvación para Jean, hijo de su alma, al que ama muy especialmente. Pero Brigitte quiere defender a su hijastra: ¡pobre Michèle!, y hacia ella eleva sus pensamientos de misericordia, ya que la misericordia era un artículo que ella nunca rechazaba. ¿Cómo no tener misericordia con esta jovencita, hija de una madre que se habría precipitado en las tinieblas por una muerte brusca y terrible sobre la que corría - con bastante fundamento - la idea del suicidio! Acusa al pobre sacerdote de proceder con total falta de prudencia y lleva sus acusaciones hasta la autoridad religiosa. Sabremos, por la carta que el pobre sacerdote envía a Louis, que ya no está más en Baluzac: ha sido destituido y debe permanecer con su familia.

Brigitte Pian está convencida de que tiene el don de discernir los caminos previstos por Dios para los demás desde el fondo de la eternidad. No está totalmente equivocada, pero sí se equivoca cuando no sabe respetar la libertad ajena y no comprende que Dios tiene otros tiempos, diferentes de los que ella misma fija para sus planes. Por

eso se irrita y persigue a M. Puybaraud - llamado por Dios a los altos designios del sacerdocio - cuando se casa con Octavie Trogge, unidos en un mismo ideal religioso y humano. Les pronostica - porque se la han buscado - su propia desgracia. La extrema pobreza del matrimonio, la enfermedad y la muerte de Octavie y la pérdida del hijo tan deseado, parecerían darle la razón, pero no debemos olvidar los momentos de gozosa unión que han vivido, aunque por poco tiempo.

Brigitte los ayuda con aire de triunfo - se han cumplido sus vaticinios - pero exige que la mujer sepa la verdad. No es su marido quien gana el sustento (no tiene trabajo por las intrigas de Mme. Pian) sino que es ella misma la que entrega quincenalmente el sobre con el dinero que les permite sobrevivir. Cuando Octavie muere, Brigitte cumple como siempre con su deber: asistir al velatorio y expresar sus condolencias al viudo. Este sufrirá una rebelión religiosa, pero luego un retiro con los cartujos preludivará a su ingreso definitivo en la orden. Brigitte Pian no estaba equivocada cuando supo que el antiguo maestro estaba llamado a una entrega que no era humana. Pero no comprendió - lo comprenderá más tarde - que el amor humano es la imagen más cercana al amor divino, y que algunos necesitan vivirlo para comprender el amor encarnado y concreto de Dios por cada uno de los hombres. No podría comprender el camino que debió recorrer Mesa (Claudel) y que le hace exclamar poco antes de morir:

Ah! je sais maintenant
 Ce que c'est que l'amour! et je sais que vous avez
 endure sur votre croix, dans ton Coeur,
 Si vous avez aimé chacun de nous
 Terriblement comme j'ai aimé cette femme(...)

(Paul Claudel: Partage de Midi, p. 206)

Brigitte Pian está cegada y equivocada sobre ella misma. la soberbia - pecado demoníaco - le impide ver con claridad sus propias motivaciones. Muchas veces obra bien, hace el bien, pero ... ¿qué la mueve? Su propia perfección. Es la autora de su propia santidad que, como un tejido, debe ir

anudando malla a malla, punto a punto. Pero como en un tejido, un punto se corre y atrasa el trabajo, aunque siempre está dispuesta a seguir adelante:

Mais Mme. Brigitte ne voulait rien entendre. Elle était blessée et pardonnait l'injure reçue (...) bien loin de le reconnaître et de se frapper la poitrine, elle tendait la joue gauche, protestait qu'il était excellent qu'elle fût ainsi méconnue et calomniée, et ajoutait une maille à ce tissu serré de perfection et de mérite dont elle s'enveloppait et à quoi elle ne s'interrompait jamais de travailler. (p. 88)

Une maille, deux mailles venaient de sauter dans le tissu de perfection. (p. 108)

Soberbia y falsa humildad en lucha oscura con el bien. Teóricamente sabe discurrir sobre todas las virtudes, pero ¿alcanzó la humildad?

C'est même un spectacle curieux que ses deux créatures dont chacune se juge très inférieure à l'autre. Je voudrais que Mme. Brigitte pût les observer comme moi... elle apprendrait ce que c'est la véritable humilité... (p. 183)

Brigitte está sola en su lucha por ascender a la santidad. Nadie le dijo - tampoco buscó quien pudiera guiarla - que el hombre, a medida que asciende en el camino de la perfección, descubre cada vez más su poquedad, su nada, y se dirige a Dios solo, no por devoción, sino porque cede a la evidencia y comprueba que en Él está la salvación. Mme. Brigitte sigue el camino inverso: agradece a Dios el haberla hecho una criatura tan admirable. A veces cae, y son esas caídas las que la ayudan a levantarse. Ante la presencia de los Puybaraud y especialmente de Octavie - ¿habrán descubierto sus imperfecciones? - descubre otro camino; relámpagos de luz iluminan poco a poco su alma: indicios de lo que vendrá;

Elle découvrait avec une évidence aveuglante (cela ne durait qu'un instant) qu'il existait une autre vie que sa vie, un autre Dieu que son Dieu. (p. 197)

El tiempo la apremia: es Cuaresma y se acerca la fiesta de Pascuas. Su angustia se transforma en terror. ¿Cuál es el drama? Sola, sin director espiritual, acude a su hijo - tro, casi un niño, pero en quien su antiguo maestro, M. Puybaraud, reconocía la lucidez del discernimiento:

Ecoute, Louis, j'ai un conseil à te demander. Cela va te paraître bizarre, mais il y a des moments où l'on ne voit plus clair. Quel est à ton avis le plus grand mal: désobéir à l'Eglise en ne faisant pas ses Pâques, ou s'exposer, par obéissance au précepte, à recevoir indignement l'Eucharistie? (p. 262-63)

Sabe Brigitte que la respuesta es fundamental porque ya no busca aparecer como una cristiana que cumple. Indudablemente busca la verdad y no exige una respuesta inmediata a su consejero. Como éste no padece el drama de su madrastra, no necesita pensar mucho: es suficiente una confesión bien hecha para recobrar la Gracia. No demasiado satisfecho Louis interrumpe la lectura de Dominique para escuchar y resolver el problema que extrañamente le ha planteado Brigitte Pian. ¿Cuál es ese problema? Oigámosla:

Il faudrait d'abord que les péchés fussent simples, bien discernables, faciles à délimiter, et qu'on pût les tenir dans une formule. Mais comment veux-tu que je rende intelligibles à un prêtre les problèmes qui me harcèlent? Que peut-il saisir de mes rapports avec ton père, avec les Puybaraud, avec M. Calou, avec Michèle? (p. 263)

Ha intentado hacerse comprender con un sacerdote secular, con un dominico y un jesuita, pero los tres sólo vieron en ella a una escrupulosa, y ella sabe muy bien que no lo es. Como le manifiesta a Louis, son remordimientos:

Tu mets le doigt sur la plaie, Louis. Nous essayons de nous rassurer en usant des termes plus doux; il est trop vrai que je ne suis pas scrupuleuse: j'ai des remords, oui, des remords. (...)
- J'ai une idée, dis-je (...). Le prêtre qui pourrait vous rendre la paix est celui qui non seulement vous connaît depuis de longues années, mais qui n'ignore rien des événements à propos desquels vous vous tourmentez. Oui, insistai-je, (...) l'abbé Calou sait tout d'avance, il m'a décrit dans sa

dernière lettre le mal dont vous souffrez. Scrupule ou remords, le nom ne fait rien à l'affaire; il vous donnera l'absolution en connaissance de cause.

- L'abbé Galou? Tu n'y penses pas? Me confesser à lui après ce que je lui ai fait...

- Justement; après ce que vous lui avez fait. (p. 264-65).

Y Louis retomó la lecture de Dominique que había interrumpido con no mucho placer.

Creo que es en este momento cuando Brigitte Pian se transforma en una heroína, no a sus propios ojos, por eso lo es, sino a los ojos de quienes hemos seguido su derrotero.

Si es héroe el que lucha con armas ante un enemigo exponiendo su vida por un gran ideal, como Roldán, tal vez lo sea más quien, por un gran ideal de santidad, de bien, debe luchar contra sus propias pasiones - su orgullo, su soberbia - y reconoce sus errores y trata de remediar el mal que hizo creyendo a veces - que procedía bien.

Podemos considerar a Brigitte Pian como representante de esa burguesía francesa capaz de luchar cuando es necesario, y que nos da sabios, artistas, y santos.

Brigitte Pian cambia, no bruscamente, pero lo hace y modifica aquello en lo que a sus ojos consistía la religión: todo lo que satisfacía sus ansias de dominio, de intolerancia hacia quienes no estaban a la altura de su perfección.

Pero tiene que soportar la incomprensión de los que no aceptan que el ser humano es capaz de cambiar. Su hijastra, al principio, no ve sus buenas intenciones, y le atribuye "des arrières-pensées malveillantes" cuando permite su relación con Jean de Mirbel. Los hechos irán demostrando la sinceridad de la antigua "pharisienne" que, en plena madurez o ancianidad, es capaz de conocer el amor. Una "amitié amoureuse" la une a su médico, el Dr. Gellis, y aprende a gozar la belleza de la naturaleza, del teatro y de la música.

Casi al final de su vida, tras denodada lucha en su propia alma, Brigitte Pian descubrió que no se trata de ser un servidor orgulloso, ansioso por hacer el bien, sino por el contrario un servidor humilde, capaz de amar.

NOTA

Las citas corresponden a las siguientes ediciones:

• Mauriac, François: La Pharisienne. Paris, Grasset, 1949.

"Crítica de la crítica" en Así opino yo. Barcelona, Ed. Mateu, 1961.

Claudé, Paul: Partage de Midi. Paris, Gallimard NRF, 1949.

BIBLIOGRAFIA

Brodin, Pierre: Les écrivains français de l'entre-deux guerres. Montréal, Valiquette.

Maîtres et témoins de l'entre-deux guerres. New York, 1944.

Du Bos, Charles: François Mauriac et le problème du romancier catholique. Paris, Corrêa, 1933.

Hourdin, Georges: Mauriac, romancier chrétien. Paris, Ed. du Temps présent, 1945.

Lacouture, Jean: François Mauriac. Paris, Seuil, 1980.

Robichon, Jacques: François Mauriac. Paris, Ed. Universitaires, 1953.

Roussel, B.: Mauriac, le péché et la grâce. Paris, Ed. du Centurion, 1965.

Séailles, André: Mauriac. Paris, Bordas, 1972.

Simon, Pierre-Henri: Mauriac. Paris, Seuil, 1982. Coll. Ecrivains de toujours.

Mónica Martínez de Arrieta

Universidad Nacional
de Córdoba

UNE MORALE DE LA "REALITE FEMININE"

DANS

LES MAINS SALES DE JEAN-PAUL SARTRE

Il y a un courant important de la philosophie morale appelé "analytique" qui se caractérise par son désintéressement des problèmes concrets de la réalité morale. Dans cette perspective le travail philosophique est considéré comme étranger à la réflexion et à la solution des problèmes concrets du vécu, se consacrant à l'analyse logique et épistémologique du langage moral.

Jean-Paul Sartre dans son existentialisme nous propose comme point de départ et aussi d'arrivée, l'individu concret, sans aucun a priori, devant choisir, condamné à la liberté. Une philosophie pratique, dans le sens qu'Aristote donnait à ce terme, essaie de parler de l'homme, de le faire bon, plus que du désir de connaître ce qu'est le Bien.

Du point de vue philosophique parler des hommes c'est aussi parler des femmes, et, dans l'optique sartrienne, des hommes "situés", de "réalité humaine" que nous considérerons exclusivement comme "réalité féminine". Notre préoccupation est celle de montrer qu'il y a des croyances morales à la base de cette réalité, de celles incarnées par Jessica et Olga dans Les Mains sales, mais, et surtout, qu'elles sont le résultat de certains facteurs et de leur propre consentement. La morale sartrienne est un art plutôt qu'une science, car elle doit se créer et recréer à chaque instant sans accepter des valeurs a priori.

La catégorie de la réalité féminine est celle d'un "être-pour-les autres" car la conscience masculine s'impose et lui empêche d' "être-pour-soi" qui est la condition nécessaire pour atteindre la catégorie morale de personne. C'est ce que

pour Simone de Beauvoir constitue le "deuxième sexe". Cet "être-pour-les autres" est une façon négative de considérer la condition féminine, telle qu'elle apparaît aux hommes, c'est-à-dire, comme un OBJET et non comme SUJET.

Le problème fondamental, l'ennemi de cette "réalité" c'est l'altérité, c'est-à-dire le fait d'être définie par rapport à l'homme et non du point de vue de leur RECIPROCI-
TE.

Ayant comme tout être humain la possibilité ontologique de transcendance, les femmes doivent se choisir dans un monde où les hommes leur imposent la forme et les conditions d'assumer leur propre vie. Ainsi, elles sont destinées à une sorte d'immanence, celle de l'Objet. Pour les perpétuer dans cette condition on a eu recours aux différentes mystifications dans la littérature et la religion principalement, ce qui a permis de les classer et les étiquetter.

Il y a trois éléments fondamentaux à la base de la réalité féminine: les facteurs biologiques, l'hégémonie masculine et l'éducation. Les conditions de Jessica et Olga dans Les Mains gales auront comme point de départ seulement les données de la biologie, pour obéir aux besoins culturels après et trouver leur affirmation et se maintenir à travers l'éducation.

Nous n'allons donc pas parler de "la femme" comme d'une entité abstraite, mais des situations, des conditions, des "réalités féminines" différentes et concrètes, tout en considérant qu'elles pourraient bien représenter un grand nombre de femmes.

Voilà apparemment deux conditions différentes: Olga, révolutionnaire engagée au Parti inconditionnellement, nous est présentée dans un "mobiliier hétéroclite et bon marché. On sent que la personne qui vit dans cette pièce est totalement indifférente aux meubles (1). Tandis que Jessica, femme de Hugo, jeune intellectuel bourgeois, est dans "un pavillon. Un lit, armoires, fauteuils, chaises. Des vête -

ments de femme sur toutes les chaises, des valises ouvertes sur le lit" (2). Aucune différence biologique qui fasse penser à une infériorité quelconque, déterminée par la maternité ou le sexe en général. Les causes de ces deux conditions ne sont pas biologiques ou psychologiques, comme elles pourraient bien l'être, mais plutôt morales, culturelles.

Chaque époque historique produit des facteurs qui déterminent sa moralité: métaphysiques, religieux, scientifiques, économiques, politiques, culturels, qui donnent lieu à des croyances sur le bon, le bien, le "devoir être" car, pour la morale sartrienne, ces valeurs ne préexistent jamais à une situation donnée, ce sont des créations permanentes.

Dans Les Mains sales Jessica et Olga vivent une époque d'effervescence politique, qui inclut dans son exercice pratique tous les autres facteurs. Nous apprenons par la voix d'un speaker à la radio que les armées allemandes battent en retraite et que les armées soviétiques sont à 40 Km de la frontière illyrienne; il y a aussi un appel aux sentiments démocratiques des habitants de cette ville de fiction.

Dans ces circonstances, Olga s'est niée toute possibilité d'existence en dehors du Parti: "Je ferai ce que le Parti me commandera. Je te jure que je ferai ce qu'il me commandera" (3). Elle dira plus tard à Louis: "Je ne t'ai pas fait venir pour que nous parlions de nos faiblesses, je te parle dans l'intérêt du Parti. (4). Et: "M'as-tu jamais vue céder aux sentiments?" (5). Décidément engagée dans cette situation, on a cependant l'impression d'apercevoir, sous ce manteau de politique et d'action, une lumière différente, qui ressemble beaucoup à une attitude protectrice envers Hugo: "Ils ne te toucheront pas tant que tu seras ici" (6). Des mots qui sont comme l'écho de ceux prononcés deux années auparavant: "Tu n'as pas besoin de le savoir. Pourquoi veux-tu que je te le dise? En cas de coup dur, moins tu en sauras, mieux ça vaudra" (7). Il y a chez Olga une ambivalence déterminée par cet "être-pour-les autres" et son "être-pour-soi".

Jessica joue la comédie de l'existence à côté d'un idéalisme

te qui n'arrivera pas à prendre contact définitivement avec le réel. Elle émerge d'un pêle-mêle de vêtements éparpillés sur le lit, sur les chaises, décor révélateur face au mobilier neutre de chez Olga. Jessica n'arrive pas à trouver sa place, ni auprès de son mari ni ailleurs. Parfait produit des facteurs culturels et moraux de l'époque, de sa classe, elle se pose presque par hasard des questions fondamentales sur sa réalité:

J.: Et qu'est-ce que doit faire la veuve d'un homme politique?

H.: Elle entre dans le parti de son mari et elle achève son oeuvre.

J.: Seigneur! J'aimerais beaucoup mieux me tuer sur ta tombe. (8)

.....

J.: Alors, écoute ce que je ferais: j'irais trouver tes assassins un a un, je les ferais brûler d'amour et quand ils croiraient enfin pouvoir consoler ma langueur hautaine et désolée je leur plongerais un couteau dans le coeur. (9)

Excellente comédienne, Jessica joue son rôle à merveille tout en étant consciente: "On ne joue plus. (10).

Hugo insiste:

H.: (...) Tu veux jouer à la femme d'intérieur?

J.: Tu joues bien au révolutionnaire.

Et aussi:

J.: Ils préfèrent les louves aux cheveux noirs, comme Olga. (11) .

Etonnante lucidité, jalousie féminine qui ne l'empêchent pas pour autant de se jouer une comédie d'existence dans une situation qu'elle n'a pas choisie, mais qu'elle accepte passivement sans essayer de la modifier:

J.: On joue ou on ne joue pas? (12)

.....

J.: (...) Tu n'as pas le droit de me tenir en dehors de ta vie (13).

.....

J.: Pourquoi faut-il que je sois sérieuse?

Je n'aime pas le sérieux, mais on va s'arranger: je vais jouer à être sérieuse. (14)

Puisqu'il faut devenir ce qu'on a déterminé pour une femme de sa classe, Jessica continuera d'accepter: "Ce sont des affaires d'homme; ça ne me regarde pas" (15). "Tu joues à me croire" (16). Ainsi, elle mène une existence baignée d'irréalité: "Rien n'est vrai" (17). Elle accepte le "devoir-être" du moment, tout en ayant conscience de la fausseté de cette situation: "J'ai toujours rêvé d'être une aventurière" (18).

Aux morales imposées, elle n'oppose pas une exigence morale radicale qui serait celle de se faire exister selon elle-même, qui est finalement celle de travailler à l'humanisation du monde:

L'homme atteint une attitude authentiquement morale quand il renonce à ETRE, pour assumer son existence, par cette conversion il renonce aussi à toute possession, car la possession est un mode de recherche de l'être, mais la conversion par laquelle il atteint la véritable sagesse n'est jamais faite, il faut sans cesse la faire, elle réclame une constante TENSION. (19)

Pour Olga et Jessica, même apparemment très différentes, l'exigence du choix semble être un problème insurmontable.

Elles ont accepté un rôle unique et définitif, cherchant à ETRE: une révolutionnaire, Olga; une femme bourgeoise, Jessica, se refusant tout projet d'avenir différent qui se fait leur possibilité de transcendance.

La réalité de Jessica se trouvera confirmée et assurée par son éducation bourgeoise: elle a été préparée pour être ce qu'elle est, rien d'autre:

J.: (...) Je m'ennuie tant, j'ai fini tous les romans que tu m'as donnés et je n'ai pas de goût pour rester toute la journée sur mon lit comme une odalisque (...) (20)

Finalement, elle va prononcer une démission catégorique: "Bon! Bon! Fais ce que tu voudras, puisque tu me tiens en dehors de ta vie" (21).

Une issue possible pour Jessica ce serait l'amour, mais elle n'y trouvera pas non plus la possibilité d'être SUJET. Quand Hoederer lui dit: "Tu ne sais rien faire, sauf l'amour", elle répond "Même pas l'amour" (22). Réalité féminine déterminée et aussi acceptée. Hoederer continue: "Je suppose que tu es à moitié victime, à moitié complice, comme tout le monde" (23). Ceci provoque l'immédiate réaction de Jessica qui doit s'avouer: "Je ne suis complice de personne. On a décidé de moi sans me demander mon avis" (24).

Elle commence à prendre part dans l'élaboration d'un monde qui appartient aux hommes. Elle le sait, Olga aussi, mais y renoncer ce serait délaissier aussi les avantages que cette alliance peut leur donner.

La prétention de Jessica et Olga de s'affirmer comme SUJETS est une prétention éthique. Mais, à côté de celle-ci, elles éprouvent la tentation de fuir leur liberté et de se constituer en chose, par le chemin de la passivité, sentier facile sur lequel on évite l'angoisse d'exister, c'est-à-dire de choisir. Elles se laissent constituer comme "des AUTRES", ne se revendiquant pas comme SUJETS, parce qu'elles n'en ont pas les moyens ou parce qu'elles s'y complaisent. C'est l'ambiguïté, l'ambivalence de la réalité féminine.

Hoederer conclut: "(...)). De toute façon, la question de l'émancipation des femmes ne me passionne pas" et aussi "Je suppose que tu es son luxe"(25).

Jessica est devenue un objet de luxe, on lui a assigné un rôle de parasite, de bibelot décoratif, on a réclamé qu'elle joue la comédie, qu'elle ait des caprices, qu'elle vive dans l'irréalité: c'est pour cela qu'elle est femme. On l'a voulue OBJET, elle s'est FAITE OBJET.

Les deux conditions se trouvent confrontées, mises à l'épreuve à travers deux langages différents, qui sont, au fond, un même discours féminin, après l'éclat de la

bombe lancée par Olga, version féminine de Hoedérer, homme sartrien par excellence. Elle pense, comme son chef, qu'on fait naître les occasions, tandis que Jessica considère qu'il faut les trouver. L'opposition entre la réalité de la femme engagée dans son temps et celle de la femme sentimentale reste posée :

J. : Vous avez l'amitié lourde.

O. : Sûrement plus lourde que votre amour (...)(26)

En même temps, deux façons de considérer l'hégémonie masculine :

J. : (...) Est-ce qu'il m'a consultée avant d'entrer au Parti? Et quand il a décidé qu'il n'avait rien de mieux à faire de sa vie que d'aller assassiner un inconnu, est-ce qu'il m'a consultée?

O. : Pourquoi vous aurait-il consultée? Quel conseil auriez-vous pu lui donner?

J. : Evidemment.

O. : Il a choisi ce Parti; il a demandé cette mission; ça devrait vous suffire.

J. : Ça ne me suffit pas.

Olga accepte l'organisation masculine du monde car elle ne se considère pas inférieure: elle est révolutionnaire au même niveau qu'un homme.

Pour Jessica, le rôle d'Olga n'est concevable que pour un homme. Dans son univers l'idée d'une supériorité masculine, d'un pouvoir indéniable, est acceptée et confirmée pour assurer sa perpétuité, par une éducation conçue à cet effet :

J. : (...) Quel dommage qu'il ne vous ait pas épousée: c'est une femme de tête qu'il lui fallait. Il serait resté dans votre chambre à repasser vos combinaisons pendant que vous auriez été jeter des grenades aux carrefours et nous aurions tous été très heureux. (Elle la regarde) Je vous croyais grande et osseuse.

O. : Avec des moustaches? (28)

Ironie sarcastique qui révèle des croyances selon lesquelles les femmes doivent occuper certaines places, pas d'autres. Se situer en dehors de ce schéma, comme Olga, c'est, pour Jessica, avoir des caractéristiques non contemplées dans ce qu'il est convenu de considérer comme "le féminin". De son

côté, Olga doit faire semblant de mépriser les sentiments pour offrir une image monolithique et cohérente:

O.: Qu'est-ce que l'amour vient faire ici? Vous lisez trop de romans.

.....

O.: Rassurez-vous; l'amour ne tracasse pas beaucoup les femmes de tête. Nous n'en vivons pas.

J.: Tandis que moi, j'en vis?

O.: Comme toutes les femmes de coeur.

J.: Va pour femme de coeur. J'aime mieux mon coeur que votre tête. (29)

Olga a cherché à ÊTRE une femme de tête, guidée par le raisonnement, croyant qu'elle pouvait se refuser les sentiments. Jessica a cherché à ÊTRE une femme de coeur, accordant le primat aux sentiments, se refusant toute autre possibilité par le raisonnement ou l'intellect.

En tant que "réalités féminines" elles sont clairement définies, du point de vue de l'hégémonie masculine, par Hoederer:

H.: (...) Elles sont butées, tu comprends: elles reçoivent les idées toutes faites, alors elles y croient comme au bon Dieu. Nous autres, ça nous est moins commode de tirer sur un bonhomme pour des questions de principes parce que c'est nous qui faisons les idées et que nous connaissons la cuisine(...). (30)

Et pour fournir un précieux exemple de cette théorie, Jessica, produit culturel, moral; réalité-objet, se posera la question définitive:

J.: A qui la faute? Voilà dix-neuf ans qu'on m'a installée dans votre monde d'hommes avec défense de toucher aux objets exposés et vous m'avez fait croire que tout marchait très bien et que je n'avais à m'occuper de rien sauf de mettre des fleurs dans les vases. Pour quoi m'avez-vous menti? (...) Je ne veux pas choisir (...). Pourquoi m'a-t-on mis ce fardeau sur les épaules? (...)

.....
(...) A présent il faut que je choisisse.
(...) Oh! mon Dieu! je ne peux pas. (31)

La réalité féminine, en tant que liberté autonome, doit se choisir dans un monde où les hommes lui imposent d'

"être-pour-les autres", la figeant en objet voué à l'immanence. Le véritable drame de Jessica est celui du conflit entre la revendication fondamentale de tout sujet, qui se pose comme l'ESSENTIEL et les exigences d'une situation qui le constituent comme INESSENTIEL. Elle découvre en elle, à titre d'essence, l'INFERIORITE DE L'OBJET qu'on a fait d'elle, de l'objet de luxe qu'elle a finalement accepté d'être, se refusant la possibilité du CHOIX RESPONSABLE.

Olga a choisi l'engagement politique cherchant un ETRE définitif et, finalement, quand elle s'ouvre à l'amour: "Tu ne me quitteras plus. Et s'il y a des coups durs, nous les supporterons ensemble" (32) il est déjà trop tard, puisque Hugo mourra sous les balles de ses anciens camarades.

Jessica, pour sa part, s'est avouée déjà: "Je ne sais rien(...) j'ai vécu dans un songe (...)" (33)

Réalités féminines créées par des facteurs qui doivent être assumés, non subis, pour en faire des projets d'avenir, dans l'accomplissement d'une liberté qui se dépasse vers d'autres libertés;

Chaque fois que la transcendance retombe en immanence il y a dégradation de l'existence en "en-soi", de la liberté en facticité, cette chute est une FAUTE MORALE SI ELLE EST CONSENTIE PAR LE SUJET.

(34)

Jessica et Olga ONT CONSENTI et, à la lumière de cette morale de la réalité féminine cela devient une faute morale, d'où l'on peut conclure que cette réalité est le produit des facteurs biologiques et psychologiques indéniables: culturels, religieux, politiques et économiques, historiques et mythiques ET par le consentement des femmes elles-mêmes.

La réalité féminine n'est donc victime d'aucune mystérieuse fatalité. Les singularités qui la spécifient, heureusement, tirent leur importance de la signification qu'elles revêtent; elles peuvent être surmontées, saisies dans des perspectives nouvelles. Si elle est inférieure, passive, c'est parce qu'elle se pense et s'accepte comme telle.

Se reconnaissant mutuellement comme SUJETS, hommes et femmes, réalités humaines, demeureront chacun pour l'autre UN AUTRE, mais la réciprocité des relations, remplaçant l'altérité, devrait engendrer une véritable fraternité.

Ainsi cette morale refuse le "moralisme" qui paralyse par sa proclamation de l'impuissance humaine à surmonter certaines situations, lui opposant l'exigence même que nous sommes de dépassement.

Jessica et Olga, envers et endroit d'une ambivalente réalité qui est à la fois

Eve et la Vierge Marie, une idole, une servante, la source de la vie, une puissance des ténèbres, elle est le silence élémentaire de la vérité, elle est artifice, bavardage et mensonge, elle est la guérisseuse et la sorcière, elle est la proie de l'homme, elle est sa perte, elle est tout ce qu'il n'est pas et qu'il veut avoir, SA NEGATION ET SA RAISON D'ÊTRE (35)

NOTES

- (1) Sartre, Jean-Paul: Les Mains sales. Paris, Gallimard, 1964; p. 7.
- (2) Ibid., p. 53.
- (3) Ibid., p. 17.
- (4) Ibid., p. 22.
- (5) Ibid., p. 23.
- (6) Ibid., p. 27.
- (7) Ibid., p. 37.
- (8) Ibid., p. 61.
- (9) Ibid., p. 62.
- (10) Ibid., p. 62.
- (11) Ibid., p. 63.
- (12) Ibid., p. 64.
- (13) Ibid., p. 67.
- (14) Ibid., p. 70.
- (15) Ibid., p. 71.
- (16) Ibid., p. 72.
- (17) Ibid., p. 114.
- (18) Ibid., p. 113.

- (19) Beauvoir, Simone de: Le Deuxième sexe. Paris, Gallimard, 1981. Coll. "Idées", t. 1; p. 193.
- (20) Sartre, Jean-Paul: Les Mains sales, op.cit., p.121.
- (21) Ibid., p. 123.
- (22) Ibid., p. 130.
- (23) Ibid., p. 130.
- (24) Ibid., p. 130.
- (25) Ibid., p. 131.
- (26) Ibid., p. 169.
- (27) Ibid., p. 169-170.
- (28) Ibid., p. 170. Le souligné et les mots en majuscule nous appartiennent.
- (29) Ibid., p. 171.
- (30) Ibid., p. 222.
- (31) Ibid., p. 185-186.
- (32) Ibid., p. 246.
- (33) Ibid., p. 234.
- (34) Beauvoir, Simone de: Le Deuxième sexe, op.cit, t.1, p. 34.
- (35) Ibid., p. 193.

BIBLIOGRAPHIE

Sartre, Jean-Paul: Les Mains sales. Paris, Gallimard, 1964.

Audry, Colette: Sartre et la réalité humaine. Paris, Seuhers, 1966. Coll. Philosophes de tous les temps.

Beauvoir, Simone de: Le Deuxième sexe. Paris, Gallimard, 1981; vol. II; coll. Idées.

D'Eaubonne, Françoise: Le Complexe de Diane. Paris, R.Julliard, 1951.

Ferrater Mora, José: Diccionario de Filosofía de bolsillo. Madrid, Alianza, 1983.

Hierro, Graciela: Ética y feminismo. Mexico, Universidad Autónoma de México, 1985.

Hodard, Philippe: Sartre. Paris, Editions Universitaires, 1979.

Jeanson, Francis: Sartre. Paris, Seuil, 1980. Coll. Ecrivains de toujours.

Mariás, Julián: La mujer en el siglo XX. Madrid, Alianza, 1981.

Memmi, Albert: L'Homme dominé. Paris, Gallimard, 1968. chapitre "La femme".

Rosa María Latino de Genoud
Universidad Nacional
de Cuyo

RESONANCES DU PAYS NATAL CHEZ MARGUERITE DURAS.

Femmes et littérature

Avant-guerre, les écrivains femmes n'étaient pas nombreux en France. Une seule femme, Colette, a été reconnue de son vivant comme un grand écrivain. C'est après 1944 que les femmes ont conquis, dans la vie littéraire, une place aussi importante que celle des hommes. Le Deuxième sexe (1949) de Simone de Beauvoir se présente comme la thèse inaugurale et pour ainsi dire, la Bible du féminisme.

Après mai 1968, l'explosion des mouvements de femmes constitue sur bien des plans (politique, culturel, sexuel, professionnel) l'élément déterminant de notre époque.

Pour une femme, écrire a toujours été subversif. Cela entre dans un domaine qui lui est interdit. Pourtant, les femmes écrivent... Certaines veulent même vivre de leur plume: phénomène nouveau au XXe siècle.

Les femmes écrivains ont toujours été femmes, avant d'être écrivains. Beaucoup d'entre elles refusent le concept d' "écriture féminine": "Qui suis-je? que suis-je? Voilà des questions que je ne me suis jamais posées en écrivant", affirme Nathalie Sarraute, et Geneviève Serreau ajoute: "L'acte d'écrire n'est ni masculin ni féminin".

Marguerite Duras, l'écrivain de notre choix, proteste:

Pendant vingt ans on a parlé de mes livres comme de livres de femme, jusqu'au jour où j'ai refusé de répondre à des interviews qui portaient justement sur le fait d'être femme et d'écrire. (1)

Elle veut donc que toute distinction sociale entre la femme et l'homme soit effacée.

L'univers durassien

Pour comprendre l'univers durassien, quelques renseignements biographiques s'imposent.

Marguerite Duras est née en 1914 en Cochinchine (aujourd'hui Sud Viêt-Nam) où ses parents étaient fonctionnaires de l'enseignement français. Elle assiste à l'école et au lycée en Extrême-Orient et elle commence dès l'adolescence à s'intéresser à la littérature.

Elle va vivre en France à l'âge de dix-huit ans, pour y poursuivre des études et, plus tard, elle fréquente le quartier de Saint-Germain-des Prés et les milieux intellectuels où le groupe existentialiste commence à se former.

Nous ne savons pas s'il lui est arrivé de retourner en Asie depuis la guerre, mais elle y est revenue souvent en imagination et pas seulement dans l'ancienne Indochine, aussi bien en Inde (Le Vice-Consul, 1965) et au Japon (Hiroshima mon amour, 1960).

Elle raconte son enfance dans l'un de ses premiers romans, Un barrage contre le Pacifique (1950) que la critique loua très fort et dont René Clément tira un film saisissant en 1957.

Jusqu'à l'adolescence, Marguerite Duras vit aux bords du Mékong, à Calcutta, à Bombay, suivant les déplacements de son père, fonctionnaire de l'Etat français. Elle le perd quand elle est encore très jeune. Sa mère, institutrice, se ruine dans une mauvaise affaire de terrains incultivables: elle avait eu l'idée de construire, contre les grandes marées du Pacifique, un barrage qui protégerait ses terres. Mais le barrage ne tient pas, l'océan envahit tout.

Marguerite a deux frères: l'aîné, envoyé en France à la mort du père; l'autre, Joseph, qui mourra pendant la guerre. C'est avec lui que Marguerite a passé une enfance insouciante et sauvageonne:

Je n'ai jamais vu des enfants aussi libres que nous(...). On mangeait des fruits de la forêt, on tuait les bêtes, on allait pieds nus dans le sentier, on nageait dans les petites rivières, on allait chasser le crocodile, on avait douze ans (...). Pendant les siestes, on fuyait, et on allait vers le danger, très naturellement, comme ça (...). La forêt où je suis allée étant enfant, était pleine d'enfants, également dans la désobéissance. (2)

Marguerite Duras revient constamment à cette enfance, à ces lieux où ses fictions prennent source. Elle y situera le dernier roman d'inspiration autobiographique, *L'Amant*, qui lui a valu le Prix Goncourt en 1984.

L'écrivain y multiplie les témoignages brûlants d'une liaison entre la jeune Européenne et un riche Chinois de Cholen.

En reprenant non seulement les mêmes thèmes, mais aussi les mêmes personnages, les mêmes lieux, dans ces deux livres, Marguerite Duras développe ce que l'on pourrait appeler le cycle d'Indochine. Elle crée alors un monde familier où le lecteur, l'initié, se retrouve en retrouvant des noms et des situations aux résonances multiples: chaque mot déjà exprimé est porteur de tout l'univers durassien.

Cette femme écrivain supprime de son écriture tout ce qui relève des explications psychologiques, des réflexions de tous ordres, en donnant la primauté à la chose la moins énoncée.

Notre romancière impose en éludant. Elle atteint par là à une écriture poétique qui ne se soucie ni de la logique ni du sens. Il s'agit bien des fois d'une écriture qui s'apparente à l'écriture automatique.

Cette femme dans la soixantaine évoque dans son roman, non le temps où elle était jeune et fraîche, mais ce vieillissement brutal qui s'est produit une fois déracinée du pays natal et qui lui a donné son vrai visage:

Très vite dans ma vie, il a été trop tard.

A 18 ans j'ai vieilli (...); le vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un (...). Les gens qui m'avaient connu à 17 ans, lors de mon voyage en France, ont été impressionnés quand ils m'ont revue(...). Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé (...). J'ai un visage détruit. (3)

Marguerite Duras a toujours été au bord de la mer dans ses livres. Elle avoue qu'elle a eu affaire à la mer très jeune dans sa vie, quand sa mère a acheté cette terre du Barrage: véritable désert de sel et d'eau.

L'océan jouit de la propriété divine de donner et de reprendre la vie. C'est normal qu'il lui fasse peur.

L'océan, la mer, en raison de leur étendue apparemment sans limites, sont les images primordiales pour qualifier la découverte de la jouissance chez la jeune fille:

(...) emportés vers la jouissance, embrassés à elle. La mer, sans forme, simplement incomparable. (4)

ou encore:

Je caresse son corps dans ce bruit, ce passage. La mer, l'immensité qui se regroupe, s'éloigne, revient. (5)

Lorsque les amants sont enfermés tous deux dans la garçonnière, des odeurs et des parfums qu'on dirait baudelairiens, s'y répandent:

Des odeurs de caramel arrivent dans la chambre, celle des cacahuètes grillées, des soupes chinoises, des viandes rôties, des herbes, du jasmin, de la poussière, de l'encens, du feu de charbon de bois(...) l'odeur de la ville est celle des villages, de la brousse, de la forêt. (6)

L'amant, lui,

Il sent bon la cigarette anglaise, le parfum cher, il sent le miel, à force sa peau a pris l'odeur de la soie, celle de l'or, il est désirable. (7)

Cet amant, est un homme riche, très élégant, à la limousine noire. C'est un Chinois vêtu à l'européenne, le même personnage qui apparaît à la cantine du peuple dans Un Barrage contre le Pacifique, sous un autre nom et dans d'autres circonstances. Marguerite Duras nous en donne la clé, trente ans plus tard, dans son roman autobiographique où elle dévoile ses secrets.

Ce recyclage des personnages constitue un clin d'oeil de complicité adressé au lecteur durassien.

Comme dans toutes les villes coloniales, il existe à Cholen deux parties: la blanche et l'autre.

Les quartiers blancs sont toujours d'une impeccable propreté. Les Blancs se baignent tous les jours et s'habillent avec l'uniforme colonial, le costume blanc, couleur "d'immunité et d'innocence".

Les autres, les indigènes, nous dit l'écrivain, se nettoient avec la pluie du ciel et les eaux limoneuses du fleuve. Pour bien marquer ce contraste, la romancière nous dit:

La luisance des autos, des vitrines, du macadam arrosé, l'éclatante blancheur des costumes (...) faisaient du haut quartier un bordel magique où la race blanche pouvait se donner, dans une paix sans mélange, le spectacle sacré de sa propre présence. Les magasins de cette rue, modes, parfumeries, tabacs américains, ne vendaient rien d'utilitaire (...). Tout y était noblesse. (8)

Le circuit des tramways évitaient scrupuleusement le haut quartier où chacun roulait en auto. Seuls les indigènes et la pègre blanche des bas quartiers circulaient en tramway. Ils étaient le symbole le plus évident de l'essor colonial:

Aucun blanc digne de ce nom ne se serait risqué dans un de ces trams, sous peine d'y perdre sa face, sa face coloniale. (9)

Dans la zone située entre les hauts quartiers et les faubourgs indigènes se trouvaient les Blancs qui n'avaient pas fait fortune, les coloniaux indigènes, relégués:

Là, les rues étaient sans arbres. Les pelouses disparaissaient (...). Les rues n'y étaient arrosées qu'une fois par semaine. Elles étaient grouillantes d'une marmaille joueuse et piaillante de vendeurs ambulants qui criaient à s'égosiller dans la poussière brûlée. (10)

Les bruits qui sortaient des immeubles, des restaurants à prix fixe, des fumeries d'opium et des épiceries chinoises, étaient inconcevables en Europe:

(...) j'ai vu des rues entières de compartiments interdites, du soir au lendemain, portes et fenêtres clouées, pour cause d'épidémie de peste (...). La population, ici, aime bien être ensemble, surtout cette population pauvre, elle vient de la campagne et aime bien vivre aussi dehors dans la rue. (11)

A la campagne et dans la partie de la forêt non encore cadastrée par les Blancs, les villages étaient infestés de paludisme:

Ceux-là mouraient le plus souvent (...) avant d'avoir la force de traverser sans aide les deux kilomètres de forêt qui les séparaient. (12)

La barrière végétale permanente était absolument impénétrable. Les lianes et les orchidées en faisaient une masse aussi inviolable qu'étouffante:

De toute la forêt montait l'énorme bruissement des moustiques mêlé au pépiement incessant, aigu, des oiseaux. (13)

Dans la plaine il y avait des enfants par milliers:

C'était une sorte de calamité. Il y en avait partout, perchés sur les arbres, sur les buffles (...). Dans la rivière aussi, on en trouvait qui pataugeaient, jouaient ou nageaient (...) tout enduits de safran contre les moustiques et suivis de leurs bandes de chiens errants. (14)

Les enfants jouaient avec la pluie comme avec le reste: le soleil, les arbres, les chiens. Ils ne cessaient de jouer que pour aller mourir: de misère, de faim ou écrasés par une voiture:

Quand un automobile en écrasait un, il s'arrêtait parfois, payait un tribut aux parents et repartait.

Le plus souvent il repartait sans rien payer, les parents étaient loin. (15)

Chaque femme de la plaine, tant qu'elle était assez jeune pour être désirée par son mari, avait un enfant chaque année :

Cela continuait régulièrement, à un rythme végétal (...). Jusqu'à un an environ, les enfants vivaient accrochés à leur mère, dans un sac de coton ceint au ventre et aux épaules. (16)

Dès que les enfants grandissaient, on leur apprenait à se méfier de la terrible, sombre forêt et de ses fauves. Pourtant les tigres avaient moins faim que les enfants.

Marguerite Duras a beaucoup parlé de son enfance. Elle se sent de là-bas, de la brousse. Elle et son frère ont été des enfants heureux quand même, et rieurs à perdre le souffle :

Ça fait des enfances très différentes de celles d'ici. On était plus Vietnamiens, vous voyez, que Français. C'est ça que je découvre maintenant, c'est que c'était faux cette appartenance à la race française. (...) nous, on parlait le vietnamien (...) on ne mettait jamais de souliers, on vivait à moitié nus. (17)

Pour de tels enfants, aller au cinéma était l'une des formes que pouvait prendre le bonheur humain. Dans leurs rêves d'adolescence, l'écran les consolait de toutes les hontes; ils y allaient oublier leurs désespoirs.

Ce cinéma démocratique, ouvert à tous, dispensateur de tous les bienfaits, germera dans l'oeuvre de Marguerite Duras. Si elle se consacre plus tard à la littérature, elle se passionne en même temps pour le cinéma. Elle circulera incessamment de l'écran au théâtre, du roman au scénario.

La famille se retrouvait aussi à travers la musique. Parmi leurs vieux disques, celui de "Ramona" était le plus précieux. Beaucoup de souvenirs étaient liés à cet air de musique: le premier baiser d'amour de Suzanne, les danses à la cantine, le départ des adolescents. Ils s'égayaient en le sifflant et en le chantant :

Lorsqu'ils partiraient, ce serait cet air-là, pensait Suzanne, qu'ils siffleraient. C'était l'hymne de l'avenir, des départs, du terme de l'impatience. (18)

De tout ce que j'ai fait, avoue Marguerite Duras, de tous les films que j'ai faits, le plan qui me bouleverse le plus, c'est le plan sur la musique, sur l'écriture musicale, sur les partitions. Elle pense qu'il y a dans la musique un accomplissement, une sorte d'annonciation d'un temps à venir.

Ce même bouleversement est provoqué chez la protagoniste de L'Amant par la valse de Chopin qui la fait rêver à cet homme de Cholen qu'elle vient de quitter à jamais et qu'elle n'était pas sûre d'avoir aimé. Pourtant elle lui gardera une mystérieuse fidélité pendant longtemps, une fois installée en France.

En Indochine, dans ce pays chaud, à saison unique, la mère de Marguerite Duras a été la dupe du grand vampirisme colonial, de l'ignominie des agents du cadastre :

On lui a donné une terre envahie par l'eau pendant six mois de l'année. Elle a mis là-dedans vingt ans d'économies. (...). Elle en a failli mourir, elle a fait des crises épileptiformes. On a cru qu'elle allait mourir. Je crois que c'était de colère (...), d'indignation. Évidemment ça nous a terriblement marqués. Je ne peux même pas encore en parler calmement, voyez (...). oui, l'injustice a été accomplie totalement. (19)

L'histoire du barrage, dont le souvenir empoisonne encore l'écrivain, c'est l'histoire d'un acharnement, d'une obstination d'autant plus curieuse qu'elle augmente en raison directe du nombre des échecs.

L'univers durassien, dans son rythme vital, surgit donc de ce vécu intime et social.

Notre choix des oeuvres de Marguerite Duras est né de ce que nous avons trouvé des résonances très vives de son pays natal, des événements biographiques que l'auteur ne cherche

pas à dissimuler, et surtout une fidélité complète à cette quête personnelle pour retrouver ses racines.

Ces deux romans sont un chant à la liberté de l'adolescence, à la dignité dans la souffrance, à la fraternité dans l'adversité, à l'obstination dans le travail, à la découverte de la jouissance.

NOTES:

- (1) Suzanne Horer-Jeanne Socquet: La Création étouffée. Femmes en mouvement. Paris, Ed. P.Horay, 1973.
- (2) M.Duras et Porte, M.: Les Lieux de Marguerite Duras. Paris, Ed. de Minuit, 1977, p. 27.
- (3) M.Duras: L'Amant. Paris, Ed. de Minuit, 1984, p. 10.
- (4) Ibidem, p. 50.
- (5) Ibidem, p. 55.
- (6) Ibidem, p. 53.
- (7) Ibidem, p. 54.
- (8) M.Duras: Un Barrage contre le Pacifique. Paris, Gallimard, 1986, p. 169.
- (9) Ibidem, p. 171.
- (10) Ibidem.
- (11) M.Duras: L'Amant, op.cit., p. 61.
- (12) M.Duras: Un Barrage..., op, cit, p.159
- (13) Ibidem, p, 116.
- (14) Ibidem.
- (15) Ibidem, p. 117.
- (16) Ibidem, p. 331.
- (17) M.Duras et M. Porte: Les Lieux..., op.cit., p. 60.
- (18) M.Duras: Un Barrage..., op. cit., p. 86.
- (19) M.Duras et M. Porte: Les Lieux..., op.cit., p. 59.

BIBLIOGRAPHIE:

Charpentier, Françoise: "Une appropriation à l'écriture: Territoires du féminin avec M. Duras", in Littérature n° 31, Paris, octobre 1978.

Duras, Marguerite: Un Barrage contre le Pacifique. Paris,

Gallimard, 1986.

M. Duras: L'Amant. Paris, Ed. de Minuit, 1984.

M. Duras et M. Porte: Les Lieux de Marguerite Duras. Paris, Ed. de Minuit, 1977.

Isaac, Jules et Béjean, Henri: Histoire de l'Antiquité à 1939. Paris, Hachette, 1950.

Marias, Julián: La Mujer en el siglo XX. Madrid, Alianza, 1980.

Montagu, Ashely: La Mujer, sexo fuerte. Madrid, Guadarrama, 1970.

Slama, Béatrice: "De l'écriture féminine à l'écriture femme". Différence et Institution", in Littérature n° 44, Paris, décembre 1981.

Sullerot, Evelyne: La mujer, tema candente. Madrid, Guadarrama, 1971.

Analía Montes
Universidad Nacional
de Rosario

EL AMANTE : PASAJE Y ADVENIMIENTO (&)

La historia de El amante se anuncia como la narración de un pasaje y de un advenimiento: del rostro de la juventud a otro rostro, definitivo. Historia de una distancia y de una devastación. Devenir asolador de una imagen que transcurre en palabras.

Otro pasaje, otra imagen en devenir, dará cuenta de esa primera distancia: "C'est le passage d'un bac sur le Mékong". Una fotografía inexistente, una imagen que se ilumina en la palabra. Escena morosa donde el yo se reconoce y se extraña. Mirada impúdica que muestra y se muestra en espectáculo: "Sur le bac, regardez-moi". Insistir de una permanencia: a través del cruce del río. Desde la imagen y en su discurrir la novela transcurre. Se demora recorriéndola. Se aleja tramando avances, retrocesos, digresiones. Reconstruir en ese montaje la remota geografía indochina, la historia colonial, el contacto con la otra raza da lugar a cierto deslumbramiento. La simulada intimidad exhibiéndose completa la seducción.

Cubrir el vacío de una fotografía omitida. El discurso, sin embargo, proyecta lo real como imagen en movimiento. Focalización, primeros planos, ralenti, colores, sonidos. Un real cinematográfico. Lo legible articulándose sobre lo visible, lo sonoro, lo cinético. Ductilidad de la palabra en el camino de apropiación de otro lenguaje, que arriba en El amante a una interesante simbiosis: la estructuración de la novela como montaje de imágenes; la palabra fijada en pre-

(&) Duras, Marguerite: L'Amant. Paris, Ed. de Minuit, 1984.

sente impersonal. entregándose, una y otra vez, al cometido de construir una escena "visible". Apropiación y homenaje.

La imagen convocada repone una falta - la fotografía inexistente - y pone lo femenino en el lugar central de la escena. Restitución de la imagen y focalización reiterada. Una simbólica se instaura: las cualidades de la imagen (omitida, olvidada, no destacada) se superponen a los atributos de mujer que el texto imagina. La mujer se dice y se reitera en la imagen, al tiempo que en el enunciado "la petite au chapeau de feutre", "elle" desplazan progresivamente el yo. Movimiento que pone en evidencia la simulación autobiográfica - denuncia al yo como objeto (literario), como no-persona - y a la vez, dice fuertemente el género que en "yo" se neutraliza: yo es ella, yo es mujer.

La imagen es el cruce del río. Otro andar, fingidamente azaroso, lo duplica: es el que recorre las figuras de mujer. La madre, "cette femme d'une certaine photographie" y toda la serie se construyen citando ciertos tópicos: locura, miedo, sabiduría, magia (1). Convocan un discurso ya rectorizado: una acumulación de metáforas pretende trazar una identidad en el camino de las esencias de lo femenino. Discurso que no produce - al menos en las últimas novelas de Marguerite Duras - una estética diferente (una "escritura-mujer" como se pretende), sino una tematización de la diferencia. Himno y consagración reconfortantes.

El cruce del río. Una travesía detenida por la mirada que descubre, de través, una "ambigüedad determinante" en la propia - en la otra - imagen de mujer. La "petite", travestida por el sombrero de hombre, por el saber, por el poder completa el deslizamiento: el arribo es el retorno a la neutralidad del punto de partida, puesto que recobra, hacia el final, una nominación ambigua, equívoca en cuanto al género: "il m'appelait comme son enfant". Lo femenino tuvo el fulgor de una proclama. Una puesta en escena, "a través del cruce del río". Un fuego de artificio.

Otro cruce, otro deslizamiento remueve y traslada el sentido de su lugar acostumbrado. Sólo una masculinidad, la del hermano mayor, es nombrada por una metáfora esperable, esperada (2):

Je vois la guerre comme lui était, partout se répandre, partout pénétrer, voler, emprisonner; partout être là (...) en proie à la passion saoulante d'occuper le territoire adorable du corps de l'enfant, du corps des moins forts, des peuples vaincus, cela parce que le mal est là (...) (3)

La figura del amante, en cambio, se constituye a partir de la debilidad fundante de su cuerpo: "cette faiblesse qui me transporte de jouissance". ¿Cómo leer esa traslación de un sema tradicionalmente adscripto al campo de lo femenino? Aca-so podemos hacerlo desplazándonos, a su vez, a otro registro; descifrando en la relación actancial de los amantes un imaginario histórico-político. El amante, por la temprana inscripción del gentilicio ("le Chinois de Cholen" (4)) y su persistencia como única nominación, es presencia flagrante de la otra raza, del pueblo conquistado. "La petite prostituée blanche du poste de Sadec" nombra a los franceses, los conquistadores. Si los amantes de Hiroshima mon amour - a los que El amante en débil eco evoca - se construyen intentando borrar la diferencia racial (aunque la metonimia se reinscribe finalmente como símbolo: "Hiroshima. C'est ton nom", "Ton nom à toi c'est Nevers. Ne-vers-en-Fran-ce") en El amante el contraste social se dice con fuerza y la relación amorosa se significa por la dominación. Por un lado, el amante: sometimiento irresistible, miedo, llanto y placer en la opresión, dulzura en el dolor, incondicionalidad (5). Por otro, la "petite": dominación soberana, expoliación económica insaciable, abandono por propia decisión (6). Haciendo jugar las metonimias, reponemos, a través de la figura del amante, la imagen del pueblo oriental gustosamente sometido por ancestrales imperativos de su raza (7). Inversión de las equivalencias consagradas por los discursos femeninos circulantes

en los que la mujer es colonizada y el hombre, colonialista; y desplazamiento del registro metafórico a la literalidad del colonialismo.

La imagen es el cruce del río y está llamada a predecir, a presentificar lo que sucede en la otra margen. Un acontecimiento: l'experiment (8). Palabra nueva a la que la lengua aproxima sus resonancias. Deja oír "expérience" y es crecer, madurar, envejecer, devastarse el rostro; deja oír "expérimenter" y es sentir, pero también hacer una prueba, verificar lo ya sabido, a saber, que ir hacia... desplazarse, deslizarse acaban en un llegar: irreversible advenimiento de un rostro devastado. La imagen convocada se extingue. La palabra convocante se silencia.

Si la novela narra un pasaje que acaba, otro pasaje queda sin narrar y es inacabable. Por la ausencia de acento, experiment se acerca a "exprimant", a "exprimer". Y es precisamente un cruce, un pasaje, ajenos esta vez al orden de la historia el que dice, manifiesta la escritura durasiana. Inciertos puntos de partida y llegada y un deslizamiento que la lectura debe operar entre términos yuxtapuestos. Desprovista de puentes - conectivos, subordinantes - la prosa avanza por enunciados que se retoman incesantes, se repiten fragmentarios, se despliegan, se contraen en ritmo entrecortado. Frases breves, muy breves, impersonales, unimembres, parecen decir el costoso "decir" de una escritura que se piensa como un lento trabajo de descascamiento del silencio. "Le silence, ce lent travail pour toute ma vie".

Atravesar, reunir, cruzar el sentido en el espacio vacío de la yuxtaposición. Entre el pronombre y la construcción nominal que lo despliega y lo duplica: "le fils aîné, lui, l'enfant de cinquante ans", "elle, la jeune fille du bac". Entre el sustantivo y el sustantivo en serie especular y deformante: "la saleté, ma mère, mon amour". Entre el infinitivo y el infinitivo, compelidos a la sinonimia, a la antonimia por la abrupta cercanía espacial: "se taire, cacher, mentir",

"à regarder, à attendre, à pleurer". Entre el adjetivo y el adjetivo que lo precisa y lo difracta: "la mère est enfin calme, murée. Nous sommes des enfants héroïques, désespérés".

Y si los signos de puntuación corporizan ese espacio vacío, atravesando el cual, trabajosamente, se opera el sentido, su borradura en algunos lugares hace más evidente la ausencia de cortes, de barreras: "Ma mère mon amour son incroyable dégainé". El pasaje desnuda allí su perentoriedad y el sentido, suspendido, transicional, compromete su advenimiento.

NOTAS:

(1) Cf. Bibliografía: Slama, S., Charpentier, F. Además, Cixous, H.: Vivre l'orange. Paris, Ed. des Femmes.

(2) La metáfora "geográfica" para nombrar lo femenino como territorio conquistado ya está codificada por los discursos femeninos circulantes. Cf. Bibliografía: Charpentier, F.: "Figure de l'espace géographique: elle est fondamentale et renvoie (...) à ce départ de la pensée féminine, reconnaissance des frontières, et reconquête de cette terre colonisée". (p. 122).

(3) Duras, "arguerite: L'Amant, p. 78.

(4) El personaje del amante se configura desde un comienzo haciendo eje en la cuestión de la raza: "Dans la limousine il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc"; "Il y a cette différence de race"; "parce que c'est un Chinois, que ce n'est pas un blanc".

(5) "Il est à sa merci"; "Il paraît être à la merci d'un insulte, souffrant"; "Cela parce qu'il est à mes pieds"; "On aurait dit qu'il aimait cette douleur". Señalemos que otro personaje, Dô, significa de similar manera a la raza amarilla: "Dô c'est la gouvernante qui ne quittera jamais ma mère même lorsqu'elle rentrera en France, même lorsque mon frère aîné essaiera de la violer (...) même lorsqu'elle ne sera plus payée" (p. 28).

(6) "Elle a dû rester longtemps la souveraine de son désir"; "Mes frères continuent à dévorer (...) Il paye. Il compte l'argent". "L'homme de Cholen sait que la décision de son père et celle de l'enfant sont les mêmes et qu'elles sont sans appel".

(7) Quizás esta lectura permita hallar la medida exacta de otra proclama de la novela: la abjuración al compromiso.

"Collaborateurs, les Fernandez. Et moi, deux ans après la guerre, membre du P.C.F. L'équivalence est absolue, définitive. C'est la même chose, la même pitié, le même appel au secours, la même débilite du jugement, la même superstition disons, qui consiste à croire à la solution politique du p problème personnel." (p. 85)

(8) "experiment" aparece en la novela dos veces (p. 14 y 28), en negrita, sin acento y no es una palabra que registren los diccionarios usuales.

BIBLIOGRAFIA:

1) De y sobre Marguerite Duras:

Duras, Marguerite: L'Amant. Paris, Ed. de Minuit, 1984.
Hiroshima mon amour. Paris. Gallimard, 1960.

Slama, B.: "De la "littérature féminine" à l'écriture-femme. Différence et institution". En Littérature 44. Dic. 1981.

Charpentier, F.: Une appropriation de l'écriture. "Territoires du féminin avec Marguerite Duras". En Littérature 31, oct. 1978.

Linvelt, J.: "La fonction du type narratif dans Dix heures du soir en été, de Marguerite Duras!" En Littérature 29, Feb. 1978.

2) Sobre Autobiografía:

Barthes, R.: Roland Barthes par Roland Barthes. Barcelona, Kairós, 1978.

Olney, James: Autobiography and the Cultural Moment. A thematic, Historical and Bibliographical Introduction. Princeton University Press, 1980.

Rosa, N.: "La autobiografía o la escritura del nombre!" Ponencia inédita. Segundo Congreso Nacional de Semiótica, San Juan, 1986.

3) General:

Lyotard, Jean-François: "Réponse à la question: Qu'est-ce que le postmoderne?" En Critique 419, abril 1982.

Sarlo, Beatriz: "Cultura Cool. El ocaso de los ídolos". En Página 12, 17-12-1989.

Raúl Guzmán Rodríguez
Universidad Nacional
de Catamarca

EL AMOR-PASION EN MARGUERITE DURAS:

S U M O R A L

Marguerite Duras que, según afirma Henri Micciollo, forma parte desde el comienzo de los años cincuenta de esos escritores fecundos cuya vida parece confundirse con la obra, o estar recubierta por ella, tiene por característica un elemento a veces delicado: la pasión; pero supo hacer de ella algo casi sagrado. En efecto, nunca se detuvo en descripciones minuciosas, prefiriendo insinuar, porque ella misma es la pasión. Dotada de una gran sensibilidad, la escritora volcó en sus personajes el amor que vivió intensamente, porque entre ellos (mundo irreal) y ella (mundo real) no existen diferencias: todos forman un todo.

Segura y honesta, consciente de su brillante inteligencia, no tiene problemas en confesarse a través de su protagonista: "A dix-huit ans j'ai vieilli (...) ce visage là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été mon visage (...) (1).

Una mujer capaz de decir algo semejante es una mujer valiente, pero su audacia es debida a su inteligencia y ésta disfrazará racionalmente lo irracional de la pasión: la Duras sabe dónde está su belleza: "J'ai un visage laceré de rides sèches et profondes, à la peau cassée" (2).

Confiesa esto y, sin embargo, para ella la piel es una marca muy importante en el ser humano. Ama la belleza de los rostros y los cuerpos, y habla de arrugas secas y profundas. Agrega: "Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit" (3).

Aquí podemos comprobar la presencia de uno de sus temas preferidos: la destrucción física y la muerte. Con la pasión se muere. Sigue diciendo que su cara está destruida, pero no su cuerpo: esto nos demuestra que tiene tendencia no sólo a doblar el sentido de las palabras, sino también el sentido de la idea. Cuando "ella" dice: "Tu me tues. Tu me fais du bien(...). Dévore-moi. Déforme-moi jusqu'à la laideur" (4), podemos afirmar que en este pasaje, el más lírico del famoso guión cinematográfico, está presente la aspiración de la heroína a morir, morir violentamente, en forma brutal, pero sin dejar ni un instante el placer: el amor-pasión está allí.

Marguerite Duras confesará a Xavier Gauthier con respecto al famoso "Tu me tues...": "Je l'avais écrit, je ne l'avais jamais, jamais, vécu".

En realidad, estamos frente a un estado único de la pasión erótica; En Hiroshima mon amour el personaje no tiene nombre -tampoco en L'Amant-; simplemente es "ella" y "ella" es la Duras. En esta obra encontramos más que en las otras la fusión de lo real con lo imaginario, y nos es muy difícil distinguir entre personaje y autora. Por eso podemos afirmar que "la obra está en relación con la vida. La obra enseña".

Leemos en L'Amant:

Mes cheveux sont lourds, souples, douloureux, une masse cuivrée qui m'arrive aux reins. On dit souvent que c'est ce que j'ai de plus beau et moi j'entends que ça signifie que je ne suis pas belle.

(5)

Otra vez la destrucción, el deseo gigantesco de matarse para justificar ese movimiento, el movimiento violento de su alma. La pasión es un sentimiento de placer o de pena; es por eso que juega con la pena para no abandonar jamás el placer. La Duras puede alejarse del mundo, en la totalidad del tiempo, pero desprenderse para siempre del amor, no. Está prisionera de las sensaciones porque es una mujer

que se conmueve fácilmente al dejarse tocar por la dulzura; la piedad; es sensible, voluptuosa y, sobre todo, percibe el placer de los sentidos: "C'est fou que tu as une belle peau", dice "ella" (6). Aquí estamos en presencia del primer sentido, la vista, y la situación en aquel momento de su guión Hiroshima es un buen ejemplo para ilustrar el amor-pasión erótico.

El oído está representado, en Moderato cantabile, por la sonatina de Diabelle, moderado y cantante; por el grito de una mujer, rebelión interior que hará de Anne Desbaresdes, una mujer apasionada en el sentido más profundo. El olfato, por una flor de magnolia. El tacto por innumerables ejemplos en la obra, y todos cargados de gran sensualidad. Y para el gusto, está el alcohol:

Ce visage de l'alcool m'est venu avant l'alcool.
L'alcool est venu le confirmer, j'avais en moi
la place de ça, je l'ai su comme les autres mais,
curieusement, avant l'heure. (7)

Para comprobar esta afirmación, que es dura y patética, sólo tenemos que mirar una de sus fotografías, en la que percibimos claramente su "cara de alcohol": ¿Defecto? ¿Imperfección? Podemos decir que Marguerite Duras tiene una predisposición hacia el mal, para llegar, según nuestra concepción de la moral, al vicio?

Nuestra escritora jamás desacredita a la virtud; simplemente no la nombra: no se excusa de sus vicios; al contrario, los toma como un todo, como una parte de ella misma; existe solamente gracias a ellos, incorpora sus vicios como algo de su propio yo. El rostro premonitorio del alcohol lo prueba, éste es amable y fue necesario en el comienzo de su etapa madura. La embriaguez de la Duras es causada por su voluptuosidad: siente un enorme gozo, un placer con el alcohol: "L'alcool a rempli la fonction que Dieu n'a pas eue, il a eu celle de me tuer, de tuer" (8).

Ese texto muestra a grandes luces un vacío irreparable: el amor a Dios. Para ella, la religión no cuenta, sí el asesino que tiene en su interior. Desgraciadamente, y digo desgraciadamente porque admiro a la Duras como mujer que supo vivir conforme a su pensamiento, las dos personas a las que quería matar, como lo cuenta en *L'Amant*, eran su madre y su hermano mayor, sentimiento violento que testimonia en todo sentido la pasión que hay en ella.

Dice que admite como auténtico su problema con el alcohol, pero, curiosamente, antes de tiempo, la confesión continúa:

(...) De même que j'avais en moi la place du désir. J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. (9)

Poco a poco, Marguerite Duras presiente inexplicablemente un acontecimiento. Podemos afirmar que tiene el don de la premonición, y ahora se trata del goce, aunque no explica cuál. A los quince años (es interesante recordar que nació en 1914), comienza, pero de manera inconsciente, a gozar de la vida, a provecharla. Más tarde, a partir de los cincuenta, gozará de su victoria literaria; podrá saborear el éxito hasta hoy. Con él encuentra una vez más la pasión, el amor intenso que tuvo y tiene por la vida. Por eso es imposible establecer una separación entre su obra y su historia: "J'écris pour me déplacer de moi au livre (...). A mesure que j'écris, j'existe moins".

A veces nos sorprendemos al leer sus palabras y estar en presencia de una mujer extraordinaria, ... casi libre: la pasión aprisiona.

¿Marguerite Duras piensa en el futuro? Sí, sólo se puede vivir el momento dentro de la creación literaria; importa la letra que queda escrita, y no el cuerpo que muere. Encontramos en ella la pasión, el goce por el futuro, pero esta pasión futura es de extrema sensualidad como cuando confiesa en una entrevista:

J'écris (...) pour m'alléger de mon importance. Que le livre en prenne à ma place. Pour me massacrer, me gâcher, m'abîmer dans la parturition du livre. Me vulgariser, me coucher dans la rue. Ça réussit.

Escribe para "aliviar(se) de su importancia", para destruirse un poco, para calmar, descargar, apaciguar su fuego interior y, en fin, para sacar la violencia de su alma. Y agrega que escribe "para masacrar(se)", es decir, para matarse salvajemente y en masa: quiere morir con cada lector ofreciendo su vida en un acto de amor. En realidad, lo que desea es exterminar su parte material, su espacio y no su tiempo, que los hechos de su existencia, los acontecimientos que marcaron una época de su vida, queden.

Durante la entrevista, como hemos visto, utiliza también los verbos "me gâcher", "m'abîmer", que tienen el significado de "estropear(se)", en el sentido de la humillación, de la vejación, para disminuirse, volverse humilde. Desde su juventud hasta los cincuenta se consagró a los placeres de la vida; hoy se consagra a su obra. Su deseo en este momento es vulgarizarse, hacerse conocer, deberse al público, poner su obra al alcance de todos. Declaró años atrás: "Je n'aime plus du tout parler de l'amour. Cela ne m'intéresse plus". Prefiere hablar de su obra. El público prefiere hablar de su moral.

La moral es la parte de la filosofía que estudia las reglas de la conducta. Muestra, discute y propone, no lo que es bueno o malo, pero sí lo que debe ser. Decimos que un acto inmoral es contrario a esas reglas. Dicho esto, ¿podemos afirmar, considerando su obra, que la Duras está en contra de nuestra moral? Siguiendo las costumbres de occidente, sí, la Duras está en contra de la moral cristiana o, por lo menos, si no está en contra, duda de ella. Es por eso que podríamos hablar de una moral "durasiana". Para la escritora, según lo pone en boca de "ella":

Elle: Je suis d'une moralité douteuse,
tu sais.

Lui: Qu'est-ce que tu appelles être d'
une moralité douteuse?

Elle: Douter de la morale des autres.

(10)

Cada uno tiene su propia moral y nadie puede obligarnos a hacer lo que no nos gusta: la moral es la conciencia de cada individuo. Nosotros mismos debemos saber dónde se encuentra el sentido del bien y del mal; si el sentido del bien está en el alcohol, seamos alcohólicos; si en la fidelidad está el sentido del mal, seamos infieles.

En sus novelas, obras de teatro, guiones cinematográficos, en todo lo que escribió o habló, Marguerite Duras puso en evidencia su moral. Sin profundizar en el tema, podemos ubicarla en una moral laica, o independiente, o sentimental. Pero es imposible decir que es una moral racional, porque simplemente la razón no tiene lugar en la locura. La concepción de la moral de Marguerite Duras es el indicio de un desorden del espíritu o de un comportamiento anormal; es absurda, insensata, desesperada.

Decimos que se trata de una moral irracional porque ser racional es tener conciencia, saber distinguir los valores que tenemos. En Marguerite Duras es todo lo contrario: la pasión es un acto excesivo, costoso, una facultad que no permite distinguir lo verdadero de lo falso, el bien del mal. Ella hace actuar su pensamiento, su forma de vida. Se trata de una moral de impulso donde el instinto es el que toma el primer lugar.

Marguerite Duras tiene un impulso mórbido, en ella advertimos un desequilibrio mental gracias a la pasión. Por eso puede confesar: "Qu'est-ce que l'infidélité, sinon la fidélité à l'amour"?

Una vez más saborea sus palabras, porque ella es fiel, fiel al impulso amoroso del que no puede escapar. No es fiel a un hombre, es fiel al amor, a sus pensamientos. Es por eso que tiene su propia moral y puede decir sin

escrúpulos que "la infidelidad es la fidelidad al amor". Piensa que "l'amour est un devenir constant comme la révolution" y afirma que toma la palabra "revolución" en el sentido de movimiento circular por el cual un planeta vuelve a su punto de partida: "Le mouvement peut s'inscrire soit dans un couple, soit, dramatiquement, le dépasser."

Marguerite Duras toma al amor como un todo, como un hecho que se renueva a medida que termina, como un sentimiento sin fronteras, al que no podemos ni encerrar ni definir. Debe sobrepasar las cadenas de la infidelidad para poder ser fiel. Y de nuevo la destrucción, la muerte, para volver al "Tu me tues! Dévore-moi jusqu'à la laideur!"

NOTAS

- (1) Marguerite Duras: L'Amant. Paris, Les Editions de minuit, 1984; p. 10.
- (2) Ibid.
- (3) Ibid.
- (4) Marguerite Duras: Hiroshima mon amour. Paris, Gallimard, 1973; p. 115.
- (5) M.Duras: L'Amant, op.cit., p. 24.
- (6) M.Duras: Hiroshima mon amour, op.cit., p. 36.
- (7) M.Duras: L'Amant, op.cit., p. 15
- (8) Ibid.
- (9) Ibid.
- (10) M.Duras: Hiroshima mon amour, op.cit., p. 55.

BIBLIOGRAFIA

- Duras, Marguerite: Moderato cantabile. Paris, Les Ed. de minuit, 1958.
- Hiroshima mon amour. Paris, Gallimard, 1973. Coll. Folio.
- L'Amant. Paris, Les Ed. de Minuit, 1984.
- Bersani, Jacques et al.: La Littérature en France de 1945 à 1968. Paris, Bordas, 1982.
- Micciollo, Henri: Moderato cantabile de Marguerite Duras. Paris, Hachette, 1962; coll. Lire aujourd'hui.

Claudia Oxman y Silvina Vila
Universidad de Buenos Aires

TRAVAIL D'ANALYSE PORTANT SUR EMILY L.
DE MARGUERITE DURAS

Un couple français, en vacances à Quillebeuf, rencontre dans le café qu'il fréquente un couple de marins anglais qui attire son attention. Fasciné par leur présence, le premier couple joue à imaginer le passé du Capitaine et sa femme. Il s'établit ainsi, d'un couple à l'autre, un jeu de miroirs, le récit imaginaire éclairant l'histoire de ses narrateurs.

Emily L., le dernier livre de Marguerite Duras, a été choisi par l'intérêt que présente dans le texte la problématique de la narratrice et celle de la protagoniste, liées dans un rapport spéculaire. Le choix a été aussi motivé par l'explicitation du procédé de création romanesque et la valorisation du fait d'écrire, noyaux du roman.

Cette communication se propose le développement de ces sujets à travers les axes suivants:

- 1.- La démystification du procédé de création littéraire.
- 2.- La mise en abyme comme technique romanesque.
- 3.- Les rapports réciproques des femmes du roman.

1.- LA DEMYSTIFICATION DU PROCÉDE DE CREATION LITTERAIRE:

(Du couple de narrateurs, c'est la femme qui se chargera de narrer, aussi parlerons-nous désormais de la narratrice).

La narratrice se présente dans le roman comme consciente d'elle-même en tant qu'écrivain. Son but: écrire sa vie avec son amant. En même temps, elle racontera l'histoire du couple anglais assis en face d'eux dans le Café de la Marine, endroit fréquenté des personnages pendant leur séjour à Quil-

l'abeuf. La narratrice aura donc deux tâches simultanées à accomplir: d'une part, elle analysera sa relation amoureuse, tout en prenant son amant comme interlocuteur-témoin de ses propos; d'autre part, à l'aide de celui-ci, elle créera de toutes pièces l'histoire du Capitaine (Captain dans le livre) et sa femme. Pour ce faire, elle s'appuie sur leur frappant aspect extérieur:

Perchés sur leurs tabourets sans presque bouger, la tête penchée en avant, ballante, ils étaient(...) un peu ridicules. On aurait dit des plantes, des choses comme ça, intermédiaires, des sortes de végétaux, des plantes humaines, à peine nées que déjà mourantes, à peine vivantes que déjà mortes. (p. 17) (&)

Ainsi, elle devient logiquement une narratrice omnisciente; elle est, sans ambages, le créateur mythique de l'univers du roman, ce qui la distance des autres personnages. La narratrice se veut plus "réelle" que les autres, qui ne sont, eux, que des êtres en papier, formés de mots. Perçu au travers elle, son amant-même s'il est co-narrateur- rejoint les personnages ouvertement fictifs. Cependant, en tant qu'interlocuteur-témoin, il aide à constituer l'illusion référentielle, ou illusion de réalité, à partir, par exemple, de l'utilisation des pronoms je et vous:

Je dis:

. . . .

Vous vous retournez vers moi...

. . . .

Je dis ...

. . . .

Vous n'écoutez pas ce que je dis. (...) (p. 12-13).

A la fois, la narratrice insiste à défaire l'échafaudage vraisemblable en ce qui concerne le récit des marins; la

(&) Les numéros des pages correspondent à l'édition d'Emily L., Paris, Les Editions de Minuit, 1987.

narratrice heurte l'illusion référentielle contre la litté-
ralité des personnages à plusieurs reprises:

Vous dites qu'elle (Emily L.) a dû attendre toute sa
vie quelque chose. (...) Vous me demandez:

- Pourquoi écrire cette histoire? (celle du Capitaine
et sa femme).
- Je n'ai rien à écrire, autrement. (p. 54-55)

Ce démasquage du procédé de création littéraire est une tech-
nique souvent employée par le Nouveau Roman. La narratrice
nous prévient du caractère fictif des personnages. Mais ce
démasquage masque à son tour le personnage de fiction qu'
est la narratrice elle-même: tout en observant ses préven-
tions, le lecteur se méprend sur le vrai caractère de la
narratrice. Plus le lecteur devient conscient de la fiction,
plus il oublie que la narratrice, elle aussi, n'est qu'une
fiction.

Le choix des lieux parcourus des personnages témoigne de
cette volonté de lier les narrateurs à la "réalité", et les
autres personnages à la fiction: alors que les marins n'habi-
tent que des îles, et voyagent par les routes les plus exoti-
ques, les narrateurs sont terriens; ils ne voyagent que par
terre; le fleuve, ils le regardent, ils ne le traversent mê-
me pas.

2.- LA MYSE EN ABYME COMME TECHNIQUE ROMANESQUE:

Emily L. s'organise à partir d'un procédé romanesque uti-
lisé par le Nouveau Roman: il s'agit de la mise en abyme.
Celle-ci consiste en l'enchaînement d'un récit dans un au-
tre, le premier desquels ayant, dans ce cas, le rôle de ré-
véler la relation qu'entretiennent les membres du couple de
narrateurs. La narratrice fournit un "modèle" cohérent de
cette relation d'une façon détournée: par l'intermédiaire de
l'histoire d'Emily L. et son mari, forgée à l'image de la
leur.

En prenant la distinction établie par Gérard Genette, on
trouverait donc:

1) le récit du couple d'Anglais considéré comme discours et

2) le récit en tant qu'acte de narrer comme tâche des narrateurs, acte inscrit dans le texte.

Traditionnellement, la mise en abyme se révèle être un procédé destiné à compléter le récit principal, c'est-à-dire, elle serait un micro-récit enchâssé dans un macro-récit. Cependant nous assistons ici à un renversement de cette structure: le prétendu micro-récit engloutit, au fil des pages, le récit qui était censé le créer. Ainsi, la mise en abyme en est arrivée à engendrer le récit qui en était la source: le récit des narrateurs est mis en périphérie et ne fait que donner un cadre vraisemblable à l'histoire d'Emily L.

Or, les deux récits ne sont pas liés que par cette structure qui les enchaîne: la mise en abyme se complète par tout un réseau d'analogies textuelles qui se déroule le long du texte: aux ressemblances entre les femmes s'ajoutent les coïncidences entre les hommes des couples: toutes les deux écrivains, tous les deux interdisant -ou essayant de le faire- l'écriture chez les femmes:

"N'écrivez plus" (le co-narrateur) (p. 96)

"Le Captain avait jeté la poésie dans le feu du poêle". (p. 86)

"Ce qui m'empêche d'écrire, c'est vous. Vous êtes très malheureux à cause de ça". (p. 56)

"Ce poème écrit par Emily L. avait l'air d'avoir été fait pour faire du mal au Captain. C'était plus encore: dans ce poème, le Captain était ignoré. Le Captain était à la torture" (p. 81)

La mise en abyme n'épuise pas son rôle pour autant. En fait, son rôle majeur est celui d'illustrer une vie hypothétique: celle qu'ils mèneraient (ou auraient pu mener) s'ils restaient ensemble. Dans le roman, les narrateurs suggèrent l'imminence de leur séparation, due en partie à la souffrance de l'homme face au besoin impérieux d'écrire ressenti par la femme. L'insatisfaction de ce besoin risquerait de provoquer chez celle-ci son complet anéantissement;

Emily L. en est l'illustration. La narratrice, elle, a décidé de suivre un autre chemin.

Pour conclure, soulignons le caractère "provocatif" de cette technique: si ouvertement explicitée qu'elle l'est dans le roman, la mise en abyme éveille chez le lecteur une tension entre son désir de croire à la réalité du récit -désir forcément présent dans le lecteur de romans-, et le constant rappel du caractère littéral, fictif, du récit en abyme. A ce propos, Jean Ricardou associe le nom abyme au verbe abîmer: "Nul doute en effet que, pour cette 'étrange' procédure de dédoublement, le récit, soumis à de curieux vertiges et à de singuliers dommages, ne soit en quelque manière dangereusement abîmé". (1978:p. 50)..

3.- LES RAPPORTS RECIPROQUES DES FEMMES DU ROMAN:

Dans Emily L., ce sont trois femmes qui occupent les places les plus importantes:

- la protagoniste;
- la narratrice;
- l'auteur.

Emily L., ainsi qu'on l'a déjà observé, est une création évidente de la narratrice: le lecteur suit pas à pas la construction littérale du personnage, non seulement au niveau de la lecture (nécessairement linéaire) mais aussi au niveau de l'élaboration verbale. La protagoniste est esquissée seulement à partir de quelques touches de son aspect intérieur; le lecteur n'arrive même pas à connaître son nom. Emily L. n'est qu'un prénom arbitrairement attribué par un des personnages secondaires du roman.

C'est la narratrice qui fait naître Emily L. afin de dévoiler à travers son récit des facettes de sa vie. Avec une valeur pragmatique: prévenir son couple sur sa ferme décision de continuer à écrire malgré son opposition. Et avec une valeur thérapeutique: le fait de narrer l'a libérée des peurs éprouvées au début du roman, ainsi que du désespoir

face à cet amour qui s'éteint :

- "... l'écriture protégerait d'une certaine peur..."
(p. 68)
- "... cette histoire, quand je l'écris, c'est comme
si je vous retrouvais..." (p. 22)
- "-Quand j'écris, je ne vous aime plus." (p. 26)

L'écriture devient ainsi pour la narratrice un moyen pour analyser ses sentiments en les métamorphosant en création littéraire. Ce qu'elle produit c'est le miroir où elle se regarde pour, les défaillances, les peurs analysées, devenir une autre, se transformer. Jacques Lacan explique ce processus de la façon suivante: "Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image..." (1977: p. 90).

Or, derrière la narratrice se cache un autre protagoniste: l'auteur du roman. Nous entendons par auteur, non pas l'homme (ou femme) réel, mais la version qu'il veut offrir au lecteur sur lui-même; ce type de "second moi" de l'homme réel est ce qu'on appelle auteur implicite ou image de l'auteur. Dans ce roman, les données qui forment cette image ne sont autres que celles de la narratrice, puisque à aucun moment de la lecture on ressent des différences entre les deux. D'habitude le lecteur distingue mal l'auteur réel de son image, et cette dernière, du narrateur, ce qui le mène à confondre tous les trois en une seule unité. Ce roman est particulièrement "dangereux" à ce sujet. Voilà pourquoi le lecteur doit y parer à la tentation de tomber dans le piège d'identifier les personnages du roman avec la femme réelle appelée Marguerite Duras, et de considérer Emily L. une autobiographie déguisée.

Par conséquent, Emily L. constitue une réflexion sur le rôle de l'écriture, en tant qu'activité constitutive et indispensable pour la vie des personnages du roman. Car cette activité est cathartique: elle permet de libérer des an -

goisses en les transformant en création artistique. Par cette fonction, l'écriture peut ~~se~~ doit explorer ses limites, se heurter à l'illusion de réalité, jouer et jouir de toutes ses possibilités, faire éclater ses contraintes formelles, sans cesser pour autant de créer bel et bien un roman. La fin d'Emily L. condense ceci de cette manière:

Je vous ai dit (...) qu'il fallait écrire sans correction, pas forcément vite, à toute allure, non, mais selon soi et selon le moment qu'on traverse, soi, à ce moment là, jeter l'écriture au-dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse ni lenteur, laisser tout dans l'état de l'apparition.

BIBLIOGRAPHIE:

Booth, Wayne C.: "Distance et point de vue" in Barthes et al.: Poétique du récit. Paris, Editions du Seuil, 1977.

Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris, Seuil, 1972.

Duras, Marguerite: Emily L. Paris, Ed. de Minuit, 1987.

Kayser, Wolfgang: "Qui raconte le roman?" in Barthes et al.: Poétique du récit, Paris, Seuil, 1977.

Lacan, Jacques: "Le stade du miroir" in Ecrits I. Paris, Seuil, 1977.

Porte, Michelle: Les lieux de Marguerite Duras. Paris, Ed. de Minuit, 1977.

Ricardou, Jean: Problèmes du Nouveau Roman. Paris, Seuil, 1967. Coll. Tel Quel.

Ricardou, Jean: Le Nouveau Roman. Paris, Seuil, 1978. Coll. Ecrivains de toujours.

Cristina Elgue de Martini
Universidad Nacional
de Córdoba

L A M U J E R

E N L A N O V E L A C A N A D I E N S E (&)

I. Justificación del tema:

La elección del tema ha sido determinada no sólo por la temática de esta Jornadas de literatura en lengua francesa, sino por la persistencia de la presencia femenina en la novela canadiense. Lo que más llamó mi atención en mis primeros contactos con la narrativa canadiense fueron los nombres femeninos en programas de literatura de carreras universitarias. Esto habla de un reconocimiento hacia los logros de la mujer no sólo por parte de un público no especializado sino en los círculos académicos, situación que parecería no tener precedentes en el marco de la novela del continente americano.

Por otro lado, considerando a la mujer no ya como autora sino como protagonista, el nombre de Maria Chapdelaine - la protagonista de la novela de Louis Hémon - está indisolublemente ligado a los comienzos de la narrativa quebequense.

Esta primera comprobación de la importancia de la presencia femenina en la novela quebequense fue confirmada por la consulta a historias y críticas literarias y sobre al Dictionnaire des Oeuvres littéraires du Québec. En e-

(&) Por tratarse de jornadas de literatura en lengua francesa, el desarrollo del tema estará circunscripto a la novela canadiense en francés, es decir a la novela quebequense. Referencias a la novela canadiense en inglés se harán sólo desde una aproximación comparativa.

fecto, no hay un período en la historia de la novela quebequense donde no aparezcan nombres femeninos relevantes, ya sea como autoras, ya como protagonistas.

Me interesa, entonces, el tratamiento del tema porque, a diferencia de otras literaturas nacionales, en la novela quebequense el nombre de la mujer no es rescatable sólo desde una aproximación a la literatura femenina, sino que comparte con los autores masculinos los lugares más destacados en la valoración de la crítica especializada.

II. Períodos en la historia de la novela canadiense:

He dicho que no hay período en la historia de la novela del Quebec en que no aparezcan nombres femeninos relevantes. Quiero aclarar que para la periodización me he basado en la clasificación que Ronald Sutherland ha realizado para la literatura canadiense tanto en francés como en inglés, apoyándose en un criterio temático. En esta clasificación la evolución temática de la literatura canadiense se corresponde con el desarrollo de una conciencia nacional.

Sutherland distingue cuatro grandes períodos en la literatura canadiense:

Primer período. El Orden Divino y la tierra.

Se extiende desde el período colonial hasta la segunda guerra mundial. El tema recurrente es la sumisión del hombre a la voluntad divina y la aceptación del deber; el hombre es considerado como insignificante ante la presencia de Dios y del rey. No se trata de buscar la felicidad terrenal sino de llevar a cabo el plan divino.

Segundo período: La Ruptura del antiguo orden.

La ruptura con el pasado calvinista o jansenista ocurre en las décadas del '40 y '50. El héroe de las novelas de este período está confundido y experimenta un complejo de culpa; siente que los valores tradicionales ya no tienen vigencia y se culpa a sí mismo por su descreimiento.

Tercer período. Búsqueda de la Verdad Vital.

En este período, que corresponde a la década del '60, desaparece el sentimiento de culpa y surge el problema de la identidad, tanto individual como grupal, no sólo en la novela quebequense sino en la canadiense en general. En muchos casos el héroe siente que su destino como individuo está íntimamente relacionado al destino del Canadá como nación, del Quebec como provincia o entidad independiente.

Cuarto período. El Nuevo Héroe.

El último período, que comienza en la década del '70, es el del Nuevo Héroe, un héroe que ya no está confundido, ni experimenta complejo de culpa. Por el contrario, tiene confianza en sí mismo, está decidido a seguir sus propias convicciones y es consciente de que depende de sus propios recursos.

III. La presencia de la mujer en los primeros períodos de la historia de la novela quebequense.

Como expresé al justificar la elección del tema, en todos los períodos de la narrativa quebequense aparecen nombres femeninos importantes ya sea como autoras o como protagonistas.

En el primer período Marie Chappelaine (1913) de Louis Hémon, marcó más de dos décadas de narrativa quebequense. En 1938 Ringuet escribía Trente arpents sobre el modelo de la novela de la tierra fijado por Marie Chappelaine. En el segundo período surge el nombre de Gabrielle Roy, quien publica en 1945 Bonheur d'occasion. Mientras Rose-Anne Lacasse, personaje femenino de esta novela, representa todavía los valores tradicionales de la sociedad quebequense, su hija Florentine muestra la ruptura con el antiguo orden de sumisión del hombre a la voluntad divina. Rose-Anne vive en St.-Henri, un barrio humilde de Montréal, con una numerosa familia y un marido desempleado, trayendo un niño al mundo cada primavera. Si bien tiene algunos momentos de duda acerca del grado de interés de Dios en sus sufrimientos, justifica esta actitud di-

vina argumentando que el Todopoderoso estará tan ocupado y cansado como ella, e imposibilitado, por lo tanto, de atender a todas las necesidades humanas. Rose-Anne se aferra al principio de la resignación cristiana, a pesar de que su pequeño hijo muere y su familia se desintegra ante sus ojos. En suma, la protagonista es incapaz de efectuar los ajustes necesarios en el momento de transición del viejo al nuevo orden; representa todavía los antiguos valores y su destino trágico simboliza precisamente la disolución del concepto de vida tradicional. Su hija Florentine, en cambio, no acepta seguir los pasos de su madre, busca un poco de felicidad y algunas de las cosas buenas de la vida. Queda embarazada, y aunque su primer plan fracasa, salva la situación casándose con otro hombre que la sacará de la miseria. Los valores tradicionales se han quebrado y, momentáneamente al menos, el héroe (la heroína en este caso) en su confusión parece adherir a valores meramente materiales.

Cuando Ronald Sutherland resume este período dice que dos nombres dominan el campo de la narrativa canadiense del período de post-guerra, el de Gabrielle Roy y el de Hugh McLennan. Es decir que rescata el nombre de Gabrielle Roy como el más importante de estas dos décadas de la novela quebequense.

III. La década del '60.

El tercer período de la novela quebequense, el de la década de los '60, que corresponde a la "Búsqueda de la Verdad Vital", mereció una atención especial en mi estudio. Las razones de la profundización de esta etapa pueden sintetizarse en tres factores fundamentales. Primero, la importancia de la década del '60 en la historia de Canadá y del Quebec; segundo, los nombres femeninos que surgen en la novela quebequense de este período; tercero, el número de novelas escritas por mujeres que obtienen reconocimiento en Canadá y en el mundo.

La década del '60 marca el centenario de la Confederación, que Canadá festeja con la famosa Exposición de 1967, y el comienzo de una etapa de expansión en todos los órdenes; en el Quebec, esta década señala un nuevo rumbo histórico: es la década de la "Revolución tranquila" que puso fin a ciento veinte años de ocupación inglesa y de poder clerical. La primera señal de cambio se dio con el triunfo del partido liberal después de la muerte de Duplessis en 1959. El famoso "Désormais" del discurso del premier Paul Sauvé marcó el final de la "grande noirceur" y el comienzo de una etapa de profunda mutación en las estructuras económica, social, política y educacional.

En cuanto al segundo factor que motivó el estudio de esta década de narrativa quebequense, en estos años surgen los nombres de Marie-Claire Blais, Diane Giguère, Louise Maheux Forcier, Claire Martin y Suzanne Paradis. Finalmente, en lo que hace al número de novelas escritas por mujeres me remito una vez más al Dictionnaire des Oeuvres littéraires du Québec. En la cronología que integra la parte introductoria del tomo IV dedicado a la década del '60, en el apartado correspondiente a la "Vida cultural del Quebec", se menciona la publicación de veinticuatro novelas, siete de las cuales corresponden a mujeres.

V.- Objetivo de trabajo - Muestra.

Una vez seleccionado el período, me propuse delimitar los temas que prevalecían para establecer si las novelistas se apartaban o se encuadraban en la temática que la crítica asigna a la década.

En cuanto al material considerado, trabajé con las siete novelas mencionadas en la cronología aludida, a las que agregué las restantes novelas escritas por las autoras de estas obras en la década, más las novelas de otras dos autoras, Adrienne Choquette y Claire Mondat. Incluí estos nombres porque las novelas de ambas autoras son mencionadas como relevantes en la Introducción del tomo IV ya citado. La mues-

tra quedó así integrada por los siguientes títulos:

- Marie-Claire Blais: Tête Blanche (1960)
Le Jour est noir (1962)
Une saison dans la vie d'Emmanuel (1965)
(Premio France-Québec y Premio Médicis)
Manuscrits de Pauline Archange
trilogía: Manuscrits de Pauline
Archange (1968)
Vivre! Vivre! (1969)
Les Apparences (1970)
- Adrienne Choquette: Laure Clouet (1961)
- Diane Giguère: Les Temps des jeux (1961) (Premio del
Círculo del Libro de Francia)
L'eau est profonde (1965) (Premio del
Círculo del Libro de Francia)
- Louise Maheux-Forcier: Amadou (1963) (Premio del Círculo
del Libro de Francia)
- Claire Martin: Doux-amer (1960)
- Claire Mondat: Poupée (1963)
- Suzanne Paradis: Les Hauts cris (1960)
- Gabrielle Roy: La Montagne secrète (1961)

VI. Conclusiones

- En todas las novelas consideradas prevalece el tema de la ruptura con el antiguo orden y sus instituciones, y el relato se estructura en gran parte en base al combate por la transmutación de valores.
- De todas las instituciones, la más atacada es la familia. La familia que en épocas anteriores había sido considerada como lugar de refugio contra las agresiones del mundo exterior, se convierte en ámbito de frustración. Muchas veces la novela se presenta como una búsqueda explicativa de los orígenes personales, tal el objetivo de Les Manuscrits de Pauline Archange. En todos los casos los males de la adolescencia o de la vida adulta encuentran su explicación en la infancia.

Así por ejemplo en L'Eau est profonde la heroína es víctima del azar o la fatalidad que la impulsa a reactualizar las situaciones afectivas de su infancia; en Les Temps des jeux la explicación de la conducta alienada de la protagonista se remonta no sólo a una infancia sin afecto ("C'est aux temps des jeux qu'il aurait fallu être aimée!") sino al momento de su concepción, ya que Céline se considera maldita por haber sido engendrada en el mal. El retrato más negro de la familia es, sin embargo, el que pinta Marie-Claire Blais en Une Saison dans la vie d'Emmanuel.

- En muchos casos los adolescentes y jóvenes expresan su liberación e intentan compensar la falta de afecto del hogar entregándose a los placeres sexuales. Tal lo que ocurre en Tête blanche y Le Jour est noir.

- En otros casos el rechazo a las vacías y frustrantes instituciones tradicionales lleva a la búsqueda de nuevas propuestas que desafían los tabúes más profundamente incorporados a la sociedad quebequense. Con Amadou, por ejemplo, el lesbianismo irrumpe en la narrativa quebequense.

- Como contrapuesta a la institución familiar aparecen uniones libres, como en Quand j'aurai payé ton visage.

- En todos los casos, la mujer deja de ser solamente madre de familia y depositaria y transmisora de la tradición familiar. Así por ejemplo, Laure Clouet rompe con un pasado que desde su nuevo punto de vista no merece ya ser conservado y decide afrontar los peligros de la vida; la protagonista de Poupée, en cambio, manifiesta su liberación a través del descubrimiento y goce de la belleza de su cuerpo. Aunque en un primer momento juega su vida al azar pasando de amante en amante como remedio a su aburrimiento y desinterés, abandona luego la imagen de muñeca y trata de empezar a ser responsable de sus actos.

- Aunque en estas novelas la mujer deja de ser sólo madre de familia e intenta comenzar a desempeñar un rol activo, esto no quiere decir que el héroe masculino la considere su igual.

- Algunas de estas novelas contienen una crítica a la vida urbana y un elogio del nomadismo y de la vida primitiva. Tal ocurre en La Montagne secrète, donde "le Grand Nord" refuerza la significación de refugio que siempre ha tenido en la mentalidad colectiva del Quebec.
- Como consecuencia del rechazo de las instituciones sociales y la exaltación de la vida primitiva surge el tema de la soledad. Así, por ejemplo, el protagonista de La Montagne secrète, durante su estada en París, adquiere la certeza de que su lugar natural son las tierras solitarias del "Grand Nord" y de que allí solamente podrá expresarse su arte. El héroe de Les Hauts cris, por su parte también un artista, decide, al finalizar la novela abandonarlo todo y partir a la búsqueda de Dios.

Este breve análisis temático ha permitido comprobar que estas novelas se inscriben en la problemática de la novela de la década, caracterizada como la Búsqueda de la Verdad Vital y la liberación del individuo con respecto a la sociedad. Queda para un segundo momento el análisis de subtemas, motivos, lenguaje y técnicas narrativas, que podría llevar a caracterizar una narrativa femenina.

BIBLIOGRAFIA

- Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec. Vol. 3 (1940- 1959); vol. 4 (1960-1969). Montreal, FIDES.
- Sutherland, Ronald: "A Literary Perspective: The Development of a National Consciousness" in Understanding Canada. A Multidisciplinary Introduction to Canadian Studies. New York, New York University Press, 1982.

Graciela Ortiz
Alianza Francesa
de Rosario

SOBRE EL DISCURSO DE UNA MUJER EN
LA NUIT SACRÉE DE TAHAR BEN JELLOUN

Un yo narrará la historia de su vida, reconstruye por la memoria lo que le acaeció. Ese yo debe hablar, debe contar para restablecer la verdad. "Ce qui importe c'est la vérité" (&). Así comienza la narración. Muchos cuentistas intentaron contar aquella historia, transformada en leyenda, pero fracasaron, algunos por súbita amnesia y otros por casi perder el alma. Los hechos de su vida el narrador los sabe pues lleva las marcas en el cuerpo.

El relato tiene lugar en la plaza de Marrakesh frente a un público al que intentará persuadir de su decir-verdadero. "Vous êtes ma délivrance" (p.5) es la adhesión del otro, el creer del otro lo que lo liberará.

Podríamos pensar el relato a partir de tres espacios, en cada uno de ellos intentaremos ver de qué manera se construye el ser-verdadero de ese yo que narra.

En el primer espacio hay un sujeto que está en disjunción con un objeto de valor (un hijo varón) y que debe transformar esa situación: su humillación es tal que no puede no hacerlo. Este sujeto, dotado de un saber y de un poder, elabora toda clase de planes y estrategias hasta estar en conjunción con el objeto. En el relato, el padre llama al hijo varón Ahmed. El destinatario padre que había ejercido su hacer manipulatorio con toda su familia, se transforma en destina-

(&) El número de página remite a La Nuit sacrée, de Tahar Ben Jelloun, Paris, Seuil, 1987; p. 5.

tario de un destinador que sanciona su hacer y hace surgir la imagen de un monstruo. Pero ¿por qué esto es así? ¿por qué esa imagen de monstruo? Este sujeto, cuyo deseo de un hijo varón lo lleva a la obsesión: "Je m'étais nourri d'un espoir fou jusqu'à l'obsession" (p. 25), fuerza el destino "même en allant à l'encontre de la volonté divine" (p. 26) y crea el hijo varón, y bien decimos crea pues es su criatura, su creación. Ahmed crece como varón en ese mundo cuyos límites están impuestos por el padre, límites que no puede traspasar y que lo hacen prisionero.

Frente a la muerte y puesto que es sólo el perdón de Ahmed lo que le va a permitir entrar en el otro mundo, destinador entonces de su salvación, el padre pide ser perdonado: "Je demande que ton pardon me soit accordé" (p.31), "...accorde-moi la grâce de l'oubli. C'est cela le pardon" (p. 32). Monstruo... Perdón...Olvido... He aquí la respuesta: "Tu es libre à présent, Va-t-en, quitte cette maison maudite. Tu viens de naître... Tu es une femme... La Nuit du Destin te nomme Zahra" (p. 32). Ahmed-Zahra, la mentira ha caído, ya no hay un parecer y un no-ser. El sujeto se instala en el paradigma mujer en donde es y parece. Posee un saber sobre su ser y está modalizado por un deber hacer, debe olvidar, debe partir, abandonar ese mundo cerrado hecho de paradojas y ambigüedades (parece hombre y no lo es, es mujer y no lo parece) con una lógica oscura que confunde la interpretación del sujeto. Esas perturbaciones hacían nacer la angustia y el miedo: "Mon esprit... encombré... de tant de questions, tant de choses à faire ou à refaire"(p. 59).

Abandona así ese primer espacio de la mentira para instalarse en el segundo espacio. "Totalelement libérée? Non, je ne l'étais pas encore" (p.59). El sujeto sabe de una carencia pero hay un querer hacer para llegar a ser(mujer) que le impondrá un camino a seguir: "J'étais décidée à enfermer mon passé dans un coma profond, à le dissoudre dans une amnésie totale"(p. 59). El objeto perseguido es el olvido.

En el segundo espacio hay otros dos sujetos: la Assise,

encargada del hamman del pueblo y que goza por ende de gran poder, y su hermano ciego que ella llama el Cónsul, encargado de enseñar el Corán.

Las relaciones entre los hermanos son ambiguas, se mezclan el amor, el odio y la cólera. La Assise trata de ejercer una posesión enfermiza sobre su hermano, creando así una fuerte dependencia; a su vez éste sabe de qué manera dominarla: amenazándola con ejercer la violencia sobre sí mismo.

Estas relaciones llegan a un punto de extrema tirantez en el momento en que entra en ese mundo Zahra.

El S2 (la Assise) sabe del mal que se cierne entre .. ellos pero se sabe incapaz de enfrentarlo. no puede hacerlo: "Ces derniers temps il est devenu impatient, brusque à la limite de la méchanceté... J'ai besoin d'aide" (p. 74). Así el S1 (Zahra) es colocado en el lugar de aquél que viene a ayudarlos, debe ser la escucha del Cónsul y su lectora. "...Transcurre el tiempo y la relación entre Zahra y el Cónsul se va modificando: "Rapports certes ambigus mais francs ... marqués par les promesses du temps... C'était peut-être une passion, mais balbutiante, encore à l'enfance de son expression" (p.92).

Las promesas del tiempo que abren un espacio de esperanza en donde se instalan esos dos sujetos confiantes. Pero esta esperanza encuentra en su camino una resistencia, la voluntad de la Assise: "J'ai vidé ma vie de toute substance qui pourrait ressembler à de l'espoir... je tourne en rond" (p. 103). Cual Sísifo sólo le quedan la desesperanza repetida in aeternum y su hermano. Dominada por los celos, no está dispuesta a ceder su lugar, pero sabe que no puede destruir a la mujer sin perder a su hermano.

... Zahra piensa huir pero sabe que no puede hacerlo, hay un no poder hacer, un no poder huir que la transforma nuevamente en prisionera: "J'étais fortement persuadée que cette famille ou plutôt ce couple m'était destiné" (p. 107).

Nada está claro, vuelve a hacerse la noche, esta vez en

otro espacio, y surgen las preguntas sin respuestas: "Qui aime qui? Qui a intérêt à perpétuer cette situation?" (p. 107).

Tiempos que se aceleran y tensiones que aumentan. Por un lado con extrema lucidez Zahra acepta el drama ineludible que se aproxima y por otro lado puede aceptar que le suceda algo impensable hasta ese momento: "Pour ma part je ne pensais pas un jour arriver à cet état où le corps et les sentiments flottaient et l'emportaient vers des cimes d'air pur" (p. 218), "Ma victoire je la tenais là... Il redonna à chacun de mes sens la vitalité qui était endormie ou entravée" (p. 137), "Il m'avait sculptée en statue de chair, désirée et désirante" (p. 138).

Cuando había llegado a la conjunción con el objeto deseado, ser plenamente mujer, aparece en escena un nuevo sujeto, instrumento de venganza de la Assise e instrumento de venganza de su pasado: el hermano del padre, individuo lleno de odio hacia todos. Se enfrentan, el uno movido por el odio y el deseo de venganza) (talvez haya que decir que según la ley musulmana, al tener el padre de Ahmed-Zahra un hijo varón, los hermanos del padre perdían todo derecho a la herencia que les hubiera correspondido si éste sólo hubiera tenido hijas mujeres, por lo tanto el tío se considera robado y engañado) y la otra por la piedad y el deseo de terminar con el drama oscuro que se cernía.

Zahra se sabe instrumento de venganza de sus padres (éstos odiaban a su tío) y actúa como destinador acorde al mandato de deber hacer justicia, y lo mata. Pero a su vez es destinatario de un castigo social por haber hecho justicia por su mano. Es llevada a juicio y condenada. Debe ir a prisión. Sale del segundo espacio condenada según las leyes pero liberada de su pasado y habiendo encontrado la posibilidad de tener sentimientos, pues aquello que más temía era justamente la indiferencia: "...l'indifférence, ce qu'on appelle le désert des émotions. Si je ne ressens

plus rien, je me fanerai et je disparaîtrai" (p. 105).

Entra en el tercer espacio.

Hay un paralelo entre la prisión real, lugar donde se simula la vida, es decir aparece como real cuando no lo es, prefigurando la tumba y su vida de hombre disfrazado en la que tenía derecho a un solo rol, con una sexualidad negada, el cuerpo transfigurado y las esperanzas aniquiladas.

Decide oponerse a la falta de libertad exterior, ejerciendo otro tipo de libertades: no querer salir de la celda, no querer la más mínima luz: "à quoi bon simuler le jour" (p.144), negándose a aceptar la simulación del día, y simula ella misma ceguera llegando a vendarse los ojos. Este hacer la conduce a aprender a vivir en la oscuridad, aprender a esperar y penetrar así en el mundo del Cónsul: "Mon amour pour lui prenait le chemin de ses propres traverses et c'était pour moi l'unique moyen d'être avec lui" (p. 145).

Cuando ya creía haber vencido a su pasado olvidándolo por completo, se presentan sus hermanas en la cárcel con la intención de restablecer el orden que Zahra había quebrado al simular ser varón: "Tu paieras" (p. 158), "La justice est devenue notre passion, la vérité notre Idéal et notre obsession. L'Islam notre guide" (p. 159). Se habían convertido en el brazo justiciero divino. El castigo tenía que ver con despojarla de algo que durante el período de simulación de varón había mantenido en secreto. La iban a castrar cortándole el clítoris: "Plus de désir. Plus de plaisir. Tu deviendras une chose" (p. 159).

Zahra es presa del miedo y de la incertidumbre. Ha perdido toda referencia con el mundo, todo asidero: "Je perdais le sens de ma présence au monde. Je me désagrégeais. Tout se mélangeait. J'avais l'impression de tomber en ruine et de me reconstituer à l'infini" (p. 167).

Y más adelante, en el último encuentro con el Cónsul, éste dice: "Vous n'êtes pas de celles qui ferment une histoire. Vous seriez plutôt de celles qui laissent l'histoire ouverte

en vue de faire un conte infini" (p. 169).

Encontramos nuevamente la idea de infinito, es decir, de todo, de aquello que no tiene límites. En ese caso ¿dónde está la verdad? ¿dónde está la mentira?

"Mon histoire était ma prison": ya no la prisión real en la que se encontraba, la de cuatro paredes, sino aquella conformada por el yo-Ahmed y el yo-Zahra. No hay posibilidad de olvidar a Ahmed, la mentira, ni tampoco de colocar a Zahra en el lugar de la verdad; verdad y mentira pierden sus límites.

Tal vez para concluir podamos citar las palabras del padre de Ahmed-Zahra: "Impossible de donner son dû à la vérité. La vérité, mon fils, ma fille, personne ne la connaît" (p. 27).

BIBLIOGRAFIA

- Tahar Ben Jelloun: La Nuit sacrée. Paris, Ed. du Seuil, 1987.
- Greimas, A.-J.: Du Sens II. Essais sémiotiques. Paris, Ed. du Seuil, 1983.
- Greimas et Courtès: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris, Hachette, 1979. (vol. I et II).
- Brandt, Peter Aage: Remarques sur la passion. Dinamarca, Universidad de Aarhus, 1989.
- Latella, Graciela: Metodología y Teoría Semiótica. Buenos Aires, Hachette, 1985.

Elizabeth G. Mendoza
Marcela Costanzo
Universidad Nacional
del Nordeste

LA MUJER EN EL MICROUNIVERSO ISLAMICO

A TRAVES DEL HECHO LITERARIO

I.- Ubicación del tema

La problemática de la mujer en el mundo occidental aún no ha sido agotada, pero su tratamiento estereotipado la ha transformado en una suerte de clisé que perdió eficacia, a tal punto que las generaciones jóvenes ven la lucha feminista como parte de la historia.

Respecto a nuestro tema, creemos que la cuestión femenina en el mundo islámico ha sido abordada, las más de las veces, superficialmente. Para tratarla hemos de reconocer que debimos superar ciertos prejuicios personales originados en la imagen transmitida por los mass media. Aparecen, entonces, escritores diferentes por su pertenencia a un mundo marcado por la intersección de dos culturas: la arábigo-musulmana y la francesa. En las obras de ciertos narradores, la temática de la mujer, entre otras, es una constante.

Sería conveniente aclarar que, a través de La Boite à merveilles, de Ahmed Sefrioui, La Répudiation, de Rachir Boudjedra, L'Anniversaire, de Mouloud Feraoun, L'Enfant de sable y La Nuit sacrée, de Tahar Ben Jelloun, percibimos un universo político, entendida esta palabra en su sentido etimológico, definido por su adhesión a un credo religioso. Grosso modo, caracterizaríamos a este microcosmos como fundamentalista no exento de integrismo.

Este insólito espectáculo", al decir de un especialista, resulta no sólo, a primera vista, apasionante sino también causal de numerosas preguntas y discusiones. Retenemos aquella que ha sido clave en la orientación de nuestra búsqueda: ¿por qué el hecho islámico supera al coránico? lo que repercutirá en la sociedad, en general, y en el status de la mujer en particular. Por lo demás, la descontextualización del texto fundador, el Corán, es efecto de la interrelación antes mencionada. Recordemos que el movimiento ideológico musulmán sirvió de base a la creación del estado que funda su legitimidad en la adhesión a un sistema de verdades de validez universal. Este cimienta su potencialidad y sus aspiraciones.

Por otra parte, las influencias internas, como el caso de Europa -aunque tardía y distante-, han acarreado y acarrearán un riesgo de desequilibrio político que daría por tierra con la unidad y estabilidad logradas. Frente a tamaño peligro, sentido además como una agresión, la sociedad se defiende por medio de un pacto, relacionado con el texto sagrado, entre los detentadores del poder y las masas. Los términos de ese contrato establecen la no alteración de las reglas para evitar cualquier riesgo de puesta en tela de juicio de las estructuras jerarquizadas de la sociedad.

El estudio de la posición de la mujer, sin tener en cuenta el de su "contrario", el hombre, no es posible o sería parcializado. Un acercamiento a esta problemática exige asimismo retomar la interrelación texto fundador-hecho islámico. Este último constituye un medio para afirmar un universo axiológico donde la preeminencia del varón, ya instituida por el Corán, preestablece la polarización de los roles de los sexos.

No obstante, se desvirtúa el discurso coránico en el hacer cotidiano ya que el Profeta previó el caso de que el Corán y la "sunna" permanecieron "mudos". Recomendó recurrir, entonces, al razonamiento por analogía y si éste resultara inaplicable, debería apelarse al razonamiento y punto de vista per-

sonales. Ahora bien, el conjunto de preceptos aplicados en la sociedad convergen hacia un fin único: mantener la integridad y la cohesión del grupo social. Es aquí donde hallamos la base de las generalizaciones abusivas y del agravamiento de las prescripciones, causal de la determinación del rígido guión cultural de la mujer y que define su posición inferior respecto al varón.

Desde luego, la mujer evoluciona en sus roles actanciales. Entre ellos, podemos hacer referencia al de fuerza ayudante en la medida en que es instrumento de perpetuación de la especie, de demostración de virilidad, de obtención de recursos económicos y de transmisión de valores considerados inmutables. Mas se plantea una paradoja: el hombre que la necesita, al posicionarse como destinador, pretende quitarle toda posibilidad de realización individual o social fuera del ámbito doméstico. A tal efecto, es interesante citar a Nora Katz cuando dice: "La casa es el espejo del afuera, la organización social básica, lo que pasa aquí es la réplica de lo más abarcador, de lo mayor".

Nos referiremos más adelante a este espacio cargado de ideología que es la casa árabe. Sin embargo, podemos adelantar que ella es el escenario de la manipulación del saber institucionalizado y legitimado por parte del hombre. Consecuencia de ello será la escasa o nula instrucción y la carencia de formación profesional de la mujer. No ignoramos que "la educación ha sido método de selección y de exclusión de grupos sociales". De esta forma, salvo raras excepciones, la mujer no es admitida en los lobbys. Esta situación disphorique presupone también la alienación del varón ya que, como dijo Mao Tse Tung al retomar ideas de Fourier, "sin la emancipación de la mujer, el hombre no puede ser liberado".

No pretendemos que esta primera aproximación, de nuestra parte, al status de la mujer en dicho microuniverso sea un análisis sociológico del tema. Además, aunque somos conscientes de la extraña interrelación literatura-sociedad, debemos

reconocer que las obras literarias antes mencionadas han sido no sólo el factor motivador sino también el punto de partida y de encuentro del tema que intentamos abordar.

II.- Guión cultural "maldito" de la mujer.

En La Nuit sacrée, la narradora establece, en una suerte de prefacio, su proyecto y trayectoria narrativa: "Ce que je vais vous confier ressemble à la vérité (...). J'ai tenu à rétablir les faits et à vous livrer le secret..." (LNS, p.6-7) (&). Esta obra, que llama la atención por su estructura circular, intenta acabar una ficción que se inicia en un texto anterior, L'Enfant de sable, lo que no impide que puedan leerse por separado: "On vous a raconté des histoires. Elles ne sont pas vraiment les miennes..." (LNS, p. 6).

En el segundo capítulo, llamado "La Nuit du Destin" y en cierta medida punto de partida de nuestra reflexión, una analepsis externa enfrenta a los actores padre e hijo/a. Esta instancia que podría catalogarse como de "don" es la que permite a la narradora y heroína articular la ficción. El padre se afirma como destinador al liberar a la hija de la mentira que él mismo construyó, presionado por un universo estático, que lo condenaba a una situación "disphorique" por el hecho de no poseer descendencia masculina. Ese contexto hace que el varón sea privilegiado como objeto de valor, lo que se relaciona con el nivel económico de la familia, pues indide en la transmisión de los bienes.

Tengamos en cuenta que, aparte de algunas intrusiones de la narradora-hija, largas secuencias corresponden al monólogo del padre. El discurso de éste nos revela el rol que se prescribe generalmente a la mujer en el microuniverso familiar: sumisión, soledad, indiferencia, cuyas únicas escapato-

(&) A partir de aquí se emplearán las siguientes abreviaturas: L'Enfant de sable: LES; La Nuit sacrée: LNS; La Répudiation: LR; La Boîte à merveilles: LEM.

rias pueden ser el deseo de venganza, que se traduce en el rencor y la imposibilidad de actuar, la venganza o la elección de un contraguión.

Ateniéndonos siemore a las prescripciones de ese guión cultural, vemos que la mujer no tiene valor por sí misma sino más bien por los bienes que pone a disposición del marido o por el hijo varón que está obligada a procrear: "... même s'il meurt, je n'aurai pas le droit d'hériter. Il vient d'avoir un fils" (LNS, p. 31). Este "deber" de la mujer implica un no-saber de las leyes que rigen la determinación genética del sexo: "... elle tombait enceinte année après année et me donnait fille sur fille; elle m'encombraait avec sa progéniture jamais désirée..." (LNS, p. 24).

Las imposiciones a la mujer la convierten en una servidora del hombre, raras veces destinataria aunque casi nunca destinadora: "Etre femme est une infirmité dont tout le monde s'accómode. Etre homme est une illusion et une violence que tout justifie et privilégie..." (LES, p. 94).

"Las normas dramáticas aceptadas y esperadas que surgen en la sociedad" desvalorizan a la mujer desde su nacimiento. Este, en algunos casos, es aceptado con resignación y en otros sentidos como una frustración, que puede llegar hasta la maldición. Cuando en una familia sucesivos nacimientos de niñas disminuyen la posibilidad del heredero, la madre no se realiza como tal y el padre siente esta carencia como una execración: "Bien sûr tu peux me reprocher de ne pas être tendre avec tes filles... Je leur ai donné mon nom. Je ne peux leur donner mon affection parce que je ne les ai jamais désirées. Elles sont toutes arrivées par erreur, à la place de ce garçon tant attendu... Alors j'ai décidé que la huitième naissance serait une fête... Tu seras une mère, une vraie mère..." (LES, p. 22).

Sería interesante acotar que antes de la irrupción del movimiento coránico no era raro, en el mundo árabe, que las ni-

ñas fuesen enterradas vivas: "... il était une fois un peuple de Bédouins... gouverné par l'erreur, il inventait ses dieux... Certains de peur du déshonneur et de la honte se débarrassaient de leur progéniture femelle; ils la mariaient dès l'enfance ou l'enterraient vivante. A ceux-là fut promis l'enfer éternel... (LNS,p.17). De esto se deduce que el Coran protege a la mujer, mas dicha protección, cargada de paternalismo, la coloca prácticamente en la posición de no-sujeto. Ahora bien, el discurso del Profeta se presta a sofismas que refuerzan el status de ella que no será entonces un objeto de valor: "Naitre fille est une calamité, un malheur qu'on dépose négligemment sur le chemin par lequel la mort passe en fin de journée..." (LES,p.168).

Podríamos afirmar que su nacimiento ya es "una situación inicial de carencia que resulta de una operación previa de negación" y se constituye en el punto de partida de su posición. Esto se reflejará en la educación que recibirá y en los roles predeterminados asumidos como propios. Su trayectoria será una eterna confrontación entre el deber-hacer y el querer-hacer, donde se reflejan los códigos sociales de carácter normativo como los usos y costumbres.

Aparentemente, hasta la pubertad, los niños de ambos sexos comparten juegos e intereses comunes. El comienzo de la adolescencia resulta ser una bisagra que marcará la pertenencia de las jóvenes al "clan de las mujeres": "Elle n'a plus sa liberté pour s'amuser avec le garçon, elle est étroitement surveillée et, surtout, amplement édiflée par les femmes. Elle n'ignore rien du problème sexuel, elle devient méfiante, craintive, réservée..." (LR, p. 113).

Dicho clan ha recibido, en cierto modo, lo que ha dado en llamarse "guiones con maldición", es decir mandamientos proferidos como prohibiciones y permisos. Las niñas reciben estímulos negativos que las llevarán más tarde a actuar a un nivel inferior de aquel al que las predisponen sus propias potencialidades. Como se manejan dentro de la

lógica deóntica o epistémica, rechazan pensar por sí mismas y se sienten indefensas frente a su destino: "Nous sommes de bien faibles créatures, nous les femmes. Dieu seul est notre soutien et notre mandataire. Gardons-nous de faire confiance aux hommes. Ils sont... Ils sont..." (LES, p. 112).

Si sumen su inferioridad, surge por ende una conciencia del deber que se exterioriza en la aceptación de los términos del contrato matrimonial. Dicho contrato es de tipo "permissif": al deber prescripto por las normas sociales precede el deseo de la mujer de cumplirlo. Sin embargo, su voluntad no siempre es tenida en cuenta en lo que respecta a la elección del marido. La mujer se presenta así como sujeto consintiente.

Aunque "la sexualidad domina las relaciones imaginarias" en el mundo magrebino, sería difícil hablar de amor-pasión en el seno del matrimonio. No negamos que pueda existir, pero en las obras trabajadas sólo comprobamos la manifestación de la ternura - tal es el caso de los padres del narrador en La Boîte à merveilles. Pareciera que el matrimonio no tuviera otro fin que el de la procreación o fuera considerado una inversión a largo plazo. Vemos a menudo que las nociones de complementariedad o goce están excluidas y que las relaciones sexuales no son siempre equilibradas: "... se marier ne consiste pas à passer de charmantes soirées avec une jeune et jolie femme, se marier veut dire créer de nouveaux liens de parenté avec une autre famille, avoir de beaux enfants capables de nous venir en aide dans notre vieillesse..." (LBM, p. 103); "Erotisme calfeutré, occulte" (LR, p. 36).

Lo enunciado no impide que la mujer deposite en esta institución todas sus esperanzas. Sólo a través del matrimonio podrá realizarse, adquirir prestigio social e inclusive bienestar económico. Recordemos con relación a esto que la mujer no dispone de sus propios bienes: "Répudiée, elle restait sous la dépendance financière et morale du père, car une femme n'est jamais adulte" (LR, p. 40). De este modo el matrimonio constituye un objeto de valor en relación al universo de

referencia y sería posible hablar de "conjonction" en la instancia del casamiento: "Femelles indécises, elles rivalisent d'ingéniosité pour garder le mari dont elles baisent encore la main en signe de respect..." (LR, p. 40). Ahora bien, dicha instancia implicaría para la mujer el pasaje de "un estado de no-frustración, en el cual está dotada de esperanzas, a un estado de insatisfacción". Ello puede manifestarse en un sentimiento de "carencia fiduciaria o consumirse en un estado de resignación". De lo dicho anteriormente inferimos que la relación entre el hombre y la mujer no será ni enriquecedora ni equilibrada. En consecuencia, toda posibilidad de diálogo se interrumpe y la indiferencia se instala en la pareja: "L'indifférence rutile dans la pièce fraîche" (LR, p. 33).

Por añadidura, el matrimonio marcará también el espacio en el que se desenvolverá la mujer.

Si nos remitimos a las obras trabajadas, no es posible aseverar que el espacio de la mujer es esencialmente la casa. Como lo hemos dicho al comienzo, la casa árabe es un espacio cargado de connotaciones pues es definida como "un universo cerrado de cuatro dimensiones", figura no-dinámica que simboliza la estabilidad. La noción de enclaustramiento, reforzada por lemas tales como paciencia, exigüidad, rejas, etc., contribuyen a conformar una isotopía del silencio, de la soledad, de la angustia o, en el mejor de los casos, de comportamientos históricos.

A partir de esta caracterización que implica encierro y no-saber intelectual ("Fer forgé pour grillager les femmes pendues aux fenêtres d'où toute perspective est vouée à l'échec" - LR, p. 136) es posible comprender la orden del padre de Zahra en La Nuit sacrée: "Va-t-en, quitte cette maison maudite..." (p. 32).

La casa y sus distintas partes son el escenario predilecto donde se reflejan normas dramáticas: espacio teatral

de "rituales" y pasatiempos: "Invariablement ma mère demandait: - Comment te sens-tu ce matin? Ta tête ne te fait-elle trop souffrir? Ton sommeil a-t-il été paisible? (...) La voix de la chouafa monta du rez-de-chaussée: -Laila Zoubida? Que ta matinée soit bénie! (...). Ma mère répondit: -Que ta journée soit lumineuse et pleine de bénédictions! (...) Pendant ce cérémonial..." (LBM, p. 27-28).

En este microuniverso jerarquizado, las mujeres sólo se desplazan ya sea para encontrarse con sus pares en el "bain maure" o la feria, recorridos casi cotidianos que no implican su transformación como sujetos. Sin embargo, se hace necesario notar otro desplazamiento cargado de significados: la visita a los videntes o a las tumbas consideradas sagradas. Regularmente, van en búsqueda de un saber o de objetos mágicos ya sea para protegerse de las influencias "malignas" o para proteger la integridad de la familia: "J'ai de l'espoir, Zoubida: avec l'aide de ce voyant, je suis sûre d'atteindre le but..." (LBM, p. 38). Hecho que pone de relieve la incapacidad de estas mujeres para establecer relaciones de causalidad, provocada, entre otros factores, por su deficiente instrucción: "Sa femme, elle comptait sur l'abstraction des formules magiques. Enfant, elle l'était, et elle ne pouvait dominer les choses que par l'intermédiaire d'une autre transcendance: l'amulette" (LR, 38).

El espacio de la ciudad, de las transacciones comerciales, del intercambio, también es metonimia de los valores "viriles" predominantes. A este efecto podemos citar el café, que les es vedado a las mujeres. Sabemos de las connotaciones del mismo, espacio originariamente masculino, inclusive en Occidente. La no admisión de la mujer en el café contribuye a reforzar su posición inferior: "Les cafés sont pleins à craquer. Chaque tasse de café est une négation de la femme. A défaut de leurs épouses, les consommateurs sont accompagnés de leurs enfants..." (LR, p. 39). ¿Qué mujer puede transgredir este código? Aquella que decide no respetar la regla: a saber, una "mujer libre" como Fatouma (LES) que se afirma como anti-sujeto por ser "vieja", soltera, y haber tenido un padre atípico.

Excepción significativa pues las instrucciones que recibió cuando niña escapan a la estereotipia: "Je suis peut-être l'unique vieille femme sans progéniture. Je vis seule. J'ai quelques rentes. Je voyage. Je lis... J'ai appris à lire à l'école... J'étais peut-être la seule fille de toute l'école... Mon père était fier de moi... Il disait: Je n'ai pas honte d'avoir des filles..." (LES, p. 161).

Resumiendo, en las obras trabajadas las figuras espaciales "no sólo expresan los lugares sino también lo que está en juego, de orden cognoscitivo y que superan lo meramente figurativo".

III.- Mecanismo de compensación.

Frente a la "dysphorie" que transforma su proyecto en una especie de "impasse", la mujer acciona mecanismos psicológicos. Esto puede conducirla a la elección de un contraguion, con el consiguiente riesgo de marginalidad o a la de la resistencia pasiva, factor de su alienación casi inevitable. En cualquiera de los dos casos, su elección no será sin consecuencias.

Cuando la mujer plantea abiertamente el problema de la diferencia, de "erigirse en ser diferente dentro de un conjunto que, por definición, se constituye excluyendo a los desemejantes", lanza un desafío a las estructuras sociales. Su trayecto transcurrirá, entonces, al margen de la sociedad. Resulta casi obvio afirmar que se desarrollarán dos recorridos contradictorios y/o contrarios.

La heroína de La Nuit sacrée ilustra lo que acabamos de afirmar. "La Nuit du Destin" es no sólo la de su liberación de la mentira, sino también la que marca su "segundo nacimiento": "Tu viens de naître... Tu es une femme. Laisse ta beauté te guider. Il n'y a plus rien à craindre..." (p. 32). En este capítulo se rompe con el contrato inicial pero simultáneamente se establece un nuevo mandato: "Vis...vis... et ne te retourne pas pour voir le désastre que je laisse. Oublie..." (p. 32). Al lanzar a Zahra a la búsqueda de su

identidad, el padre no sólo se reafirma en su posición de destinador; también se venga de la sociedad que lo había condenado a ser "perdedor": "En cette nuit, j'ai su que ton destin serait meilleur que celui de toutes les femmes de ce pays. Je suis lucide. Je n'invente rien..."(p.32). Aquí se inicia un recorrido inverso. Zahra es ahora anti-sujeto y destinadora, posiciones en que se irá afirmando a través de la trama narrativa.

En el segundo caso, el de la resistencia pasiva, la satisfacción se detendrá "en la resignación, la malevolencia, perseverará en la hostilidad y el deseo de venganza". Mas todo ese "montaje pasional" no la conducirá a un hacer. Estas mujeres viven su vida como un continuo "descuento", lo que es doloroso y conduce a relaciones humanas infelices, o termina en guiones destructivos que no llevan a ninguna parte.

El aislamiento, físico o emocional, surge de la necesidad de protegerse a sí misma contra el sufrimiento o el conflicto y puede presuponer el deseo de venganza. Tanto la madre del narrador de *La Répudiation* como la de Zahra, son "descontadas" en cada caso, por el destinador, el marido. Sin embargo, las reacciones de ambas son distintas. La primera manifiesta su aislamiento psicológico a través de "fantasías catastróficas" que demuestran su incapacidad de hacer: "Dans la tête de Ma, l'idée de mort germe; mais l'agonie des mouches dans le suc de melon lui rappelle l'atrocité de la chose" (LR,p.35). Su rebelión interna no puede ser exteriorizada frente a un sujeto como su marido para quien la religión y el "derecho" son fuerzas ayudantes. El hacer de "Ma" es ineficaz, recurre al saber mágico y la insatisfacción se resume en la resignación: "... Si Zoubir se fondait sur son bon droit et sur la religion, sa femme, elle, comptait sur l'abstraction des formules magiques..."(p.37). Cae así en un estado de abulia. Por su parte, la madre de Zahra, frente al enunciado lapidario con que su marido la degrada: "Tu es une femme de bien... mais au bout de ta septième fille, j'ai compris

que tu portes en toi une infirmité: ton ventre ne peut concevoir d'enfant mâle..."(LNS, p. 21) resiste hostilizándolo sistemáticamente por el silencio, la indiferencia; su venganza se manifestará a través de un hacer pasivo: "...oh, surtout pas ta mère, une femme sans caractère, sans joie... Etre toujours prêt à exécuter les ordres, jamais de révolte, ou peut-être se rebellait-elle dans la solitude et en silence" (LNS, p. 23-24).

Si consideramos la idea de que el sentimiento de carencia se halla en la base de la trayectoria de la venganza, es preciso hacer referencia a las hermanas de Zahra. Largos años de "descuento", indiferencia del padre y atención negativa de la madre, les causaron un daño psicológico irreparable. Esto nos permitirá comprender el hacer de estos actores: venganza no exenta de sadismo. Erigidas en destinadoras, responsabilizan a Zahra de la situación que soportaron: "... comme le père, tu ne te gênes pas pour nous mépriser, tu passais, hautaine et arrogante..."(LNS,p. 159). Su venganza adoptará la forma de una castración: "Et ce trou on va te le boucher définitivement..." (LNS,p.159). La secuencia de la vindicta, cargada de simbolismo, implica para Zahra la imposibilidad de toda sexualidad y la coloca en posición marginal: "La vie sera plus simple. Plus de désir. Plus de plaisir. Tu deviendras une chose..."(LNS,p.159).

Podríamos afirmar que la(s) reacción(es) de las mujeres, traducidas en haceres diferentes, son prueba de mecanismos psicológicos accionados a fin de alcanzar la "compensación". Ahora bien, si examinamos atentamente el camino elegido, podemos inferir que su saber es erróneo pues no les permite liberarse del "guión maldito".

IV.- Reflexión:

Podrá verse que, en tanto que mujeres "occidentales", conscientes del peso de los tabúes de los que hemos sido y seguimos siendo víctimas, no hemos podido escapar al tema de la

condición de la mujer en la sociedad.

Este trabajo ha intentado ser el punto de contacto con una civilización diferente y, para nosotras, críptica. Circunstancias particulares nos acercaron al mundo islámico. Sentimos, primero, rechazo y cierto desprecio, consecuencias de preconceptos. Sin embargo, el discurso "seductor" de un escritor marroquí sembró la duda y la inquietud por saber qué sucedía con la mujer en el contexto arábigo-musulmán. Ello nos llevó a indagar cómo en la literatura, "prisma de la sociedad", aparecía la mujer en distintos roles actanciales. La evolución de ésta última, a lo largo de las distintas obras, nos permitió reconocer una isotopía global: la de la sumisión. Así, podríamos afirmar que predomina la posición de no-sujeto.

Múltiples factores contribuyen a colocarla en esa posición, a saber, el hecho islámico cuyo peso se hace sentir en los usos y costumbres. Sabemos, inclusive, por fuentes alternativas, que ellos superan a menudo el hecho jurídico que, por una parte, reconoce la igualdad de los sexos y, por otra, supone la protección de la mujer.

En un marco semejante, no sólo la mujer es perdedora por no poder "ser". También lo es el hombre en la medida en que el miedo al cambio y, por qué no, a la inteligencia, lo paralizan. Se apoya entonces en el establishment para mantener el statu quo, actitud que se traducirá en la desestructuración de la personalidad.

Mas no desconocemos que lenta pero tal vez inexorablemente, se expande la elección de contraguiones por parte de las mujeres. Diferentes factores sociopolíticos, sobre los cuales no nos podemos explayar por falta de espacio, han conducido a numerosas mujeres a tomar conciencia de sus potencialidades individuales y de su fuerza como grupo. Se da así una situación paradójica pues ya sabemos hasta qué punto la mujer debe asegurar la inmutabilidad de los valores, pero situaciones límites, derivadas de conflictos políticos inter-

nós o externos, la han llevado a la praxis. Estas instancias devienen en factor de metamorfosis, primer paso en la adquisición de la capacidad que la llevará a ser sujeto performant. El pasaje a esta nueva posición será percibido como una ruptura del equilibrio ya que la apertura de posibilidades implica la pérdida de valores "seguros".

Aunque nuestro trabajo se ha basado en "seres de papel", nos atrevemos a coincidir con el escritor cuando afirma que en todo cambio de estructuras en el Magreb, la mujer desempeñará un rol preponderante.

Naturalmente, esta transformación presupone complementariedad de los sexos, pues no puede descalificarse a uno de ellos sin que el otro resulte afectado. No es menos cierto que se tornará imprescindible superar la incomunicabilidad que pesa sobre las interrelaciones subjetivas.

Ahora bien, el mundo occidental sabe de esa experiencia y no nos atrevemos a asegurar que hayan desaparecido, por ejemplo, en forma total las interpretaciones teológicas que se han empeñado en desvirtuar la doctrina igualitaria pregonada por Jesucristo. Es verdad que mucho se ha avanzado en relación a aquellas mujeres, tal Olympe de Gouges, que lucharon por la emancipación femenina en todos los planos, económico, intelectual y político. Mas es innegable que amplias franjas de población femenina de nuestro país y del mundo islámico viven en la marginalidad por el analfabetismo, aun el funcional, y la falta de capacitación laboral con sus tristes consecuencias: elevado número de hijos, desempleo y pobreza. Factores que inciden negativamente en toda sociedad que pretenda transformarse. Resumiendo, salvando las distancias y las diferencias, la mujer árabe y la latinoamericana afrontan problemas comunes.

Antes de concluir, nos permitiremos citar a dos mujeres, de orientación ideológica opuesta. Una de ellas dijo hace muchos años: "Yo, aunque sea un poco de plagio, diré más bien que el mundo actual padece de una gran ausencia: la de la mujer". La otra declaró hace poco a un periodista: "Ay...

cuando pienso que fuimos finalistas en el premio Rómulo Gallegos, Vargas Llosa y yo, y que él es candidato a presidente de una república y yo una señora mayor retirada! Dios mío, cómo me van a decir que las mujeres y los hombres tenemos las mismas oportunidades... Es cierto que él tiene un año menos que mi hijo, pero yo, a esa edad, no tenía chances. ¿Y ahora? ¿cuántas son las mujeres que las tienen? La hermana de... La mujer de... o la hija de... Solas no llegan...".

Por último, nos preguntamos: ¿las obras trabajadas, que nos llevaron a reflexionar, son una suerte de exutorio, un ajuste de cuentas con el universo de referencia, o una coartada de estos narradores francófonos?

BIBLIOGRAFIA

- Ben Jelloun, Tahar: L'Enfant de sable. Paris, Seuil, 1985.
- Ben Jelloun, Tahar: La Nuit sacrée. Paris, Seuil, 1987.
- Boudjedra, Rachid: La Répudiation. Paris, Denoël, 1969.
- Feraoun, Mouloud: L'Anniversaire. Paris, Seuil, 1972.
- Sefrioui, Ahmed: La Boîte à merveilles. Paris, Seuil, 1954.
- Bertrand, Denis: "Figurativité, iconicité, référent", "Les virtualités de l'espace", in L'Espace et le sens: Germinal de Zola. Paris-Amsterdam, Ed. Hadès-Benjamins, 1985.
- Braudel, Fernand: Las civilizaciones actuales. Estudio de historia económica y social. Madrid, Ed. Tecnos, 1978.
- Greimas, Algirdas: Sémantique structurale. Paris, Seuil, 1966.
- Greimas, Algirdas: Du Sens II. Paris, Seuil, 1983.
- Kristeva, Julia: "Les Grecs entre barbares, suppliants et métèques", in Etrangers à nous-mêmes. Paris, Fayard, 1988.
- James, M.-Jongeward, D.: "Triunfadores y perdedores", "El hambre humana de caricias y la estructuración del tiempo", "Los guiones del drama de la vida", in Nacidos para triunfar. Bs. As., Marymar, 1985.
- Joubert, J.-L. et alii: Les littératures francophones depuis 1945. Paris, Bordas, 1986.
- Todorov, Zvetan: "Liberté et despotisme" in Nous et les autres. Paris, Seuil, 1989.

Greimas et Courtès: Dictionnaire raisonné de la Théorie du langage. Paris, Hachette; tome I, 1979; tome II, 1986.

Chevalier et Gheerbrant: Dictionnaire des symboles. Paris, Laffont, 1982.

Corán. Traducción de Juan Vernet. Barcelona, Planeta, 1983.

Français 2000 (Bulletin de la S.E.P.F.): "Littératures francophones du Maghreb et de l'émigration". 1988.

Dialogues et cultures. Ve Congrès Mondial. Rio de Janeiro, F.I.P.F., 1981.

Dialogues et cultures. VIe Congrès Mondial. Québec, F.I.P.F., 1989.

Actes du colloque organisé à l'Université de Sherbrooke: Le roman contemporain d'expression française/capítulos dedicados a la novela magrebina. Québec, 1970.

S E C T I O N I I :

LA LITTERATURE FRANÇAISE ET SES RAPPORTS
AVEC LES AUTRES LITTERATURES OCCIDENTALES

S E C C I O N I I :

LA LITERATURA FRANCESA Y SUS RELACIONES
CON LAS OTRAS LITERATURAS OCCIDENTALES

Paul Guilmot
 Alianza Francesa
 de Mar del Plata

UNE LECTURE BIBLIQUE DE

EN ATTENDANT GODOT

Tant de commentaires et de jugements critiques ont été émis sur la plus célèbre pièce de Beckett qu'il peut paraître outre-cuidant d'en proposer un nouveau. Mais c'est le propre de tout chef-d'oeuvre de recéler des richesses inépuisables et de suivre un destin original qui bien souvent échappe à l'auteur lui-même. En ce sens, suggérer une interprétation n'est qu'une manière, entre beaucoup d'autres, d'extraire, comme d'une source inépuisable, les éléments secrets, conscients ou inconscients contenus dans la pièce. Ce que nous tenterons de faire.

Je voudrais donc attirer votre attention sur une vision de la pièce, à première vue étrange, car elle se sert de la Bible comme d'une grille et elle nous ouvre, par conséquent, des perspectives assez neuves sur son interprétation.

Qu'entendons-nous par grille? Une comparaison nous aidera. L'eschatologie juive jette incontestablement une lumière sur la conception marxiste de la fin de l'histoire. Une telle affirmation ne fait pas de Marx un croyant manqué, de même que Beckett ne sera pas non plus, au terme de notre recherche, un chrétien qui s'ignore. La thèse unique que nous soutenons, c'est que la Bible imprègne et sous-tend la pièce de Beckett et, sous son apparente absurdité, la nuance d'une logique surprenante. (1)

L'interprétation que nous proposons constitue évidemment un paradoxe, parce que la pièce est foncièrement athée; elle

s'inscrit même dans le mouvement philosophique de la mort de Dieu et, conséquemment, de la mort de l'homme. Elle se situe aussi dans un immédiat après-guerre qui a connu l'influence prépondérante de l'existentialisme athée et sartrien, débouchant sur le non-sens, l'absurde. C'est bien ce à quoi nous assistons: deux clochards dissertent à perte de vue sur des banalités qui n'ont, semble-t-il, ni queue ni tête. Et cela durant deux heures. Ils sont interrompus dans leur dialogue par deux autres personnages, pantins ou marionnettes, qui apparaissent deux fois dans des circonstances à la fois identiques et différentes. Pièce donc quasi exclusivement statique au cours de laquelle rien ne se passe, car le déroulement du premier acte se reproduit au second sans guère de variantes et il n'y aurait sans doute aucune raison pour qu'un troisième acte vienne compléter le cycle, n'était le thème de l'attente qui insère un brin de dynamisme.

Rien n'autoriserait en apparence à aller plus loin que ce sens obvie. Cependant une lecture approfondie et attentive à une multiplicité de détails à première vue insignifiants nous met sur la voie de notre interprétation. Nous affirmons donc que Beckett se sert de concepts, d'images, de métaphores, de termes et de thèmes bibliques qui éclairent la pièce d'une teinte originale. Nous affirmons aussi que les deux actes suivent une certaine dynamique qui calque celle de certains livres bibliques. Par là, nous ne voulons pas dire que la pièce est biblique et qu'elle nous introduirait dans le monde mystique de la révélation et du salut, mais le déroulement de l'action théâtrale demeure quelque peu tronqué, semble-t-il, si on n'y reconnaît pas une trame qui emprunte à la Bible bien des éléments.

En première approximation, il n'y aurait à cela rien de trop extraordinaire si l'on sait par ailleurs que Beckett a été élevé dans le protestantisme et qu'il s'est donc abreuvé,

dès son enfance, aux sources de la Bible. Si dans la suite il a renié la foi de ses premières années, la psychologie des profondeurs souligne l'importance de ce sceau primitif et quasi indélébile qui, même s'il est plus tard effacé et rejeté explicitement, continuera à marquer de son empreinte actes et paroles de l'incroyant.

L'élément biographique ne nous offre cependant qu'un aspect relativement extérieur et totalement insuffisant si nous prétendions par là donner un caractère absolu à notre thèse. Mais il peut en constituer un point d'appui, une base de départ qui se solidifiera à partir d'une analyse plus précise du texte lui-même.

En premier lieu, Beckett mentionne la Bible dans le texte et cela dès le début, quand Vladimir demande à Estragon s'il a lu la Bible. (2) Beckett connaît aussi les Évangiles puisque, par le truchement des deux clochards, il joue à l'exégète et disserte sur le témoignage d'un des évangélistes qui ne concorde pas avec celui des trois autres. La conclusion n'est évidemment pas un acte de foi dans le salut, mais le scepticisme complet: qui croire? celui qui raconte le salut des larrons ou les trois autres qui n'en disent mot?

Nous pouvons citer aussi un certain nombre de termes utilisés par Beckett et qui sont, de toute évidence, des réminiscences de la Bible; on nous parle de: Sauveur (3), de l'Enfer (4), de la damnation (5), de la Mer Morte (6), de la Terre Sainte (7), du salut, du repentir (8), de Caïn et d'Abel (9), d'origine divine (10), d'un Dieu personnel (11), de crucifixion (12), de Jésus (13), et l'on pourrait continuer cette liste.

À côté de ces mentions explicites, il y a des allusions plus subtiles à saisir et qui donnent l'impression que la

pièce est toute entière sous-tendue par un aspect eschatologique. Le titre lui-même est significatif à cet égard. Il s'agit d'attendre, situation existentielle typique du peuple juif qui vit dans l'espérance, dans l'attente de la venue du Messie. Et ce Messie est nommé dans le titre par le vocable Godot. On a souvent affirmé que Godot était manifestement une allusion directe à God-Dieu, bien que Beckett lui-même interrogé à ce sujet répondit qu'il n'en savait rien et que s'il l'avait su, il l'aurait dit. (14) Mais, même si l'auteur refuse explicitement toute coïncidence avec le nom de Dieu, implicitement et à son insu, l'allusion devient claire.

Beckett n'a pas intitulé sa pièce "En attendant Charlot ou Pierrot". On a sans doute moins remarqué que Godot avec le suffixe "ot" indique la familiarité, comme c'est le cas, justement, pour Charlot ou Pierrot. Beckett soulignerait ainsi, encore une fois à son insu, l'intimité de Dieu avec les hommes telle qu'elle transparait dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Le terme "Godot", si humain, indiquerait la manière dont Dieu pourrait se manifester aux hommes: sous un visage humain. Mais il ne peut s'agir ici que d'une ironie; le terme Godot revêt incontestablement un aspect clownesque et, en conséquence, le titre même de la pièce se teinte d'une couleur sarcastique, en consonance parfaite avec le scepticisme qui conclut l'exégèse sur le larron sauvé.

Ce Godot qu'on attend se manifeste ou on pourrait croire qu'il se manifeste comme dans la Bible. Les deux clochards tendent l'oreille: ils croyaient entendre quelque chose. En fait il n'y a rien. Voici le dialogue: Estragon: Tu m'as fait peur.- Vladimir: J'ai cru que c'était lui.- Estragon: Qui?- Vladimir: Godot.- Estragon: Pah! Le vent dans les roseaux.- (15). Au premier Livre des Rois, 19, 12, Yahvé se manifeste. L'ouragan, le tremblement de terre, les éclairs, sont des signes avant-coureurs de sa présence, mais il finit par l'attester dans le bruit d'une brise légère, un murmure à peine

perceptible. Sans être absolument évidente, l'allusion biblique nous met en éveil, exactement comme dans le passage où Pozzo est confondu avec Godot: C'est lui? demande Estragon. Qui? réplique Vladimir. Comprenant mal, Estragon s'imagine que Pozzo vient de nommer Godot et il interroge: Vous n'êtes pas Monsieur Godot, Monsieur? (16)

Et quand Pozzo demande des précisions sur Godot, il reçoit pour toute réponse de Vladimir: eh bien, c'est un... c'est une connaissance. On ne le connaît pas très bien... mais tout de même. Vous m'avez pris pour lui, réplique Pozzo. Estragon ajoute: C'est-à-dire l'obscurité, ... la fatigue, ... l'attente, ... J'ai cru un instant. Vous l'attendiez donc? répond Pozzo. La seule conclusion que nous pouvons tirer de ces dialogues (17) sur l'identité de Godot, c'est que les deux clochards sont comme prisonniers de l'attente, ce qui est bien marqué dans d'autres passages: Allons-nous-en, dit à un moment donné Estragon. On ne peut pas, réplique Vladimir. Pourquoi? On attend Godot. Ce dialogue est repris textuellement au second acte. (18)

Et ce Godot qu'on attend est celui qui permettra d'arriver finalement à la Terre Promise: Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein sur la paille. Ça vaut la peine qu'on attende. Non? (19). Cet espoir de dormir, le ventre plein après un bon repas, est bien la matérialisation de tout rêve humain symbolisé dans la Bible par le banquet eschatologique. A un autre moment, Estragon évoque aussi le bonheur à propos d'un souvenir des cartes de la Terre Sainte: La Mer morte était bleu pâle. J'avais soif rien qu'en la regardant. Je me disais: c'est là que nous irons passer notre lune de miel. Nous nagerons, nous serons heureux. (20) C'est ici le thème du bonheur dans le mariage, les épousailles qui sont évoquées et qui débouchent presque nécessairement sur le thème de l'Alliance repris aussi par Estragon. On n'est pas liés, dit-il. Comment? liés? demande Vladimir. A ton bon-

homme, dit Estragon. A Godot? Liés à Godot? Quelle idée? Jamais de la vie. (Un temps) Pas encore, conclut Vladimir (Il ne fait pas la liaison). Comme si cette liaison phonétique pouvait devenir dans le futur le signe concret d'une liaison, d'une alliance entre Dieu et les hommes. (21)

Si nous passons maintenant au décor de la pièce, nous constatons une fois de plus l'influence de la Bible. Les premiers mots du texte indiquent: route à la campagne, avec arbre. (22) Au pied de cet arbre, un couple bavarde. Cet arbre et ce couple symbolisent, comme au Livre de la Genèse, toute l'humanité.

Les deux clochards ne sont pas des héros, ce sont deux hommes assez misérables, dont l'identité nous est à peine révélée, dont nous connaissons les noms uniquement par ce que nous en dit l'auteur dans le texte écrit, car ils s'interpellent par deux diminutifs: Gogo et Didi, sobriquets que l'on donne surtout aux enfants. Il est vrai que quand un gosse vient annoncer que Godot ne viendra pas ce soir-là, il appelle Vladimir par un prénom: Albert.

Ces deux hommes qui attendent au pied d'un arbre l'arrivée d'un certain Godot symbolisent peut-être le désespoir d'une humanité lasse d'attendre et qui perd patience, car ce qui devrait se produire ne se produit pas. Ce désespoir est bien indiqué dans la réponse de Vladimir à Estragon qui renonce à enlever sa chaussure: Rien à faire, dit-il. Et l'autre lui répond par un quiproquo qui prend tout son sens dans le contexte: Je commence à le croire. J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant: Vladimir, sois raisonnable, tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat. (22). C'est comme si, dès le début, Beckett voulait nous signifier qu'il n'y a aucun espoir possible, que tout a été essayé et que l'on se trouve vraiment au bout du rouleau, sans issue possible, sinon le suicide ou une absurde attente, reflet

concret du moment historique de la rédaction de la pièce. Dans ce cadre, les personnages agissent comme des guignols. Beckett se rit de l'homme, et ce rire est tragique. Car au-delà de l'aspect clownesque, l'humanité nous est présentée dépourvue de tout appareillage technique, sans autre point d'appui qu'elle même. Métaphysiquement, nous pourrions affirmer que c'est l'homme nu, dans tous les sens du mot, devant son destin. Il n'y a rien que l'homme. Et cette situation initiale et terminale des deux clochards est aussi la situation de l'homme biblique qui attend la révélation de l'Homme-Dieu.

On doit aller plus loin. La route à la campagne, décor simplifié à l'extrême, et les quelques anecdotes et bavardages qui émaillent le déroulement de l'action, imitent à gros traits le dynamisme de l'Exode, le second Livre de la Bible et, plus généralement, la structure fondamentale de l'ensemble de l'Ancien Testament: la marche du peuple élu dans le désert et la chute dans les multiples tentations qui parsèment la route, d'une part, et d'autre part, la lente et progressive révélation de Dieu jusqu'au scandale de la révélation évangélique.

Par exemple, Estragon s'endort, manque de vigilance dans l'attente (23), il propose aussi de se pendre: tentation du suicide, tentation de la sensualité (24); tentation du doute (25), tentation d'abandonner la lutte (26). Plus généralement, c'est la tentation des faux prophètes, comme peut l'être Pozzo confondu avec Godot.

Dans l'attente, il s'agit de savoir ce que dira Godot, Vladimir dit: Je suis curieux de savoir ce qu'il va nous dire. Ça ne nous engage à rien. Comme s'il s'agissait déjà de refuser l'Alliance. (27) Estragon poursuit: Qu'est-ce qu'on lui a demandé au juste? Et il répond lui-même, approuvé par Vladimir: Une sorte de prière, une vague supplique. La

réponse de Godot dans la pensée des deux clochards ne se fait pas attendre: Il verrait, il ne pouvait rien promettre, il lui fallait réfléchir. (28)

L'art de Beckett est ici assez extraordinaire, car, dans la suite de la conversation, il dévie le sens éventuel d'un dialogue avec Godot en y injectant humour et ironie, donnant ainsi à entendre que rien n'a de sens.

Par là, nous sommes amené insensiblement à considérer la fin des deux actes. Un garçon fait son entrée en scène, c'est le messager de Godot. Il ressemble étrangement à l'ange de Yabbé qui vient annoncer quelque chose de la part de Dieu. Après un dialogue où la violence d'Estragon le cède à la timidité du garçon, le message finit par être délivré d'un trait: "Monsieur Godot m'a dit de vous dire qu'il ne viendra pas ce soir mais sûrement demain". (29) Le messager demande aux deux clochards ce qu'ils ont à transmettre à Godot. En fait, ils n'ont rien à lui dire: "Dis-lui que tu nous a vus". (30) La même scène se reproduit à la fin du second acte, à peu de choses près. De nouveau la même communication: Godot ne vient pas ce soir. Mais il viendra demain, sûrement. (31).

Ce qui attire l'attention dans cette intervention du messager, c'est un dialogue et une action qui se déroulent dans une sorte d'anonymat: on ne sait pas si le garçon est déjà venu la veille, on ne se rappelle pas l'avoir vu. Ce serait donc toujours la première fois. L'envoyé est à la fois le même et un autre. Quelle signification peut-on donner à cette crise d'identité? Dans la Bible aussi on ne reconnaît pas l'envoyé du Seigneur et on le chasse sans prêter foi à son message. C'est d'une certaine façon le même rythme.

Le pessimisme qui affleure presque à chaque ligne, on le retrouve exprimé d'une manière quasi parfaite dans une explosion lyrique de Pozzo qui imite le fameux texte de Quélet: il n'y a rien de nouveau sous le soleil. Il y a un temps pour

enfanter et un temps pour mourir... (32)

Pozzo, devenu aveugle, Lucky devenu muet... et la question fuse tout naturellement sur les lèvres de Vladimir: "Depuis quand?". Pozzo, soudain furieux, explose: "Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps? C'est insensé! Quand! Quand! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas? (Plus posément) Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau" (33)

Le texte biblique de Qchélet a été rédigé sous l'influence de la philosophie grecque qui décrit l'existence humaine comme un destin, un cycle sans commencement ni fin. Beckett, marqué par l'existentialisme absurde, décrit le même cycle et en accentue encore le caractère tragique et funèbre.

On pourrait sans aucun doute trouver de nombreuses autres allusions bibliques, mais il est temps de conclure.

Dans tout ce que nous avons exposé, il ne s'agit apparemment que d'indices. Pris isolément, ils ne prouveraient pas grand-chose. Mais le faisceau finit par créer une sorte d'évidence. Une dernière objection peut encore se présenter: n'y aurait-il pas quelque exagération à prétendre lire la pièce en se servant de la grille biblique? Pour y répondre, il suffira de faire une contre-épreuve, et d'essayer, par conséquent, de nous en servir pour interpréter La Peste, de Camus, Le Noeud de vipères de Mauriac, La Condition humaine de Malraux, ou n'importe quelle autre oeuvre romanesque ou théâtrale. C'est strictement impossible. Tandis que, paradoxalement, une lecture biblique éclaire d'une lumière nouvelle l'absurdité de la pièce de Beckett.

Nous l'avons dit, le sens obvie de l'oeuvre, c'est que rien n'a de sens. Tout le déroulement de l'action vise cette conclusion. S'il faut citer un dernier exemple, qu'il suffise de mentionner le morceau central qu'est le monologue absurde de Lucky. Son absurdité même n'empêche pas qu'il possède, lui aussi, sa logique interne. On peut se demander, par exemple, pourquoi, à neuf reprises, revient dans ce texte le mot "inachevés" qui en est aussi la conclusion. L'auteur ne voudrait-il pas nous dire par là que rien n'est terminé dans ce monde? Cet inachèvement peut être considéré comme absurde, mais paradoxalement indique aussi un sens. La grille biblique nous a aidé à découvrir cette contradiction interne à l'oeuvre. Est-ce cela qu'a voulu Beckett? Nous ne pouvons répondre à cette question, mais nous pouvons tirer une conclusion à partir du texte qu'il nous a laissé.

Le non-sens de l'existence, son absurdité totale, affleure à chaque page et même s'accroît au fur et à mesure que nous avançons dans le déroulement de l'action. Mais située dans un cadre biblique, la pièce se charge d'un nouveau sens, encore que ce soit à rebours. Le paradoxe consiste en ceci: la pièce ne prouve pas seulement le non-sens de l'existence par l'absurdité des personnages mis en scène et par les dialogues qu'ils engagent entre eux, mais le non-sens est démontré aussi à travers une logique qui désarçonne le spectateur ou le lecteur. Serait-ce la disparition de l'absurdité en fin de compte? On peut se le demander.

Beckett ne nous donnerait-il pas ainsi un témoignage étrange et percutant qu'il est impossible de soutenir le non-sens et que l'homme reste cet être extraordinaire qui confère un sens aux choses, à lui-même et à l'histoire?

Par là il rejoindrait par anticipation les contradictions

de certains philosophes et littérateurs contemporains qui affirment sans sourcilier l'inexistence de la philosophie et de la littérature en étant eux-mêmes des philosophes et des littérateurs de génie.

NOTES

(1) Ce travail a été inspiré par une élève de notre cours de Littérature à l'Alliance Française de Mar del Plata. Nous lui exprimons ici toute notre gratitude.

(2) Samuel Beckett, *En attendant Godot*. Paris, Editions de Minuit; 1952, p. 13. (Nous citerons désormais la pièce par les sigles S.B.)

(3) S.B., p. 15

(4) S.B., p. 15

(5) S.B., p. 15

(6) S.B., p. 14.

(7) S.B., p. 14

(8) S.B., p. 13; p. 114.

(9) S.B., p. 117

(10) S.B., p. 30

(11) S.B., p. 59

(12) S.B., p. 14 et p. 73

(13) S.B., p. 73

(14) *La Nación*, Suplemento literario del 7 de enero de 1990. Artículo de Osvaldo Quiroga, "Un gran trágico del siglo XX", pl, p. 1, col. 3.

(15) S.B., p. 25

(16) S.B., p. 29

(17) S.B., p. 30-31

(18) S.B., p. 16 et p. 100

(19) S.B., p. 25

(20) S.B., p. 14

(21) S.B., p. 21

(22) S.B., p. 9

(23) S.B., p. 19 et 99

- (24) S.B., p. 21
 (25) S.B., p. 16-17
 (26) S.B., p. 100
 (27) S.B., p. 23
 (28) S.B., p. 71
 (29) S.B., p. 71
 (30) S.B., p. 72
 (31) S.B., p. 74
 (32) S.B., p. 126; L'Ecclésiaste (Qchélet) 1, 4-11; 3, 1-8
 (33) S.B., p. 126.

BIBLIOGRAPHIE

Ludovic JANVIER, Pour Samuel Beckett. Paris, Editions de Minuit, 1966.

Olga BERNAL, Langage et fiction dans le roman de Beckett. Paris, Gallimard, 1969.

Gérard DUROZOI, Beckett. Paris, Bordas, 1972.

André MARISSSEL, Beckett. Paris, Editions Universitaires, 1963. Coll. Classiques du XXe, siècle.

Bernard LALANDE, En attendant Godot. Beckett. Paris, Hatier, 1970. Coll. Profil d'une oeuvre.

Juan Rodolfo WILCOCK, "Samuel Beckett". Buenos Aires, La Nación, Suplemento literario, 7 de enero de 1990.

Oswaldo QUIROGA, "Un gran trágico del siglo XX". Buenos Aires, La Nación, Suplemento literario, 7 de enero de 1990.

Carlos Valentini
Universidad Nacional
de Rosario

LA CHANSON DE ROLAND Y SUS RELACIONES CON OTROS

CANTARES DE GESTA MEDIEVALES

Según Roland Barthes, la literatura es el espacio donde circulan y se ponen en escena los discursos sociales. Ello implica considerar a la literatura como discurso tomando en cuenta los siguientes rasgos: el lenguaje como materialidad y su carácter institucional e histórico.

Estos rasgos posibilitan leer en la literatura "imaginarios sociales" y estudiar el uso específico que ésta hace del lenguaje.

Para Georges Duby, la Edad Media aparece rígidamente estratificada en tres órdenes: los que combaten (bellatores), los que oran (oratores) y los que trabajan (laboratores), conformando el imaginario del feudalismo.

La literatura, en tanto que discurso social, forma parte de ese dispositivo de poder y contribuye a sostener y presentar en ese orden impuesto como necesario y natural.

El presente trabajo estará centrado en la lectura del discurso del orden que rige a los tres textos más representativos de la épica medieval:

- El Cantar de Rolando (producido hacia el 1100, en dialecto anglo-normando);
- El Cantar de los Nibelungos (compuesto hacia el 1200/1204, en alto alemán medio);
- Cantar de Mio Cid (escrito en el 1307, en castellano antiguo)

y se propone mostrar cómo el texto francés se erige como el exponente más genuino del orden feudal.

Los hechos históricos a los que hace referencia La Chan-

son de Rolanđ corresponden al siglo VIII, específicamente a la derrota de Roncesvalles (año 778) donde fue destruida la retaguardia del ejército francés. Este duro traspié para Carlomagno, cuando había prácticamente logrado unificar Europa, fue rápidamente tergiversado o suavizado por los biógrafos, cuyos testimonios tendieron a justificar la derrota.

Sin embargo, las nuevas del desastre fueron esparcidas a los cuatro vientos por lombardos, burgundios y otros pueblos sometidos que acompañaron al emperador en su aventura española.

El pueblo franco quedó muy hondamente herido por la derrota y desde muy temprano, siguiendo los cursos cambiantes de la leyenda, rescató a uno de los héroes de la batalla: el prefecto de la marca de Bretaña, Rolando, e hizo desaparecer a otros compañeros.

De este modo, muy lentamente, se fue forjando la leyenda: admitiendo algunos hechos, rechazando otros, incorporando personajes y olvidando otros, recreando y borrando la historia.

El Cantar presenta a Carlomagno como el personaje más importante, con él se abre y cierra el poema. El emperador (uno de los tantos anacronismos del texto, puesto que fue coronado por el papa León III en el 800) es el representante de Dios en la tierra. Cuando despide a Ganelón le dice:

"¡Id en nombre de Jesús y en el mío!
Con su mano derecha le absuelve y le santigua...
(v. 339/40)

El arzobispo Turpín, por su parte, en el sermón dirigido a los franceses, lo considera "el sostén de nuestra Cristiandad".

Carlomagno aparece armado directamente por Dios; cuando el poeta describe la espada Enjoyada, la que cambia de color treinta veces por día, comenta:

Hemos oído mucho de la lanza mentar,
 de aquella que en la Cruz hirió a Nuestro Señor:
 Carlos tuvo la punta por voluntad de Dios
 y la engastó en el pomo dorado de su espada.
 En razón de este honor y también de esta gracia,
 el nombre de Enjoyada la espada recibió (...)
 Por tanto no habra gente que algo pueda en su
 /contra. (v.2503/11)

El emperador es acosado por visiones y presentimientos
 y recibe permanentemente la visita del arcángel Gabriel:
 sus fuegos hacen que se produzcan milagros: Dios ordena
 que el sol se detenga en su marcha para que los francos
 puedan destruir a los paganos, y tiene una misión que cum-
 plir en la tierra: de parte de Dios viene San Gabriel a
 decirle:

"¡Carlos, convoca al punto las huestes de tu
 /imperio!
 Con todas esas fuerzas anda al país de Bira.
 (...)

pues sitio los paganos le han puesto a la ciudad:
 te reclaman e invocan todos esos cristianos"
 (v.3993/98)

Por debajo del rey se encuentran en un mismo nivel je-
 rárquico el orden de los que combaten y el orden de los
 que oran. Los caballeros Rolando y Oliveros y el arzobis-
 po Turpín son sus máximos exponentes.

Rolando es el poseedor de la espada Durandarte, está
 armado por Dios por gracia del emperador y su discurso en-
 fatiza las características fundamentales del caballero: va-
 sallaje y coraje:

"¡Cuán bella, Durandarte, cuán clara y blanca eres,
 (...)

Carlos se halló en los valles de la Moriana un día,
 cuando el Señor del Cielo le ordenó por un ángel
 que a alguno de sus condes capitanes le diese:
 el rey gentil y magno la cedió a mi costado.
 Anjou le conquistó y también la Bretaña (...)
 le conquisté países y tantos territorios
 como posee Carlos, aquel de barba blanca".

(v. 2316/34)

La muerte del caballero es una muerte santa. En sus últi-
 mos recuerdos aparecen las infinitas tierras conquistadas

para la dulce Francia, los hombres de su linaje y Carlomagno, su emperador. Pide perdón a Dios por sus culpas, le ofrece el guante derecho y muere con las manos juntas en un postrer acto de devoción. Su alma es llevada al paraíso por el ángel Querubín, San Miguel del Peligro y San Gabriel.

Resulta particularmente relevante el estudio de Cesare Segre (1) quien establece la relación entre los doce pares de Carlomagno y los doce apóstoles (uno de los cuales es Judas y su equivalente, Ganelón) y la semejanza de la tormenta que se desata en Francia anunciando la muerte de Rolando y las tinieblas que siguieron a la muerte de Jesús.

Esta recurrencia a la Biblia contribuye a otorgar un status místico al orden caballeresco, cuya sagrada misión destaca Turpín:

"Seréis mártires si os alcanza la muerte,
y un asiento en el alto Paraíso tendréis".
Los franceses desmontan y se postran en tierra
y los bendice en nombre de Dios el arzobispo;
por penitencia a todos les impone el combate.
(v.1134/38)

Turpín, por su parte, encarna los valores de la más alta religiosidad. Su misión es sostener moralmente a las huestes del emperador. Antes y durante la batalla, en sus sermones y en sus arengas, destaca ese rol de sostenedores de la Cristiandad, y el combate y el coraje son las virtudes a las que recurre permanentemente en su discurso. En esta tarea es acompañado por obispos, abades, canónigos y curas tonsurados que integran el ejército franco.

Pero el arzobispo es también un valiente guerrero que combate a la par de los caballeros.

El orden de los que oran no es, dentro del sistema trifuncional, un orden pasivo cuya única ocupación es el ejercicio litúrgico. No debe olvidarse que la trifuncionalidad se opone a otros sistemas rivales, entre ellos el orden cluniacense que proponía una sociedad conducida hacia el bien por guías verdaderamente puros, completamente apartados de las corrupciones del siglo, monjes que subordinaban las tareas de la inteligencia a lo que ellos consideraban el opus Dei: la oración.

Este combate ideológico es claramente enunciado por Turpín:

El arzobispo exclama: "Muy bien lo estáis haciendo! Es el valor que debe mostrar el caballero que sus armas maneja y un buen caballo monta: en la batalla debe mostrarse fuerte y bravo, de otro modo no vale ni unos cuatro centavos, monje es mejor que sea de cualquier monasterio para que todo el día rece por nuestras faltas".
(v.1875/81)

Estos dos órdenes unidos son los que ocupan la totalidad del poema.

Los que trabajan aparecen muy brevemente, pero su presencia muestra -aunque ello sea emitido- que su labor está sosteniendo materialmente la guerra de conquistas. No obstante, el emperador les encomienda otra misión que enfatiza por una parte el pasaje de caballero a traidor de Ganelón y por otra, resarce simbólicamente a los "laboradores" al permitirles escarnecer a un noble:

El rey hace prender al conde Ganelón y son sus cocineros los que deben guardarle. Llama a Besgón, el jefe principal, y le ordena: "Guárdame lo muy bien cual conviene a un felón! Consiguió traicionar a toda mi mesnada". Le recibe y ordena que le cuiden cien pinches de la cocina suya donde hay buenos y malos. Estos pinches le cortan la barba y los bigotes, cada cual le propina sus cuatro bofetadas y todos le apalean con varas y bastones, le embarazan el cuello con un collar de hierro encadenando al conde como si fuera un oso, y luego en una acémila, por deshonor, le suben. Le guardan para el día que Carlos le reclame.
(v. 1815/28)

En el siglo XI, tal como lo señala Georges Duby, hay una coincidencia notoria entre el hundimiento de la monarquía y la enunciación de la trifuncionalidad social.

El modelo de los tres órdenes es una ideología de poder, una manera de justificar las jerarquías, las desigualdades y la explotación señorial, y en boca de los obispos que la enunciaron aparece para sostener la monarquía que se derrumbaba.

La Chanson de Roland fue uno de los elementos que renovaron ese discurso ideológico. Tal como comenta Sarah Morer (2) el poeta que habla de la "dulce Francia" proclamaba su fe patriótica en la grandeza y unidad del país, precisamente cuando la feudalidad diversificaba los centros de poder. El modelo heroico que el texto propone tiene por objeto la veneración de un pasado común donde se actualiza la imagen de un rey, consagrado emperador por la Iglesia (lo que le otorgaba un carácter místico a la dinastía), que controla todos los resortes del Estado auxiliado por Dios y la Iglesia.

El Cantar tiene así un triple destinatario: la nobleza, para que estreche filas tras la figura del rey y termine la inútil guerra de destrucción y de rapiña de los señores feudales; el clero, para que se erija en sostén político del Estado y unifique tras de sí a la Cristiandad y, fundamentalmente, el pueblo.

Paul Zumthor, al recuperar las consideraciones de Jean de Grouchy sobre el funcionamiento social del catus gestualis, señala que:

- la materia narrativa de este canto, edificante, con fuertes connotaciones religiosas, propone al auditor modelos de heroísmo ante la adversidad;

- estos modelos son ellos mismos de una fidelidad que lleva a la devoción total, a un orden que se identifica con la verdad;

- los destinatarios principales de este canto, dentro del cuerpo social, son los trabajadores y los pobres;

- el efecto producido sobre ellos por la audición los incita a soportar pacientemente su suerte miserable;

- el efecto segundo es el de predisponerlos aún más para su trabajo (y por ende, volverlos más productivos;

- en consecuencia, la canción de gesta es un factor de estabilidad dentro del estado. (3)

El Cantar de Rolando es en suma la transposición literaria y en consecuencia, vehículo de propagandización del sistema de los tres órdenes. El discurso del poder que en él se

enuncia es el discurso del orden feudal que alcanzará su apogeo durante los siglos XII y XIII.

El Cantar de los Nibelungos nos ubica en un contexto totalmente diferente.

Los hechos históricos en él presentados remiten a un pasado remoto, las grandes migraciones de los siglos V al VII, pero también a sucesos mítico-fantásticos cuyos temas habían inspirado a poetas bastante anteriores.

Aquí radica una de las mayores originalidades del poema y a la vez un elemento de diferenciación con los otros dos cantares.

La presencia de lo maravilloso que irrumpe en la primera parte muestra la existencia de un paganismo heroico con semidioses, enanos, capas mágicas y walkirias. Sin embargo, todo este contenido está fuertemente suavizado en el texto. Los rasgos más primitivos y bárbaros referidos a los personajes de Siegfried y de Brunhild tal como aparecen en la Völsunga Saga quedan diluidos en medio de modales cortesanos, vestidos refinados y un nuevo trato entre caballeros y damas que muestran el gusto literario de la época marcado por la lírica provenzal y el "roman courtois".

En la segunda parte del poema el héroe es Hagen, el espada valiente y fiel, y Brunhild da paso a Kriemhild para quien el vínculo cristiano del amor es más fuerte que el antiguo vínculo pagano de la sangre.

A lo largo del poema vemos permanentes referencias a Dios, aparecen capellanes y hasta un obispo. Hay misas, catedrales, rezos, cantos litúrgicos y ubicaciones temporales religiosas:

"En una mañana de Pentecostés..." (p. 28)

"Era antes del rosario..." (p. 84)

Las relaciones entre paganos y cristianos son presentadas desde una óptica civilizada:

El gobierno del rey Etzel - era tan conocido en
 todas partes
 Que en todos los tiempos - se encontraron en su
 corte
 Los mejores guerreros - de los cuales jamás se
 oyó hablar.
 Entre cristianos o paganos - todos habían lle-
 gado con él.
 En su corte había siempre - lo que nunca se vol-
 verá a ver
 Tanto creencia cristiana - como culto pagano:
 Fuera la costumbre que fuera - que ejerciera
 cualquiera,
 La generosidad del rey lo permitió - y a todos
 dieron bastante.

(p. 137)

Pero esta aceptación de una coexistencia religiosa está justificada porque como señala el poeta:

En aquellos tiempos - la fe todavía era débil
 (p. 157)

El Cantar de los Nibelungos presenta una sociedad claramente estratificada tanto en las cortes paganas como cristianas. Los caballeros obedecen al rey y por él son capaces de cometer actos criminales. Hagen encarna esa lealtad germánica que, como cita Borges, "no era incompatible con el crimen y la traición, con el engaño y el perjurio, porque los antiguos germanos no concebían la lealtad como una abstracta y universal ley ética, sino más bien como una relación legal y personal". (4)

A diferencia del Cantar francés, la voz del orden de los que trabajan se hace sentir nítidamente y el espacio que ocupan en el texto muestra una mayor flexibilidad en el pasaje de un orden al otro, como ocurre, por ejemplo, con Volker, el juglar, elevado a la categoría de héroe, o en el caso del cocinero, cuando expone su filosofía burguesa. Los oficios están validados y el enriquecimiento de los laboradores se produce por los servicios prestados y por la observancia de los valores feudales.

Al respecto, resulta interesante la aparición de los mercaderes y el rol creciente del comercio de telas, constantemente mencionados.

Pero el discurso del orden que surge del texto alemán no está centrado en el sistema trifuncional - el orden feudal aparece ya suficientemente consolidado en el siglo XIII - sino el discurso del cristianismo.

Durante siglos la Iglesia trató de evangelizar a los pueblos germanos y, aunque la actitud cristiana en el Cantar de los Nibelungos es más una forma de buenos modales, el poema propone, como comenta Sarah Meurer (5), una redención del mundo pagano (el de los Nibelungos) por medio de la fe, representada en última instancia por el triunfador final, el piadoso Dietrich de Berna y su brazo ejecutor, el caballero Hildebrand, que son el reverso del inútil heroísmo de las matanzas.

En el tercer texto, el Cantar de Mio Cid, los hechos históricos son más cercanos, siglo XI, y está centrado en la guerra de la Reconquista contra los moros.

La presencia de lo sobrenatural, a diferencia de los otros dos cantares, muestra la sobriedad castellana: en una sola oportunidad el Cid es visitado por un ángel.

Los valores feudales son respetados y la palabra del rey es incontrovertible. Sólo por las obras, esto es, por sus triunfos frente a los moros, Rodrigo podrá recuperar el favor real. De ahí la necesidad de atestiguar materialmente a través de regalos al rey Alfonso, cada uno de los logros guerreros.

El Cid pertenece a la clase de los "infanzones", su oficio antes de entrar al servicio del rey Sancho era el de molinero. Es por ello que todo su accionar está centrado en la búsqueda del prestigio y de beneficios materiales. El poder dotar a sus hijas le permite emparentarse con la nobleza.

La alianza de clases que se produjo en Castilla durante la Reconquista explica la existencia de una mentalidad burguesa en el poema.

La presentación de la nobleza que en él se hace es ambigua. Por una parte, encontramos al conde García Ordóñez y a los Infantes de Carrión, los nobles corrompidos, con más títulos que dinero, que no vacilan en atacar reinos tributarios del rey Alfonso o en humillar a las hijas del Cid. Por otra, los hijos de los reyes de Navarra y Aragón que ofrecen nuevo casamiento a doña Elvira y doña Sol.

Hasta la figura del rey es objeto de crítica cuando comete la injusticia de desterrar al Campeador:

(...) burgueses y burguesas, por las finiestras son,
llorando de los ojos, tanto habían el dolor.
De las sus bocas todos decían una razón:
"Dios, qué buen vasallo, si hubiese buen señor!"
(v.17/20)

Sin embargo, el Cid no cuestiona la autoridad real y su actitud será la del respeto más profundo al vínculo del vasallaje.

Los caballeros que acompañan al Cid en su lucha pertenecen al orden de los laboratores: Martín Antolínez es calificado por el Burgalés cumplido o el Burgalés de pro; no se informa sobre su oficio pero se dice que ayuda al Cid a cambio de unas calzas. Muño Gustios fue criado del Cid y Péllez Muñoz su sobrino. Por ello, la referencia constante al dinero y al botín remite directamente a la posibilidad de ascenso social. La guerra, tanto para el Cid como para sus seguidores, será el único modo de poseer tierras y riquezas quitadas a los moros. La Reconquista es una guerra santa contra el infiel, pero, a la vez, es una guerra utilitaria, otorgadora de prestigio y poder económico.

Los oratores están representados por Don Jerónimo a quien el Cid otorga el obispado de Valencia. Como el arzobispo Turpín, luchará en el campo de batalla como un caballero más. Pero la presencia de los religiosos no resulta relevante en el poema.

El Cantar de Mío Cid está representando el surgimiento de un sistema de alianzas entre la cada vez más poderosa burgue-

sía y la nobleza. Es expresión del pueblo castellano que está creando sus símbolos y héroes y de esa alianza que estaba haciendo de Castilla y no de León la cabeza de la guerra y, en última instancia, el más poderoso estado de España.

De los tres poemas analizados sólo uno, La Chanson de Roland, es un discurso sin fisuras ni contradicciones. No encontramos en él ni alianzas de clases ni coexistencia con paganos: el héroe y el traidor, el bueno y el malvado se persiguen con una hostilidad irreconciliable del principio al fin, sin que sea posible compromiso alguno entre ellos. Hay una disyunción absoluta: vida/muerte, amor/odio, fidelidad/traición, que pueden ser resumidas en la antítesis fundamental: la lucha del Bien contra el Mal.

Una única voz y un mismo discurso: el del orden feudal y del sistema que lo sostiene: los que combaten, los que oran y los que trabajan, convierten a este ascético texto en una de las canciones de gesta donde la función persuasiva del género épico se manifiesta más claramente.

NOTAS

- Segre, Cesare: "Esquemas narrativos en La Chanson de Roland", en Crítica bajo control. Barcelona, Planeta, 1970. P. p. 273/284.
- (2) Meurer, Sarah: "La Epica anónima" en Capítulo Universal nº 97, Buenos Aires, CEAL, 1970; p. 86.
- (3) Zumthor, Paul: La poésie et la voix dans la civilisation médiévale. Paris, PUF, 1984; p. 30/31.
- (4) Borges, Jorge Luis: Antiguas literaturas germánicas, 2a. ed. México, FCE, 1965; p. 163 (cita a Otto Jiriczek, Deutsche Heldensage).
- (5) Meurer, Sarah: op. cit., p. 80.

BIBLIOGRAFIA

- Anónimo: El Cantar de Rolando. Versión castellana de Braulio Arenas. Buenos Aires, CEAL, 1984. 2 tomos. Col. Biblioteca básica universal.
- Anónimo: El Cantar de los Nibelungos. Trad. de Marianne Oeste de Bopp. 4a. edición. Mexico, Ed. Porrúa, 1984.
- Anónimo: Cantar de Mio Cid. Texto de Sarah Josefina Meurer sobre la edición de R. Menéndez Pidal. Buenos Aires, CEAL, 1970. Col. Biblioteca básica universal.
- Duby, Georges: Los tres órdenes o el imaginario del feudalismo. Trad. de Arturo Firpo. 2a. ed. Barcelona, Argot, 1983.
- Lotman, Jurij M. y Escuela de TARTU: "El problema del signo y del sistema signico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX", en Semiótica de la Cultura, Madrid, Catedra, 1979.

Zunilda Manavella de Fernández

Adriana Crolla de Culasso

Universidad Nacional de
Santa Fe

"LA BEATRIZ" : UNA ANTI-BEATRIZ

D A N T E E N B A U D E L A I R E

La comparación de Las Flores del mal con la Divina Comedia es de vieja data. Ya Barbey d'Aurebilly había comparado a Baudelaire con Dante y visto en la obra de su contemporáneo "un infierno sin paraíso".

En 1861 un periodista dice ver en Baudelaire "cierta cosa de puritano militante, de predicador y de soldado" y lo compara con Dante, el que "había salido - decía - verde y humeante de las tinieblas del infierno y hacía huir aterrado a los niños de Ravena" (1).

Albert Thibaudet, al ocuparse del libro (2) devuelve provisionalmente a Las Flores del mal su título original de Les Limbes y afirma que la disposición de los poemas en el libro responde a un orden, que es el de un viaje, un viaje de la vida a la muerte, "de un cuarto viaje después de los tres viajes dantescos del Infierno, del Purgatorio y del Paraíso". Y agrega: "El poeta de Florencia continúa en el poeta de París".

Establecer los límites de ese indudable parentesco con la obra de Dante que se percibe y ahonda cuanto más se profundiza en la lectura de Las Flores del mal, excedería las posibilidades de este trabajo. Thibaudet nos ofrece un encuadre posible y lo aceptamos sin discutir su tesis; pero trataremos de mostrar, además, cómo, en un particularísimo proceso de reflejo-inversión, surgen otras sutiles correspondencias con la obra dantesca, entre ellas, la problemática de la femineidad.

En 1857, Baudelaire recopila, corrige y organiza poemas

dispersos escritos y publicados a lo largo de varios años, a los que añade otros nuevos hasta completar el número de cien. Es en este momento cuando concibe la estructura de su texto, que entrega a la imprenta para una primera edición, con el nuevo título de Flores del mal. Posteriormente, en el juicio por ultraje a la moral en que se condenan seis de sus poemas, Baudelaire reconoció que su texto debía ser leído en su conjunto pues respondía a "una arquitectura secreta". ¿Cuál?

El poeta nunca se expidió al respecto, si bien en 1861 le escribió a Vigny: "El solo elogio que pido para ese libro es que se reconozca que no es un álbum, que tiene un comienzo y un fin".

La supresión, en la segunda edición, de los poemas condenados, y el agregado de otros en cada apartado modifican la economía inicial, pero lo esencial de su conjunto, si bien con tonos cada vez más sombríos, permanece. El texto baudelero es la turbadora traducción de una experiencia vital. Experiencia de una lenta, desesperada y monótona marcha hacia la soledad y la muerte.

También la Divina Comedia es la traducción de una experiencia vital, como también son cien los cantos que la componen.

En el primer canto del Infierno, al que se considera como prefacio y formulación del planteo totalizador de la obra, Dante señala que la finalidad de su obra es mostrar cómo encontrar la "recta vía", luego de analizar las terribles consecuencias del pecado y los premios que corresponden a la virtud. Dante tiene conciencia de la esencia pecadora del hombre, pero hay un pecado que, siendo para él tan abominable, no merece siquiera los horrores del Infierno. Olvidados por Dios y fuera de la ciudad infernal, están los indolentes o Ignavi, que en vida fueron incapaces de tomar decisiones intrépidas. Ajenos mientras vivieron a toda resolución, corren en un PRE-LIMBO, acicateados por sucias alimañas. En el LIMBO verdadero, Dante coloca a los varones y poetas ilustres de la Antigüedad, a quienes, por no haber cono-

cido al Dios verdadero, no le corresponden penas ni premios, alentando solamente una insanable nostalgia.

En los "limbos" baudeleraños, parece que se fusionaran los dos espacios dantescos. En ellos sí hay culpa y hay castigos, nostalgia y, además, el eterno y lacerante dolor del existir. Baudelaire reelabora el limbo de la teología cristiana para conformar el espacio del EXILIO. Exilio es el aquí y ahora de la vida terrena. Exilio que traduce la real y torturante existencia del hombre poeta de la modernidad.

Como Dante, en el poema prefacio "Al lector", el poeta parisino enumera los pecados más graves del mundo de hoy: la estupidez (primera palabra del libro), la codicia, la corrupción, la lujuria. Pero aquel que provoca su mayor condena es la cobardía del "alma no lo bastante atrevida" para asumir el mal. Baudelaire cree en el mal como primitiva e irresistible perversidad que empuja al hombre más allá de sus límites. En un mundo regido por fuerzas abyectas e inmerso en la corrupción triunfante, el mal es el único camino hacia la "exaltación del espíritu y los sentidos". El mal es "expansión" (3).

En Dante, la realidad del pecado es insoslayable, pero existe la confianza ilimitada en la existencia de un Bien superior, un Dios benéfico que comprende y moviliza al alma hacia el bien.

En Las Flores del mal, Dios ha sido suplantado por Satán Trimegisto. Un Satán todopoderoso liberado del abrazo glacial con que lo había encarcelado la fantasía dantesca. Un demonio desafiante y atractivo por quien los hombres se dejan arrastrar en tanto ellos mismos, "hipócritas hermanos" del poeta, en sucios abrazos de rameras y seducidos por el más terrible de los vicios: el TEDIO, van conformando un terrible destino de degradación.

Otra correspondencia que creemos discernir surge del uso del número seis. En Dante, el seis simboliza la armonía, el orden, la justicia y, por ende, representa la divinidad. Mientras en el ascenso dantesco por los seis cielos del Pa-

raíso se cumple un proceso de purificación desde la muerte por el pecado hacia la Vida verdadera del Bien y la Verdad, el periplo baudelairiano por los seis apartados de su texto constituiría, según Thibaudet, una inversión del dantesco. La experiencia de *Las Flores del mal* constituye un itinerario terreno desde el ideal de belleza hasta el horror de la muerte. El crítico ve en cada una de las seis partes otros tantos ciclos o círculos infernales. Desde "Spleen et Idéal", el primero y más representativo de la condición de Baudelaire sufriendo como hombre y poeta la agonía del mal y la esperanza de un bien apenas percibido pero siempre inalcanzable, se iría cumpliendo un progresivo adentrarse en los antros cada vez más poderosos del abismo: la ciudad infecta y depravada "a la manera de las bolge dantescas" (4); en el segundo, "Tableaux parisiens", la búsqueda de paraísos artificiales que conduzcan al olvido o frenesí, como en el tercero, "Le Vin"; la morbosa y siempre conflictiva experiencia de la carne en el cuarto, "les fleurs du mal"; en el quinto, "Révolte" (Rebelión) que sólo se logra en la total y absoluta conciencia del mal, para finalizar con "La Mort", que no significa en el poeta ni esperanza ni depuración, sino sueño postrero de un trágico caminar.

El cuarto ciclo, específicamente llamado "Las flores del mal", está conformado por doce poemas que para Thibaudet constituyen "los doce apóstoles del diablo" por ser los más osados del texto, pues la lujuria (su exposición, condena y castigo) es en ellos el común denominador.

En esta sección del libro se encuentra ubicado el poema que nos ocupa: "La Béatrice" (La Beatriz), en estrecha vecindad con otros que fueron condenados por el tribunal judicial: "Mujeres condenadas: Delfina e Hipólita", "Lesbos" y "La metamorfosis del vampiro". En los tres resulta interesante destacar la actitud que asume el poeta frente a la mujer, ya que, si bien, haciéndose cargo de la voz de Dios, condena a Delfina e Hipólita al "infierno imperecedero" por ser vírgenes consumidas por el deseo recíproco, suspende su

juicio y el de los dioses ante las "vírgenes de alma en celo" en "Lesbos", ámbito en el que reina "Safo la viril, amante y poeta", porque como ellas participa del augusto culto de la belleza y porque en estas mujeres fieles a los antiguos ritos sáficos, "él descubre un no sé qué de sacro, primitivo y misterioso" (5).

El tercer poema, "La metamorfosis del vampiro", se inserta en la tradición romántica de la imagen de la bruja voluptuosa que asume la forma de una bella mujer para retomar, al sonar las campanadas de la medianoche, su forma espectral y devorar al amado. Aquí, el súcubo romántico deja paso a la medusa vampírica que no sólo destruye físicamente sino también anula y degrada la conciencia y dignidad del hombre. La horrrerosa transformación final del cuerpo voluptuoso en un esqueleto balanceado por el viento ante los ojos atónitos del poeta, contribuye a conformar la visión infamante de la degradación masculina.

En este grupo de doce poemas y ya desde la primera edición de 1857, el poeta colocó el poema "La Béatrice" en el noveno lugar.

En la simbología dantesca, es especialmente importante el número nueve en la concepción de la arquitectura textual; antes de Dante, el nueve y sus múltiplos fueron utilizados en la descripción simbólica de viajes imaginarios a mundos del más allá. Pero donde cobra real simbolismo es en el libro juvenil de Dante, La Vita nuova, y con referencia a Beatriz. Allí explica y enumera las razones por las cuales el nueve representa a su amada, en tanto importantes vestigios así lo certifican: nueve años, por ejemplo, tenía cuando Dante la conoció, dos veces nueve cuando se produce el segundo encuentro, y Beatriz muere en la novena década del año 1200 (éstos son algunos de los argumentos que el poeta expone en su obra juvenil).

Al finalizar La Vita nuova, promete Dante escribir una

obra para decir de Beatriz lo que jamás se dijo de mujer alguna. Por ello incluirá, en el plan providencialístico de su Divina Comedia, una figura femenina dual pero siempre benéfica: recuerdo del paso de "la ~~donna~~ amada" por la tierra y beata que, residiendo con los ángeles, es la mediadora angélica entre Dios y los hombres para ayudar a éstos a encontrar, a través de la Teología (que ella simboliza), la verdadera vía.

Al estar inserto entre las flores más repugnantes del mal, el poema "La Béatrice" constituye para nosotros el exponente más patético y degradante de lo femenino.

Con la adición del artículo antepuesto al nombre, se pierde y al mismo tiempo se vulgariza la nobleza etimológica del nombre: la que convierte en beatos, la que porta la bienaventuranza.

Esta Beatriz baudelairiana no solamente ha sido rebajada, sino que, refutando la angelicalidad dantesca, es ahora un satélite corrupto de las fuerzas del mal.

Escuchemos la voz misma del poeta:

Dans des terrains cendreaux, calcinés, sans verdure,
Comme je me plaignais un jour à la nature,
Et que de ma pensée, en vaguant au hasard,
J'aiguisais lentement sur mon coeur le poignard,
Je vis en plein midi descendre sur ma tête
Un nuage funèbre et gros d'une tempête,
Qui portait un troupeau de démons vicieux,
Semblables à des nains cruels et curieux.
A me considérer froidement ils se mirent,
Et, comme des passants sur un fou qu'ils admirent,
Je les entendis rire et chuchoter entre eux,
En échangeant maint signe et maint clignement
d'yeux.

« Contemplons à loisir cette caricature
Et cette ombre d'Hamlet imitant sa posture,
Le regard indécis et les cheveux au vent.
N'est-ce pas grand pitié de voir ce bon vivant,
Ce gueux, cet histrion en vacances, ce drôle,
Parce qu'il sait jouer artistement son rôle,
Vouloir intéresser au chant de ses douleurs
Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les
fleurs,

Et même à nous, auteurs de ces vieilles rubriques,
Réciter en hurlant ses tirades publiques?"

J'aurais pu (mon orgueil aussi haut que les monts
Domine la nuee et le cri des démons)
Détourner simplement ma tête souveraine,
Si je n'eusse pas vu parmi leur troupe obscène,
Crime qui n'a pas fait chanceler le soleil!
La reine de mon coeur au regard non pareil,
Qui riait avec eux de ma sombre détresse
et leur versait parfois quelque sale caresse.

(En tierras sin verdor, de ceniza y de lava
mientras yo me quejaba un día a la Natura,
y de mi pensamiento, vagando a la ventura,
lento en mi corazón el puñal aguzaba,
vi en pleno mediodía bajar sobre mi frente
una funebre nube de tormenta inminente,
que portaba un rebaño de demonios viciosos,
semejantes a enanos crueles y curiosos.
Pusieronse a mirarme entonces fríamente,
y como de algún loco que pasa y habla la gente,
los escuché entre sí reír y cuchichear,
y más de un guiño y más de una seña cambiar.

"Contemplemos a gusto esta caricatura,
Esta sombra de Hamlet que imita su postura,
lós cabellos al viento, la mirada indecisa.
¿No es cierto que da lastima y también mueve a risa,
ver a este vago, histrion sin teatro, vividor,
que porque representa su parte con calor
pretende interesar cantando sus dolores
al aguila y al grillo, al arroyo y las flores,
y hasta a nosotros, padres de esas viejas chuscadas,
a gritos nos recita sus públicas tiradas?"

Hubiera yo podido (alto como los montes
es mi orgullo y domina demonios y horizontes)
apartar simplemente mi cabeza serena
si no hubiera mirado entre su tropa obscena
¡y este crimen no hizo al sol tambalear!
a la reina de mi alma, de mirada sin par,
que de mi desamparo con ellos se reía
y a veces cualquier sucia caricia les hacía.

Estamos aquí a distancias siderales de la dimensión de
espiritualidad y de dignidad con que Dante concibió la fi-
gura de su amada. Siglos de cambio y reflujo han ido destru-
yendo los principios que dieron origen al concepto de "genti-

leza" y mirada femenina como detonantes del proceso de ennoblecimiento y superación del hombre enamorado. La lectura del poema baudelairiano, y justamente por su antagonismo, nos remite a aquel famoso soneto dantesco en donde el poeta canta la angelical pureza de Beatriz:

Tanto gentile e tanto onesta pare
 la donna mia quand'ella altrui saluta,
 ch'ogne lingua deven tremando muta,
 e li occhi no l'ardiscon di guardare.
 Ella si va, sentendosi laudare,
 benignamente d'umiltà vestuta;
 e par che sia una cosa venuta
 da cielo in terra e miracol mostrare.

Tan gentil y tan honesta parece
 la amada mía cuando ella a alguien saluda
 que todas las lenguas enmudecen temblantes
 y los ojos no osan ni mirarla.
 Ella camina, oyendo que la elogian,
 benignamente de humildad vestida;
 y parece una cosa que bajó del cielo
 a la tierra, para un milagro mostrar.

Dentro del marco de la Divina Comedia, el itinerario dantesco se inicia en el ámbito de una selva "selvaggia, aspra e forte" para llegar hasta Beatriz quien, en correspondencia con tan fulgurante dignidad, inmersa en la naturaleza bucólica del Paraíso Terrenal, espera al poeta. Este, ayudado por los efectos benéficos de la amada, deberá cumplir las pruebas necesarias para renovarse y vivificarse en el amor al bien que ella representa.

En estrecha correspondencia con el Canto I del Infierno dantesco, los versos iniciales del poema baudelairiano nos muestran al poeta, perdido en una naturaleza negativa y hostil en donde transfiere los ecos vacíos de su corazón. Y, dejando vagar su pensamiento al azar, se lamenta, como Dante, de haber perdido el camino, mientras siente clavarse en su pecho un "lento puñal". Así también, ante la visión del valle infernal, Dante siente que su pecho "de pavor se había pungido". Mira a lo alto e intenta comenzar el ascenso, pero ve aterrado la aparición de tres fieras horripilantes que impiden su paso y hacia él se acercan

alta la frente y con rabiosa hambre,
tanto que el aire parecía temerle

Se comprende su pavor porque en las fieras descubré, corporizadas, sus propios pecados, concepto que magnifica la tragicidad del encuentro. Pero, cuando se ve obligado a caminar entre la turba de demonios de Malebolge, lo hace con fiado, porque sabe que su paso por ese antro es circunstancial, y que hay un poder superior ante el cual esos diablos se postran reverentes.

En Baudelaire el hombre se ha empequeñecido y el poeta, "albatros caído", es un espécimen exótico de esa rara especie que provoca en los demás, "demonios crueles y viciosos", la mofa, el odio y el rechazo, y contra los cuales no puede luchar.

La ironía del poeta se concentra, absoluta, en la estrofa final. La misma distribución de los versos acentúa el matiz grotesco de la composición. El paréntesis, la exclamación interpuesta, provocan una secuencia dislocada, retardatoria. Podemos señalar lo mismo en la inversión del orden normal de la construcción condicional, planteada en los cuatro primeros versos: "J'aurais pu... si je n'eusse pas vu" ("Hubiera podido... si no hubiera visto"). Y el uso del condicional y del subjuntivo en los verbos de estos versos que enmarcan al segundo y al tercero, refutan irónicamente la pose petulante y afectada de "tête souveraine" (cabeza soberana) y de la acotación incluida: "(mon orgueil aussi haut que les monts/ Domine la nuée et le cri des démons)" (alto como los montes es mi orgullo y domina demonios y horizontes).

Asimismo, el verso exclamativo: "Crime qui n'a pas fait chanceler le soleil" (Crimen que no hizo al sol tambalear) a la vez que traduce el asombro del poeta-amante frente a tanta ignominia, crea el suspenso necesario para magnificar, semántica y estructuralmente, el horror de la escena final. La Beatriz del poeta, aquella que es su Musa y su inspiradora y a la que llama (tópico dantesco) "reine de mon



coeur au regard non pareil" (reina de mi alma de mirada sin par) aparecerá rodeada de sus más obscenos enemigos y complaciéndose, mientras se prostituye, con la desesperación del amado.

Sin embargo, la Mujer-Demonio no es la sola imagen de mujer que hallamos en Baudelaire. Sí podemos decir que es conclusiva. "Hay en todo hombre -dijo el poeta- y a toda hora, dos postulaciones simultáneas, una hacia Dios y otra hacia Satán". El polo inicial de esa oscilación, representado por la imagen de la Mujer-Angel, lo constituyen los más hermosos poemas de amor espiritual de la literatura universal que ocupan una parte importante del primer círculo: "Spleen e Ideal". El primero de esa serie de poemas dice

Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire,
 Que diras-tu mon coeur, coeur autrefois flétri... ?
 (¿Qué dirás esta noche, pobre alma solitaria,
 qué dirás, corazón, tantas veces herido...?)

Le sigue en la colección el soneto que lleva por título "Le flambeau vivant" (La antorcha viviente), esa antorcha, los ojos que

Me sauvant de tout piège et de tout péché grave,
 Ils conduisent mes pas dans la route du Beau...
 (me libran de peligros y salvan de acechanzas,
 ellos guían mis pasos a la eterna Belleza...)

A continuación, "Reversibilité" (Reversibilidad) culminará con los versos

Mais de toi je n'implore, ange, que tes prières,
 Ange plein de bonheur, de joie et de lumières!
 (pero de ti no imploro, ángel, sino plegarias,
 ¡Angel lleno de dichas y bellas luminarias!

Estos poemas se inscriben en la ética y estética stilnovística, cuyo máximo representante fue Dante Alighieri. "Servicio de amor", "autoridad" de la mujer amada, "carne espiritual", "perfume angélico", "ojos que visiten de claridad", mujer hermosa que, por ser bella, "ordena amar sólo lo bello", son algunos de los tantos ejemplos que mani-

fiestan la pervivencia y concreta presencia del poeta florentino en Baudelaire.

Más adelante, pero siempre en "Spleen et Idéal", el péndulo de la oscilación se aquieta y, entre el ángel y el demonio, aparece la "aimable et douce femme" del poema "Confession" (mujer dulce y amable). La noche de París es testigo de la confidencia: su corazón, como el del poeta, sufre el egoísmo y la mantira de la ciudad infame. Y el dolor, apenas susurrado, la desciende del mito y la humaniza.

Otras veces, la mujer es "mi niña", "mi hermana", como en la "Invitation au voyage", o bien bálsamo y consuelo de íntima ternura, como en "Chant d'automne" (Canto de otoño).

Pero hay, en este apartado, un poema que llama nuestra atención y que es el único escrito en latín: "Franciscae meae laudes", escrito supuestamente "para una modista erudita y devota" y del que nos atrevimos a traducir algunas estrofas:

Quum vitiorum tempestas Turbabat omnes semitas, Apparuisti, Deitas, Velut stella salutaris. * * * * *	Cuando la tempestad de los vicios agitaba todas las sendas apareciste, Deidad, como estrella salvadora * * * * *
---	--

Piscina plena virtutis Fons aeternae juventutis, Labris vocem redde mutis	Lago lleno de virtud, fuente de eterna juventud, devuelve la voz a los labios mudos.
---	---

Quod erat spurcum, cremasti; Quod rudius, exaequasti; Quod debile, confirmasti.	Lo que era sucio quemaste, lo que era tosco limaste; lo que era débil fortaleciste.
---	---

In fame mea taberna, In nocte mea lucerna, Recte mae semper gubernata.	En mi hambre, posada, en mi noche, lampara, guíame siempre por el recto camino
--	---

* * * * *	* * * * *
Patera gemmis corusca, Panis salsus, mollis esca, Divinum vinum, Francisca!	Pátera brillante de gemas, pan salado, suave alimento, ¡vino divino, Francisca!

¿Francisca? ¿Francesca? ¿Sería demasiado relacionar a esta mujer con la segunda gran figura femenina de la Divina Comedia? Francesca da Rimini que Dante coloca en el círculo infernal de los injuriosos por haber muerto en pecado de amor y sin haber ~~podido~~ arrepentirse, asesinada por su marido junto a su amante

Paolo Malatesta? Y sin embargo este canto V del "Infierno", por ser uno de los más bellos y poéticos de la Divina Comedia, es uno de los más altos exponentes de la poesía amorosa occidental. ¿No sería lícito pensar, entonces, que Baudelaire, en el juego de inversiones a los que sometió las figuras dantescas, no sólo dio el nombre irónico de Beatriz a la mujer demonio, sino que honró a Francesca dándole los atributos salvíficos de la verdadera Beatriz?

Tanto los versos que cantan el amor de la mujer-ángel que limpia y redime, como los que exaltan la belleza del cuerpo y el placer de la carne, constituyen los polos de un viaje e ilustran esa oscilación constante en Baudelaire entre el Bien y el Mal, el ansia de perfección y el placer de hundirse en el pecado. En la etapa final del periplo, los dos mitos: el del amor físico y el del amor espiritual, encarnados respectivamente por Venus y por Beatriz, son negados por sus siniestras caricaturas. En el poema "Un voyage à Cythère" (Un viaje a Citérea), la mítica y encantadora isla del amor y del placer, es ahora "triste et noire" (triste y negra) y en ella, un cadáver que pende de la horca, devorado por las aves y las fieras, es un espejo siniestro en el que el poeta descubrirá su propia imagen.

NOTAS:

- (1) Pierre Kyria: "Un homme en procès", en Magazine littéraire n° 273, janvier 1990.
- (2) Thibaudet, Albert: Historia de la literatura francesa, p. 282.
- (3) Adam, Antoine: Introduction à Les Fleurs du mal, Ed. Garnier, p. XI.
- (4) Thibaudet, Al.: op.cit. p. 283
- (5) Adam, A.: op.cit.

BIBLIOGRAFIA

Prólogo a Las Flores del mal, de Ch. Baudelaire. Edición a cargo de Luis Guarnier. Barcelona, Bruguera, 1973.

Adam, Antoine: Introduction à Les Fleurs du mal de Ch. Baudelaire. Paris, Garnier, 1959.

"Charles Baudelaire". nº de la revista Los hombres de la historia. CEAL, nº 59.

Thibaudet, Albert: Historia de la literatura francesa de 1789 a nuestros días. Buenos Aires, Losada, 1957. 3a. edición.

NOTA: Las citas en castellano de los poemas corresponden a la traducción de Lidia Lamarque. Buenos Aires, Losada, 1965.

Las citas en francés corresponden a la edición de Yves Le Dantec dans la coll. Pléiade. Paris, Gallimard, 1958.

Diana Beatriz Ossorio

Universidad Nacional de
Lomas de Zamora

ALGUNOS ASPECTOS DE LA RELACION TRANSTEXTUAL ENTRE

MADAME BOVARY Y LA REGENTA

I.- Unas palabras de introducción.

Nos proponemos en el presente trabajo intentar una nueva aproximación -entre las muchas ya realizadas- a la relación transtextual existente entre Madame Bovary de Gustave Flaubert y La Regenta de Leopoldo Alas (1).

No es nuestra intención detallar ni retomar las numerosas polémicas entabladas desde la tristemente famosa acusación de plagio realizada por Luis Bonafoux y Quinteros, refutada por el mismo Clarín en 1888 (2). Partimos de la base de considerar a la novela española no como mera y burda "copia" de Madame Bovary, sino como una obra de arte original en la que sí pueden detectarse numerosos puntos de contacto, tanto en el nivel formal como en el temático, con el texto francés. Es de sobra conocida la gran admiración y el profundo conocimiento que de la obra flaubertiana tenía Alas. Evidentemente, esto funcionó a la manera de un sustrato sobre el que Clarín modeló ese vasto y riquísimo mundo pintado en La Regenta (3).

Por lo tanto, nos limitaremos a tratar de iluminar algunos aspectos en los que creemos que se pone de manifiesto la relación transtextual entre ambas novelas. Para lograr dicho propósito, realizaremos nuestro análisis desde tres perspectivas: a) la de los personajes; b) la del espacio; c) la del tiempo.

Cabe agregar que, si bien no nos detendremos en el punto concerniente a la adscripción de dichas obras a un determinado movimiento literario (4), partiremos de aceptar que ambas

comparten numerosos rasgos que nos permiten inscribirlas dentro de lo que -tomando la terminología de Philippe Hamon- podemos denominar "discurso realista". Este se conformaría sobre el presupuesto básico de que el lenguaje puede copiar el mundo real y transmitir una información acerca de él, postura que Flaubert y Alas compartieron. Por lo tanto, dicha propuesta de Hamon será un instrumento importante en el desarrollo de nuestro análisis.

II. Madame Bovary y La Regenta: algunas marcas de textualidad.

a) Los personajes: Será ésta la perspectiva en la que más ahondaremos sin, por supuesto, pretender agotarla.

- Emma-Ana: Son muchos los rasgos que permiten aproximarlas. En primer lugar, son ellas los seres evocados por el título de los textos y sobre los que, inevitablemente, se centrará la atención del lector. Sin embargo, podemos señalar que en ambas narraciones la focalización de las protagonistas no se produce hasta que el relato ha avanzado: en Madame Bovary, sólo a partir del quinto capítulo el lector comienza a ver lentamente el mundo desde la perspectiva de Emma, hecho que se concretará en el capítulo sexto (5); en cuanto a La Regenta, es en el capítulo tercero cuando nos internamos en el conocimiento íntimo de Ana.

Tanto en una como en otra novela, este primer significante que toma a su cargo el significado de ambos personajes puede ser analizado morfológicamente por el receptor en su posible motivación, tanto retrospectivamente, en función de ese significado, como prospectivamente, en cuanto configura un horizonte de expectativa y constituye uno de los elementos que asegura la legibilidad del relato. Por ejemplo, en el caso de Emma, el significante "Madame Bovary" podría aludir al prosaísmo del estado civil, del que ella va a intentar huir. En lo que se refiere a Ana, el significante "la regenta" está haciendo alusión a un estrato social diferente del de Emma y hasta puede resultar decepcionante, en cuanto que

evocaría a una mujer de más edad (6).

Mencionamos anteriormente la forma en que nos aproxima el narrador a la interioridad de las protagonistas. Dicho acercamiento se produce en ambos casos a partir de analepsis o flash-backs. En cuanto a Madame Bovary, la evocación de su infancia y adolescencia en el convento hasta su encuentro con Charles en el capítulo sexto; en La Regenta, los recuerdos entretejidos con la hora presente en su análisis de conciencia para la confesión en el capítulo tercero y, a continuación, la historia de su niñez y adolescencia en Loreto y Madrid y su posterior llegada a Vetusta y casamiento con Don Víctor en los capítulos cuarto y quinto.

Dichos flash-backs constituyen uno de los procedimientos señalados por Hamon como característicos del discurso realista, ya que sirven para asegurar la coherencia global del enunciado. Pero, además de esta función, tanto en Madame Bovary como en La Regenta, los relatos retrospectivos se cargan de un más intenso valor, por cuanto, a través de ellos, el narrador introduce un elemento fundamental para explicar los caracteres de las protagonistas: la literatura o, más precisamente, la formación literaria de ambas.

Elle avait lu Paul et Virginie et elle avait rêvé la maisonnette de bambous, le nègre Domingo, le chien fidèle, mais surtout l'amitié douce de quelque bon petit frère, qui va chercher pour vous des fruits rouges dans de grands arbres plus hauts que des clochers...

Le soir, avant la prière, on faisait dans l'étude une lecture religieuse. C'était, pendant la semaine, quelque résumé d'histoire sainte ou les Conférences de l'abbé Frayssinous, et, le dimanche, des passages du Genie du Christianisme, par recreation.

Pendant six mois, à quinze ans, Emma se graissa donc les mains à cette poussière de vieux cabinets de lecture. Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels. Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage... (7)

La idea del libro, como manantial de mentiras hermosas, fue la revelación más grande de toda su infancia. ¡Saber leer! Esta ambición fue su pasión primera. Los dolores que doña Camila le hizo padecer antes de conseguir que aprendiera las sílabas, perdonoselos ella de todo corazón. Al fin supo leer.

Ana leía con el alma agarrada a las letras (las Confesiones de San Agustín). Cuando concluía una página, ya su espíritu estaba leyendo del otro lado. Aquello sí era nuevo. Toda la Mitología era una locura, según el santo. Y el amor, aquel amor, lo que ella se figuraba, pecado, pequeñez; un error, una ceguera. (...) Y lloró sobre las Confesiones de San Agustín, como sobre el seno de una madre. Su alma se hacía mujer en aquel momento.

Después, buscando en la biblioteca, halló el Genio del Cristianismo, que fue una revelación para ella. Probar la religión por la belleza le pareció la mejor ocurrencia del mundo. Si su razón se resistía a los argumentos de Chateaubriand, pronto la fantasía se declaraba vencida y con ella el albedrío. (8)

Por lo tanto, podemos abordar la noción de transtextualidad en dos niveles: a) por un lado, la relación transtextual que se puede establecer entre Madame Bovary y La Regenta; b) por otro, la transtextualidad en tanto referencia a otros textos, que sirve para explicar la formación de Emma y Ana como dos heroínas románticas que sufren un parecido desajuste con la realidad que les toca vivir, cuando la ficción apprehendida en los libros no se realice en sus vidas. Así llegamos a la noción de bovarysimo que será señalado como el principal punto en común entre las dos protagonistas:

En un reciente análisis comparativo de las novelas de Flaubert y Alas, referido a las protagonistas y a sus respectivos maridos y amantes, se llegó, sólida y seriamente, a la conclusión última de que salvo la participación en ese espíritu que ha dado en llamarse "bovarysimo" -intento, naturalmente frustrado o fracasado, de acomodar la conducta propia a un ente de ficción creado por vía imaginativa y del que se pretende sustituya a nuestra realidad psicósomática-, nada consistente hace de la novela "clariniana" una imitación servil de Madame Bovary. (9)

Y encontramos aquí otro de los elementos de legibilidad y de coherencia narrativa característica del discurso rea-

lista: la motivación psicológica.

Además de este origen común para su compartido "bovarys-
mo", Emma y Ana manifiestan semejanzas en otros aspectos de
sus personalidades, que nos limitaremos a enunciar: rebel-
día: ninguna de las dos acepta su situación; casamiento co-
mo medio de huida, en el caso de Emma, de una vida de mono-
tonía y, en el caso de Ana, de un matrimonio concertado; con-
ciencia de superioridad: ambas tienen una punzante sensa-
ción de estar por encima de aquellos quienes las rodean; pa-
decimiento de enfermedades nerviosas que, generalmente, se
manifiestan como la culminación de ciclos de altos y bajos
ánimicos, productos de sus formas de ser volubles.

Precisamente con estas crisis nerviosas se relaciona un
aspecto fundamental de la psicología de Ana, sólo comparti-
do muy vagamente por Emma: sus accesos místicos, sobre los
que va a construirse gran parte de la acción de La Regenta.
Si bien en Emma hay varios atisbos de fervor religioso (por
ejemplo, luego de la enfermedad que sufre tras el abandono
de Rodolphe) que tienen que ver también con su formación li-
terario-romántica, en Ana este aspecto será fundamental pa-
ra la comprensión de su personalidad. Así, la veremos atra-
vesar ciclos de exaltación mística, cuyo término la precipi-
tará en terribles crisis nerviosas. Su recuperación depende-
rá entonces de hacer hincapié en los valores vitales y natu-
rales de la existencia (a instancias del médico, doctor Be-
nítez, y de don Víctor). Como resultado, exaltará no puramen-
te material y sensorial, camino que conducirá a Ana a la
concreción de su adulterio.

El lugar que en la personalidad de Ana ocupa la religión,
será tomado paulatinamente en la vida de Emma por el deseo
de trascender su clase social y, de esa manera, tener acceso
a otra forma de vida que ella identifica con la conocida a
través de los libros. Esta necesidad la verá parcialmente
satisfecha en su afán por la posesión de objetos bellos. Ma-
Mario Vargas Llosa comenta al respecto:

Este abismo entre deseo y realidad explica quizá la vocación poseedora de Emma, ese apetito por los objetos que, si en un comienzo parece ser un medio de embellecer el contorno, de distraer en algo la monotonía de sus días, luego se convierte en un fin, en un comprar por comprar, en un gastar por gastar(...). En el caso de Emma Bovary se anuncia ya ese extraordinario fenómeno del mundo moderno por el que, de servidores e instrumentos de los hombres, las cosas pasarán a convertirse en sus amos y destructores. (10)

Podemos agregar a ésta otras diferencias. Una de gran importancia es la muy distinta actitud hacia la maternidad: para Emma la pequeña Berthe llega a convertirse en pesada carga, mientras que Ana pena por la falta de hijos. Además, Ana no comparte con Emma ciertos atributos masculinos de su personalidad: "En Emma, la virilidad no es sólo una función que ella asume para llenar una vacante, sino también una ambición de libertad, una manera de luchar contra las miserias de la condición femenina" (11).

A pesar de su rebeldía y de sus sucesivos y fallidos intentos de liberarse -a través de un matrimonio sin amor, de su refugio en la religión, en la literatura o en los sueños, de su caída en el adulterio- Ana se contenta con las opciones que les están reservadas, en la mayoría de los casos, a las mujeres de su época. Su transgresión resulta así mucho más tímida y débil que la de Emma.

- Los esposos: Charles-Don Víctor. Si bien ambos personajes son hechos, en gran medida, responsables por sus respectivas mujeres de la infelicidad que padecen, son muy distintos. Comparten, sí, la incapacidad absoluta para comprender las verdaderas necesidades de sus esposas. Charles será uno de los pocos personajes que actuará, en general, sin hipocresía, quizás debido a su excesiva simpleza de espíritu, característica que irrita terriblemente a Emma. Encontramos, entonces, que de ninguna forma se ajusta Charles al héroe literario romántico que su esposa aspira a hallar y que en la novela aparecerá materializado en las figuras del vizconde y del tenor Lagardy.

En cuanto a Don Víctor, son muy escasas las oportunidades en que Ana pretende ajustar su figura a un modelo de esposo. En este caso, es Quintanar quien tiene para sí mismo un modelo de héroe literario (que no coincide en absoluto con el de su esposa): los protagonistas de las tragedias calderonianas. Y en nombre de ser consecuente con ese modelo, llegará don Víctor hasta el final en el deseo de lavar su honra, aun midiendo lo absurdo de su conducta. En ese sentido, es él quien comparte con Emma una muerte que no se ajusta a la entrevista en los libros.

- Los amantes: Es necesario aclarar que en esta categoría incluimos al Magistral porque, si bien no consume su amor por Ana, su pasión sacrílega aunque forzosamente platónica marcará fundamentalmente el desarrollo de la acción. Es por eso y por la profunda caracterización psicológica de su personalidad, el único personaje masculino que comparte el protagonismo adjudicado a las figuras femeninas.

Podríamos intentar una clasificación de las dos parejas de amantes: por un lado, se ubicarían Rodolphe y Alvaro, ambos consumados seductores, donjuanes por naturaleza, muy conscientes de los medios que deben poner en juego para concretar sus conquistas amorosas. Los dos encaran las relaciones amorosas como batallas en las que hay que vencer. Para ello, manejan una lúcida estrategia, basada fundamentalmente en el uso deliberado de un discurso que manifiesta, en la mayoría de los casos, lo contrario de lo que realmente piensan y sienten. Esta duplicidad, que tiene en ellos los mejores ejemplos, será característica de la mayoría de los personajes de las dos novelas. Ningún episodio la descubre de manera más clara que el de la escritura de la carta de despedida a Emma por parte de Rodolphe (12). En ambas novelas, la palabra aparece como el medio privilegiado, no para revelar, comunicar, sino para encubrir, disfrazar, engañar. En esto, el personaje del Magistral será también un consumado maestro. Su palabra fervorosa, inspirada, será el principal recurso empleado para conquistar

no sólo a Ana, sino a Vetusta entera. De ahí la importancia que, desde el punto de vista de la técnica, adquieren los monólogos interiores, ya que ponen de manifiesto el ser de los personajes opuesto al parecer, que se revela mediante los diálogos.

Por otra parte, podemos acercar la figura de Fermín de Pas a la de León sólo en tanto éste es también, en la segunda parte de Madame Bovary, un enamorado silencioso, que debe callar para ser admitido junto a su amada. Sin embargo, nada comparte León de la fuerza y energía del Magistral. Por lo demás, en Madame Bovary los dos amantes no se relacionan entre sí. Por el contrario, en el caso de La Regenta se planteará una constante relación de oposición entre Alvaro y don Fermín, la cual implicará un permanente cotejo de fuerzas y de influencia sobre Ana. Ese enfrentamiento será el que marque, en gran medida, el desarrollo de la acción, al simbolizar cada uno de ellos las dos tendencias que entran en conflicto en el interior de Ana.

b) El espacio: Tanto en una como en otra novela, el espacio (entendido dentro de un determinado sector del tiempo) tiene un valor esencial. Tanto es así que, si tomamos la clasificación de novela hecha por Wolfgang Kayser, estamos ante dos novelas espaciales (13). Si bien en ninguno de los dos casos podemos hablar de determinismo espacial, sí cabe afirmar que las características del espacio que habitan Emma y Ana condicionan sus vidas.

En tanto novelas espaciales, adquiere valor fundamental una de las técnicas señaladas como características del discurso realista: la descripción. Según Hamon, puede ser considerada como un actante colectivo, que puede ser, no sólo un simple doble del personaje, sino también un personaje completo (14).

Vargas Llosa ha sintetizado el rol de los distintos espacios de Madame Bovary como pares cuyos elementos se doblan (Tostes-Yonville) o se oponen (campo-ciudad; Yonville-Ruan),

espacios reales del hastío y de la frustración opuestos a París, como el lugar de los sueños donde toda fantasía puede volverse realidad y al que Emma nunca tendrá acceso.

Al mismo tiempo, la mención de estos nombres propios geográficos funciona como la cita del discurso pedagógico, tal como lo señala Hamon: brindan un punto de anclaje, aseguran el efecto de realidad y permiten la economía del enunciado descriptivo, entre otras cosas.

En el caso de La Regenta la acción transcurre en Vetusta, nombre propio motivado que encubre a la ciudad de Oviedo. José María Martínez Gachero realiza una recorrida por la topografía vetustense, minuciosamente descripta por Alas, cuya disposición geográfica se relaciona claramente con la ubicación de las distintas clases sociales. No seremos originales al decir que Vetusta podría ser considerada como la verdadera protagonista de la novela; tanto es así que Albert Brent, en su estudio sobre la obra, dice que el título preciso para ésta sería Vetusta, por el rol que desempeña la ciudad en el desarrollo de las acciones. Tanto Ana como el Magistral se quejarán del "mal vetustense", fusión de aburrimiento, mezquindad, falsedad, hastío.

Pero esta ciudad provinciana tendrá también su término de referencia en Madrid y, más lejano, en París. (15)

Como conclusión sobre este aspecto, podemos tomar el juicio que J.-J. Dangelzer (citado por Carlos Clavería) aplica a Emma: "Le milieu est constamment hostile à Emma. Il ne lui offre pas un terrain favorable à l'épanouissement de sa nature, à la réalisation de ses aspirations" (16). Creemos que esta idea es completamente aplicable a la realidad de Ana.

c) El tiempo: En Madame Bovary no hay una medición exacta del tiempo que abarca la historia, tanto más cuanto ésta comienza teniendo por centro a Charles, luego desplaza el foco hacia Emma para terminar volviendo a Charles luego de la muerte de su esposa. ¿Desde cuándo y cómo medir el lapso en que transcurre la historia?

Po el contrario, en el caso de La Regenta podemos deducir

mucho más exactamente la extensión de las acciones: comienzan el dos de octubre en la catedral de Vetusta y terminan en el mismo lugar el mes de octubre tres años después.

Mientras que en Madame Bovary el paso del tiempo está marcado de manera vaga por el paso de las estaciones, por el nacimiento y crecimiento de Berthe, en la novela española son las festividades religiosas las que sirven para señalar el transcurrir temporal. Estas van determinando el ciclo de altos y bajos en la evolución espiritual de Ana.

Bal propone una tipología textual correspondiente a la duración de la historia:

Una primera y muy global distinción podría realizarse entre crisis y desarrollo: el primer término indica un corto espacio de tiempo en el que se han condensado los acontecimientos; el segundo, un período mayor que presenta un desarrollo (17).

Para Bal, "una fábula tiende a un mayor o menor grado de una de ellas (las formas de crisis y desarrollo) o se queda en medio" (p.47). En cuanto a la condensación temporal, tal como la explica Bal, la duración de la historia es un elemento cuya evaluación sólo es posible en términos relativos: "Aunque la fábula Los Embajadores de Henry James no cubre un período de veinticuatro horas sino varios meses, se puede ver como crisis. Visto desde la perspectiva de toda una vida, unos cuantos meses es muy poco. Es difícil, por consiguiente, proponer principios fijos" (p. 47). Por otra parte, es dable inferir de este planteo el carácter decisivo que estos acontecimientos deberían poseer, con lo que el concepto acuñado por la autora incluiría el significado habitual de la palabra crisis: "Mutación importante en el desarrollo de otros procesos (además de las enfermedades), ya de orden físico, ya históricos o espirituales" (18).

Tratemos, entonces, de aplicar estos conceptos en el análisis del tiempo de la historia en Madame Bovary y La Regenta. En el caso de la novela francesa, estaríamos ante un texto de desarrollo, en el que vemos la lenta pero im-

placable evolución del personaje de Emma hasta su trágico final. Creemos que a ello contribuye el entretendido de los cuatro planos temporales caracterizados por Vargas Llosa (19), cuyo resultado es una estructura temporal en la que predominan "los períodos de desenvolvimiento sosegado, de lenta sucesión de hechos menudos" más que las "bráscas aceleraciones, donde, en pocas líneas, la acción se condensa". Apoyaría esta idea el juicio de G. Lukacs sobre la -según él- errónea concepción flaubertiana del concepto de crisis (20).

En cuanto a La Regenta, podemos establecer dos pantes de acuerdo con su ritmo narrativo. En la primera (quince primeros capítulos) que abarca tan sólo tres días, prepondera el estatismo, ya que allí se presentan personajes, ambiente y recuerdo de años pasados. En la segunda, la acción se precipita y, si bien allí se narran tres años de la vida de los personajes, el ritmo del transcurrir temporal de la historia se acelera. Como conclusión podemos decir que, si establecemos una comparación entre Madame Bovary y La Regenta respecto de las formas de crisis y desarrollo, el grado de crisis es mayor en el tratamiento temporal de La Regenta, mientras que en el texto francés prepondera el desarrollo.

III. Últimas palabras

Fue nuestro propósito sumergirnos en la apasionante tarea de acercarnos a Emma Bovary y a Ana Ozores e introducirnos en sus respectivos mundos para intentar desentrañar la relación que creemos existe en la articulación de ambos.

Si bien no hemos hecho más que señalar unos pocos aspectos sobre los que puede establecerse dicha relación, sentimos que lo fundamental es haber tratado de iluminar la maravillosa capacidad que posee la literatura de ser ella misma fuente, una y otra vez, de nuevas y originales obras de arte.

NOTAS

- (1) Entendemos el término "transtextualidad" en el sentido que le da Gérard Genette en su libro Palimpsestes: La littérature au second degré.
- (2) Leopoldo Alas: Mis plagios (Folletos literarios IV), Madrid 1888.
- (3) Cf. Carlos Clavería: "Flaubert y La Regenta en Cinco estudios de literatura española moderna", Salamanca, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1945; p. 11 y sig.
- (4) Sobre este punto, cf. Mariano Baquero Goyanes: "Exaltación de lo vital en La Regenta", en Prologistas españoles contemporáneos, Madrid, Rialp, 1956; p. 133 y sig.
- (5) "Dès le chapitre V, le pivot tourne lentement, celle qui était objet devient sujet, le foyer passe de Charles à Emma et le lecteur entre dans cette conscience qui jusqu'alors lui était close comme elle l'est pour Charles", en Jean Rousset: "Madame Bovary ou le livre sur rien", en Forme et signification, Paris, José Corti, 1962, p. 117.
- (6) Cf. Philippe Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage" en Poétique du récit, Paris, Seuil, 1977; p. 147-50.
- (7) Gustave Flaubert; Madame Bovary. Paris, R. Rasmussen, 1946; p. 58, 59 y 60 respectivamente.
- (8) Leopoldo Alas: La Regenta. Madrid, Sarpe, 1984; p. 82, 89 y 90 respectivamente.
- (9) José María Martínez Cachero: Prólogo a Obras de Leopoldo Alas. Barcelona, Planeta, 1963; p. LXXI. Cf. C. Clavería, op. cit., p. 17.
- (10) Mario Vargas Llosa: La Orgía perpetua. Barcelona, Seix Barral, 1981; p. 163.
- (11) Ibidem, p. 170.
- (12) Ibidem, p. 174-177.
- (13) Wolfgang Kayser: Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1954; p. 584-586.
- (14) Ph. Hamon; op. cit., p. 162.
- (15) Sobre Vetusta y su rol en la novela cf. J.M. Martínez Cachero, op. cit., p. LXIV-LXV y M. Baquero Goyanes, op. cit., p. 140.
- (16) C. Clavería, op. cit., p. 18.
- (17) Mieke Bal: Teoría de la narrativa. Madrid, Cátedra, 1985; p. 46.
- (18) Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- (19) Mario Vargas Llosa: op. cit., p. 194-211.

(20) Georg Lukacs: "¿Narrar o describir?" publicado originalmente en Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker, Berlin, Aufbau-Verlag, 1936.

BIBLIOGRAFIA

- Alas, Leopoldo: La Regenta. Madrid, Sarpe, 1984.
- Auerbach, Erich: Mímesis. Mexico, FCE, 1950.
- Bal, Mieke: Teoría de la narrativa. Madrid, Cátedra, 1985.
- Baquero Goyanes, Mariano: Prosistas españoles contemporáneos. Madrid, Rialp, 1956.
- Barthes, Roland: "El efecto de realidad" en Lo Verosímil. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.
- Clavería, Carlos: Cinco estudios de literatura española moderna. Salamanca, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Colegio Trilingüe de la Universidad, 1945.
- Flaubert, Gustave: Madame Bovary. Paris, René Rasmussen, 1946.
- Friedrich, Hugo: Tres clásicos de la novela francesa. Buenos Aires, Losada, 1979.
- García Sarriá, Francisco: Clarín o la herejía amorosa. Madrid, Gredos, 1975.
- Genette, Gérard: Palimpsestes: la littérature au second degré. Paris, Seuil, 1982.
- Hamon, Philippe: "Un discours contraint" en Poétique n° 16, 1973.
- Hamon, Philippe: "Pour un statut sémiologique du personnage" en Poétique du récit. Paris, Seuil, 1977.
- Kayser, Wolfgang: Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid, Gredos, 1954.
- Lukacs, Georg: "¿Narrar o describir?" publicado originalmente en Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker. Traducción de Cristina Iglesias para la Cátedra C de Teoría Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- Martínez Cachero, José María: Prólogo a Obras de Leopoldo Alas. Madrid, Planeta, 1963.
- Real Academia Española: Diccionario de la lengua española. Madrid, Espasa Calpe, 1984.
- Rousset, Jean: "Madame Bovary ou le livre sur rien" en Forme et signification. Paris, José Corti, 1962.
- Vargas Llosa, Mario: La orgía perpetua. Barcelona, Seix Barral, 1981.

Trinidad Blanco de García
Universidad Nacional de
Córdoba

A P O L L I N A I R E Y U N G A R E T T I

La importancia de los movimientos de la cultura literaria francesa durante la segunda mitad del siglo XIX y principios de este siglo, justifican el papel hegemónico ejercido sobre las otras naciones europeas en este campo. Como las demás literaturas, la italiana ha recibido esa influencia, que puede advertirse tanto en el plano teórico como en el de la creación, desde el verismo al decadentismo, desde las vanguardias a la poesía hermética.

En este marco general de sugerencias y transferencias tiene especial relieve el influjo que Guillaume Apollinaire hizo sentir sobre el mundo artístico italiano y en modo particular sobre Giuseppe Ungaretti, durante los dos primeros decenios de esta centuria. Por la audacia y originalidad de sus intuiciones, que expresó en notas periodísticas y en textos críticos, en obras narrativas, poéticas y dramáticas, Apollinaire es reconocido como uno de los fundadores de la cultura contemporánea. Por su parte, Giuseppe Ungaretti dedicó más de medio siglo a la poesía y, habiéndose iniciado en el ámbito de la poesía francesa moderna, se convirtió en una de las grandes voces de la lírica italiana y europea del Novecientos. De la relación literaria entre ambos vamos a ocuparnos en esta breve comunicación.

Nacido en Roma en 1880 de madre polaca y probable ascendencia paterna italiana, Guillaume Apollinaire dejó Italia en 1885, pasó a Mónaco, a Niza y a Lyon y se estableció finalmente en París donde vivió, ausentándose con frecuencia por viajes y durante el período de la primera guerra mundial para luchar en el frente de batalla, hasta su muerte ocurrida en 1918. De formación tan vasta como irregular, sobresalió por su temperamento anticonformista y un talento artístico in-

nato en los círculos parisinos que desconocían los valores de la tradición y pugnaban por imponer una visión del mundo desacralizada de los mitos del Ochocientos, y una estética basada en lo irracional, la imaginación y el sentimiento. Infaltable asistente a los cuarteles generales de la vanguardia (la "Closerie des Lilas", el "Café de Flore" y el "Café Vachette" entre otros), desde las páginas del Mercure de France promovía el surgimiento del "Esprit nouveau" que debía impulsar un arte y una cultura nuevos. Mientras se batía por los Peintres cubistes (a los que dedicó un libro con ese título), en el terreno de la lírica abandonaba las sugerencias del simbolismo y con Alcools y Calligrammes anunciaba una palabra poética abierta a la confesión existencial y a un vigoroso primitivismo.

¿En qué medida su origen romano y su parentesco italiano lo ligaron a intelectuales y artistas de la península? Lo innegable es su abierta simpatía por el grupo futurista al que alentó sobre todo en sus actitudes de rebeldía social y estética y para el que redactó, no sin espíritu lúdico, el manifiesto L'Antitradition futuriste; su gran estima por artistas como Ardengo Soffici y su amistad poética y humana por Giuseppe Ungaretti; su tarea de mediador de la cultura italiana en Francia documentada por sus crónicas periodísticas y por una obra de vulgarización como el Théâtre italien que publicó en Nápoles en 1910 con prefacio de Ugo Capponi; sus vinculaciones con las publicaciones periódicas Leonardo, La Voce y Lacerba en las que colaboró. Sobre la última de ellas escribía a Soffici en enero de 1914: "Je suis extrêmement favorable à votre mouvement en tout ce qu'il a de large, d'international, de joyeux, de brutal, de non compassé, de non pompier..." expresándole que gracias a ellos (la mayor parte futuristas), "l'Italie renaît superbement". Y su vinculación afectiva con la tierra natal, que dejó testimoniada en la conmovedora celebración de sus dos composiciones, ambas con el título A l'Italie, escritas en

1915 y en 1917, que proclaman:

Italie

Toi notre mère et notre fille quelque chose comme
une soeur (1)

y

Italie des temps passés de tous les temps

Je t'aime

Autant que tu aimes la beauté de tous les temps (2)

Por su parte, el público y la crítica italianos han retribuido esta devoción con un interés permanente por su obra estética y lírica, de la que se han realizado traducciones y publicaciones así como estudios críticos destinados a testimoniar la vigencia de La fortuna di Apollinaire in Italia, como reza el título del más importante de ellos, aparecido en Milán en 1959 y del que es autor P.A. Jannini.

Giuseppe Ungaretti, nacido en Alejandría de Egipto el 8 de febrero de 1888, de padres toscanos emigrados, inició desde la escuela media su formación francesa. La lectura de los poetas simbolistas, entre los que eligió a sus maestros, la correspondencia con el grupo florentino de Lacerba, de espíritu abierto a las innovaciones europeas y su vocación literaria, lo persuadieron de trasladarse a Francia, hacia donde partió en el otoño de 1912. Tras un rápido paso por Italia se instaló en París, en un hotelito de la rue des Carmes, nº 5, donde vivían otros artistas como el poeta Christian Zerbos.

Se inscribe en la Facultad de Letras de la Sorbona, asiste a las lecciones de Henri Bergson en el Collège de France y participa también él de las reuniones de cubistas y futuros surrealistas. Conoce a Paul Fort y a Fernand Léger, a Marcel Proust y a Charles Péguy, a Alexandre Mercereau y a Max Jacob, a Reverdy y a Aragon, a Desnos y a Cendrars, a Antonin Artaud, a Georges Sorel, a Gide, a Valéry y a todos los grandes pintores del cubismo. En esos ambientes traba amistad con Apollinaire quien lo deslumbra con su talento y su bondad. Así lo evoca medio siglo más tarde:

Parecía un antiguo romano con su cabeza escultórea, la corpulencia gallarda, la majestad benévola del porte.

y añade:

Fueron encuentros con un tipo de arte y con un tipo de moralidad que han tenido incisivamente importancia en mi formación general y naturalmente en mi poesía. (3)

Poco antes de estallar la guerra va a Milán desde donde parte como voluntario al frente de batalla en el Monte Carso. Trasladado con su regimiento a Francia, aprovecha cada licencia para llegar a la capital en busca de sus amigos. En los días en que se firma el armisticio está nuevamente en París y corre a casa de Apollinaire llevándole una caja de sus toscanos preferidos; lo encuentra muerto. Al día siguiente, al regresar del cementerio del Père Lachaise donde ha acompañado sus restos, escribe los versos a los que dará luego el título "Pour Guillaume Apollinaire":

en souvenir de la mort que nous avons accompagnée
 en nous elle bondit, hurle et retombe
 en souvenir des fleurs enterrées (4)

En ocasión de celebrarse el "gemellaggio" o hermandad de París con Roma, en 1967, Ungaretti recordará simbólicamente su amistad con Apollinaire, nacida del compartido amor por la poesía y de la común vinculación con Francia e Italia. Con lúcida inteligencia crítica caracteriza el estilo de la poesía, arcaica y moderna a la vez, del poeta francés:

En la poesía que sabe liberarse de todo peso para adquirir profundidad y altura, poesía espontánea, vivaz, sutil, jocosa, un poco libertina, aunque recorrida toda por leves matices de una melancolía a veces evidente, pero sin transgredir tampoco entonces las sugerencias de quien sabe vivir, en una poesía semejante no se puede dejar de advertir que es ante todo más parisiense que francesa; es también una poesía surgida de tristeza destruida, como la de los elegíacos eróticos y de los idílicos satíricos, poetas más que latinos, de Roma, aunque no siempre habían nacido en Roma, poetas que solamente podían

producir en un clima especial como el de Roma, cosmopolita, expertos en todos los refinamientos. (5)

La conclusión de este homenaje al amigo, con quien se identificó en tantos aspectos, es casi una declaración de su propia manera de entender la cultura, la poesía y la relación con la tierra en que se nace o se vive:

Amaba a Italia, a Francia, a Polonia, pero si amaba tanta civilización, la civilización, no podía ser, no era, un nacionalista. Tampoco era un hombre de facción ni un hombre clasista. Guillaume Apollinaire era un partidario de la libertad; nutría el sueño de que en la tierra pudiese llegar un día en que todas las personas fuesen libres. Utopía. Pero los poetas no pueden sino ser utópicos porque son la sal de la tierra. (6)

La vinculación de Ungaretti con Francia es profunda. No sólo su mujer y sus mejores amigos, como Jean Paulhan, fueron franceses. Viajaba con asidua regularidad a la capital francesa después de su establecimiento definitivo en Roma en 1920 y desde Francia venían los amigos a buscarlo a Italia para recorrer la Ciudad Eterna y descubrir juntos los secretos de su arte. Estuvo siempre ligado a intelectuales y artistas franceses, fundó o colaboró en revistas como Commerce, Mesures, la Nouvelle Revue française y Tel quel. Sus libros de poesía y sus ensayos fueron inmediatamente publicados y traducidos en Francia, cuando no antes que en su patria. Muchos de sus textos de poética como Innocence et mémoire, L'action et l'esprit, Notes et pensées de Giacomo Leopardi y En face d'une crise de langage, fueron escritos directamente en francés y a un francés están dedicadas sus últimas reflexiones sobre la poesía: De las extrañas palabras y del sueño de un universo de Michaux y tal vez también mío. Tradujo a Saint-John Perse y a Racine, leyó a Pascal y estudió a los mayores poetas de la Francia contemporánea. Otros datos podrían tes-

timoniar, en una enumeración demasiado larga para que sea aquí oportuna; cuán estrechos lazos unieron a este poeta italiano con el país que desde la adolescencia africana le apareció como patria de cultura y de libertad, lazos que la relación con Apollinaire ayudó ciertamente a hacer más fuertes.

Volvamos, luego de esta larga digresión, que, sin embargo, nos parecía adecuada en esta sede de estudios comparatistas, al tema propuesto. Vamos a considerar sintéticamente los aspectos más importantes de sus coincidencias o divergencias desde el punto de vista literario:

1.- La influencia de Apollinaire sobre Ungaretti se manifiesta, en su forma más exterior, en el primer libro de este último, La Alegría, que reúne composiciones escritas entre 1914 y 1919 y que se publicó en este año 1919. Las sugerencias formales y temáticas se hacen muy evidentes en composiciones como Sbadiglio (Luego Noia=Tedio), en Le Suppliche (luego Levante) y en el poema en prosa Lucca, y proceden de Zone (Alcools) y de La Jolie Rousse (de Calligrammes).

2.- Un segundo grupo de poemas pertenecientes por su fecha de composición a la misma época de La Alegría y que constituyen la colección Derniers jours (dividida en La Guerre y P.L.M.), escritos en francés y publicados en 1919, se inspiran en Calligrammes (aunque con menos audacia, adoptan una libre disposición en ideogramas, carecen de signos de puntuación y se ocupan del tema de la guerra), pero difieren sustancialmente de aquéllos por la esencialidad de su lenguaje ascético y concentrado (frente a la exuberancia expresiva de Apollinaire) y por el sentimiento que los anima (de dolor y de fraternidad en los versos del "uomo di pena", de exaltación imaginativa y sensual en el poeta francés).

3.- Pero la influencia, aunque en este caso creo más adecuado hablar de coincidencia, más importante, si bien menos visible y menos advertida, reside en la aspiración

estilística de Apollinaire y de Ungaretti de reconquistar un orden y una armonía expresivos. Después de sus clamorosas declaraciones vanguardistas, Apollinaire reconocía la "perfection de l'ordre" y proclamaba que había llegado "le temps de la Raison ardente" y que esperaba "pour la suivre toujours la forme noble et douce". Son palabras de su testamento poético, La Jolie Rouse, y que manifiestan la voluntad de una conversión frustrada por la muerte poco tiempo después. Ungaretti había partido de una posición polémica e innovadora, pero ya en el segundo de sus libros, Sentimiento del Tiempo, inicia el retorno a las tradiciones y modelos reconocidos de la lírica italiana, remontando la línea. Leopardi, barroco, Petrarca, en toda su obra posterior.

Resumamos el sentido de estas notas diciendo que si la poesía de Ungaretti parte de influencias francesas en general y en particular de ejemplos como el de Apollinaire, que lo ubican entre los renovadores de la palabra poética de este siglo, concluida la primera etapa se inserta en el curso de la historia que reconoce los orígenes "para no ser suicida", relejendo modernamente a los clásicos. Realiza así la conciliación de "l'Ordre et de l'Aventure" que Apollinaire no logró alcanzar.

BIBLIAS

1. Apollinaire, G.: Oeuvres poétiques. Paris, Ed. Gallimard, 1955, coll. Bibliothèque de la Pleiade; p. 275.
2. Ibid., p. 1032.
3. Ungaretti, G.: "Guillaume Apollinaire" en Vita d'un uomo. Seggi e interventi. Milano, A. Mondadori, 1974; p. 618.
4. Ungaretti, G.: Vita d'un uomo. Tutte le poesie. Milano, Mondadori, 1974; p. 331.
5. Ungaretti, G.: "Guillaume Apollinaire", op.cit., p. 618.

BIBLIOGRAFIA

Beccaro, F.: "Rapporti letterari italo-francesi nel primo Novecento" en Rivista di letterature moderne e comparate, Vol. 19, fasc. 3, sett. 1966. Firenze, Sansoni, p. 171-182.

Conti, M.: "Apollinaire e Ungaretti" en Rivista de letterature moderne e comparate. Vol. 25, fasc. 4, dic. 1972; Firenze, Sansoni, p. 279-295.

Guglielminetti, M.: "Ungaretti fra Mallarmé e Apollinaire" en Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento. Milano, Silva, 1964; p. 223-228.

Pozzi, G.: "Giuseppe Ungaretti" en La poesia italiana del Novecento. Torino, Einaudi, 1965; p. 132-159.

Rebay, L.: Le origini della poesia di G. Ungaretti. Roma, 1962.

Spezzani, P.: "Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al Sentimento del Tempo", p. 89-160, en AA.VV.: Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Padova, Liviana, 1966.

Warnier, R.: "L'actualité d'Apollinaire dans la perspective des rapports franco-italiens" en Rivista di letterature moderne e comparate. Vol. 19, fasc. 3, sett. 1966. Firenze, Sansoni, p. 231-234.

Emilia L. de Guerrero
Universidad Nacional
de Cuyo

N I C O L A S G U I L L E N

Y U N A T R A D U C C I O N

La América hispanohablante está dividida en diferentes regiones definidas por rasgos lingüísticos-fonéticos, morfo-sintácticos y lexicales- que fragmentan el mapa de Hispanoamérica en zonas dialectales más o menos precisas, semejantes al mapa de España, pero con más interpenetración de unas hacia otras, constituyendo un todo a pesar de la diversidad. Hablo de zonas dialectales según la teoría expuesta por Bertil Malmberg en su libro La América hispanohablante. Unidad y diferenciación del castellano.

Como toda fisonomía lingüística, ésta también está relacionada estrechamente desde sus orígenes con el desarrollo histórico y social. Las estructuras originales fueron evolucionando paulatinamente a partir del descubrimiento, conquista, colonización y primeras fases de la independencia.

Uno de los ejemplos más típicos desde el punto de vista dialectal y cultural es la región del Caribe: Grandes y Pequeñas Antillas, zonas costeras de Venezuela, Colombia, Centroamérica y parte de Méjico. Fueron las primeras tierras conquistadas y colonizadas y de ellas se expandió la colonización española en un comienzo, centro del imperio colonial que luego se desplazó de la América insular hacia el continente: Méjico y Perú.

El sustrato étnico castellano estaba formado por los indios taínos y siboneyes, poco evolucionados política y socialmente y físicamente débiles, de modo que fueron casi exterminados muy pronto. Tanto es así que, si bien se utiliza el nombre "siboney" como sinónimo de cubano, no existen casi rastros lingüísticos o culturales que atestigüen su presencia. Estos indígenas fueron reemplazados por esclava-

vos negros importados de Africa, los que llegarán a constituir un factor determinante de la caracterización social y cultural de la región.

La gran corriente de esclavos que llegó al Caribe estaba formada en su mayoría por los yorubas, raza fuerte, de estatura elevada, rasgos regulares, carácter dulce, evolucionados social y políticamente, y con una tradición cultural depurada. Sus costumbres pasaron a formar parte del acervo común antillano y aún americano continental en su zona de influencia.

Después de cuatrocientos años de dominación española, esta lengua negro-africana, que proviene sobre todo de Nigeria, conserva su vitalidad en el pueblo mestizo, y aún hasta hace unos años, era el medio de comunicación vivo entre los negros cubanos en el centro mismo de La Habana. Este hecho indica el nivel intelectual y cultural de sus hablantes originarios (según Malmberg, cuyo libro fue publicado en 1966). Junto con la lengua pasaron al fondo común hispano algunos elementos de las artes, la música, por ejemplo.

Esta América hispana y sus aportes africanos constituyen las raíces del afro-hispano o afro-cubano Nicolás Guillén. Según Lilyan Kesteloot, la especialista de la literatura negra, cuya *Anthologie négro-africaine - La littérature de 1918 à 1981* he consultado para este comentario, Guillén es una manifestación -la ibérica- de la civilización negro-africana. Lilyan Kesteloot considera que aun cuando dicha literatura florezca en un medio culturalmente diferente (anglo-sajón en los Estados Unidos, español en el Caribe, portugués en Brasil y francés en Haití y Guayana), el mestizaje conserva a pesar de todo los caracteres originarios africanos y por lo tanto deben ser referidos al Africa madre.

Lilyan Kesteloot incluye naturalmente a Nicolás Guillén en su antología y lo coloca dentro de la escuela haitiana. Su influencia en los antillanos francófonos ha sido clara. Damas y Césaire reconocen en él al precursor de la Reconq

quista de la Negritud: rebeldía frente a la esclavitud, la injusticia, el linchamiento, los trabajos forzados, la segregación, la opresión, el desprecio, la angustia, todas las lepras sociales - pero no rebeldía violenta.

Dice la autora citada: "L'oeuvre de Guillén donne le plus bel exemple du seul mariage culturel -afro-hispanique- que l'Afrique ait vraiment réussi avec harmonie et sans déchirure; et cela est vrai pour la musique (cha-cha-cha, mambo, samba) autant que pour la poésie".

Nicolás Guillén nace en 1902, en Camagüey, Cuba. De origen burgués, este poeta y periodista, comunista, sigue y persigue un ideal revolucionario, pero con mansedumbre. Publica su primer libro en 1930: Motivos del son, cuyo título ya es revelador de su estética. Luego vendrán Sóngoro cogongo en 1931, West Indies Ltd. en 1934, España, poema en cuatro angustias y una esperanza, en 1937; El son entero, en 1947; Cantos para soldados y sones para turistas, en 1952; La paloma de vuelo popular, en 1959, y Elegías, en 1959.

En la antología ya citada de Lilyan Kesteloot están incluidos algunos cantos de su poema "West Indies Ltd" y "Sensemayá, canto para matar a una culebra", del volumen West Indies Ltd. La traducción corresponde a Claude Couffon y la edición a Pierre Seghers, Paris.

El poema completo comprende ocho partes que yo llamaría "cantos" y una "Lápida" que lo cierra y que dice: "Esto fue escrito por Nicolás Guillén, antillano, en el año de mil novecientos treinta y cuatro".

Este poema se dirige contra el poderío yanqui. Entre los cantos 1 y 2, 4 y 5, 6 y 7, se dice: "Cinco minutos de interrupción. La charanga de Juan el barbero toca un son". La observación es valiosa pues nos sitúa en el clima del poema con respecto a la música que divide las partes, y que tal vez acompaña a algunas, como el canto del que nos ocupamos, que se presta a ser acompañado musicalmente y aun a ser cantado, por su estructura, en tanto que otros cantos -1,6,8-

presentan una organización formalmente más compleja.

El canto 5 consta de cinco estrofas y una especie de estribillo que lo cierra. Las cinco estrofas están escritas en versos de arte menor, octosílabos, terminados en palabra grave o aguda, que cuenta una sílaba más: "azúcar para el café". En la estrofa 5 el verso 27: "si me muriera ahora mismo, mi madre", endecasílabo con una sinalefa particular, ya empleada en los octosílabos anteriores, indica un verso de arte mayor que no hace realmente al tono general del canto marcado por el empleo del octosílabo. Libre en cuanto al ritmo -sus acentos interiores no son fijos- este octosílabo es popular y fácil, el verso genuinamente español, lo que indica las fuentes cultas de Guillén: versos sin rima o asonantados: café-hiel, rimados sólo en los versos 2-4-6: caliente-caliente-frente.

En la primera estrofa hay una especie de diálogo entre narrador y actante con la comprobación dolorosa de que, para vivir y comer hay que trabajar de sol a sol y además, humillarse. Guillén emplea el término popular, de origen yoruba tal vez, "butuba" y el adjetivo de valor adverbial "caliente". Si comparamos los versos 1 y 2 con la traducción de Couffon: butuba= notre subsistance, caliente sans repos, vemos que, si bien los universales lingüísticos biofisiológicos están respetados, el traductor ha recurrido a la lengua mientras que Guillén ha empleado el habla, en el sentido saussuriano, a lo que se agregan las connotaciones propias de raza y ambiente.

Estas expresiones -creemos- son en principio intraducibles. Si bien la parte nocional está respetada, será imposible hacer sentir a un hablante francófono europeo toda la carga emocional que encierran dichos términos.

En cuanto a "doblar el lomo", si bien "dos", en francés, abarca todos los sentidos, en castellano "lomo" y "espalda" no tienen las mismas connotaciones y se usan de manera distinta. Lo popular y peyorativo de "lomo" es in-

traducible.

En la estrofa 2 el sentido está dado por dos alimentos básicos regionales -el azúcar y el café- que son igualmente universales lingüísticos. La antítesis fuertemente marcada por la comparación "azúcar amargo como la hiel" denota y connota la condición humana de humillación. La traducción conserva la idea. Sin embargo, en el verso 7, con respecto a "sale azúcar", traducido por "on tire du sucre", la correspondencia es simplemente normativa.

En el verso 11, igual observación para el verbo "saber", en el sentido tan castizo y etimológico de conocer y gustar, que los argentinos no sabemos usar.

En la estrofa 3, los universales bio-psicológicos "techo" y "amar", están conservados, lo mismo que la miseria que traduce la expresión "todos los perros me ladran" : "et les chiens aboient après moi", y el irrespeto de "y nadie me dice de usted": "personne ne me vouvoie". (versos 17 y 18).

En la estrofa 4, la idea de machismo expresada en los versos 19 y 20 así como las nociones de culpa y castigo (v. 23 y 24) están conservadas.

Las cuatro primeras estrofas son sextinas de sentido completo, cerrado.

La estrofa 5, de cuatro versos, es una quarteta, salvo por el verso 28, al cual Guillén le ha añadido una invocación en forma de interjección "mi madre", transformándolo así en endecasílabo con los acentos interiores propios del arte mayor. La sorpresa de la ruptura del ritmo, el volumen fónico del verso y la interjección al final, ponen de relieve el sentimiento de angustia que se traduce por la súplica implícita en la interjección-invocación, idea de angustia que se completa paradójicamente por medio de la antítesis del verso 29: "¡qué alegre me iba a poner!"

En la traducción de esta estrofa creemos que el traductor ha logrado efectos muy interesantes, aunque ha suprimido el endecasílabo al desplazar "mi madre" al verso final, dando preferencia de esa manera al octosílabo. Pero las ideas son

respetadas. El simbolismo fonético está marcado con más fuerza en la traducción, por la aliteración en "m" y en "e" abierta.

En lo que se podría llamar "estribillo" aunque no lo es propiamente hablando, el clima de angustia contenida y disfrazada bajo un ritmo de danza y música -el clásico choteo cubano- se desencadena el ¡ay! en forma de lamento que resuelve la vida a través de la libertad de la muerte.

Todo el contenido semántico de esta estrofa final ha sido conservado en la traducción a través de la sintaxis, ritmo y medida de los versos de la cuarteta, medida que disminuye gradualmente hasta terminar en el sustantivo clave: "la libertad", "la liberté", que ocupa todo el verso y valoriza fuertemente su sentido a través de las correspondencias semánticas:

trabajo=dolor=muerte=libertad.

NOTA: Se transcriben a continuación el original castellano y la versión francesa del fragmento estudiado:

Cinco minutos de interrupción. La charanga de Juan el barbero toca un son.

1 Para encontrar la butuba
hay que trabajar caliente;
para encontrar la butuba
hay que trabajar caliente:
5 mejor que doblar el lomo
tienes que doblar la frente.

De la caña sale azúcar,
azúcar para el café;
de la caña sale azúcar,
10 azúcar para el café;
lo que ella endulza, me sabe
como si le echará miel.

No tengo donde vivir,
ni mujer a quien querer;
15 no tengo donde vivir,
ni mujer a quien querer:
todos los perros me ladran
y nadie me dice usted.

Los hombres, cuando son hombres,
 20 tienen que llevar cuchillo;
 los hombres, cuando son hombres,
 tienen que llevar cuchillo:
 ¡yo fui hombre, lo llevé,
 y se me quedó en presidio!

 25 Si me muriera ahora mismo,
 si me muriera ahora mismo,
 si me muriera ahora mismo, mi madre,
 ¡qué alegre me iba a poner!

 ¡Ay, yo te daré, te daré,
 30 te daré, te daré,
 ay, yo te daré
 la libertad!

Nicolás Guillén:
West Indies Ltd.

1 Pour trouver notre subsistance
 Il faut travailler sans repos;
 Pour trouver notre subsistance
 il faut travailler sans repos:
 5 mais plutôt que courber le dos,
 mieux vaut que tu courbes la tête.

 De la canne on tire le sucre,
 le sucre à sucrer le café;
 de la canne on tire le sucre,
 10 le sucre à sucrer le café:
 ce qu'elle sucre me paraît
 plutôt sucré avec du fiel.

 Je n'ai pas de foyer,
 ni de femme à aimer;
 15 je n'ai pas de foyer,
 ni de femme à aimer:
 tous les chiens aboient après moi,
 et personne ne me vouvoie.

 Les hommes lorsqu'ils sont des hommes,
 20 doivent bien porter un couteau;
 les hommes lorsqu'ils sont des hommes,
 doivent bien porter un couteau:
 je fus homme et je l'ai porté,
 mais au bain je l'ai laissé!

25 Si je mourais maintenant même,
si je mourais maintenant même,
si je mourais maintenant même,
oh, quelle joie, mère, j'aurais!

Aïe, je te donnerai, je te donnerai,
30 je te donnerai, je te donnerai,
aïe, je te donnerai
la liberté!

(Traducción de Claude Couffon)

Merminia Terrón de Bellomo

Universidad Nacional de
Jujuy

REVALORACION DE LA OBRA DE

V I C T O R I A O C A M P O

Victoria Ocampo ingresó al mundo literario hacia 1920, en momentos en que otras grandes escritoras también buscaban su lugar en él: Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, por nombrar sólo algunas de las más destacadas. Ellas forman un conjunto: a pesar de las distintas perspectivas que sus obras ofrecen, comparten la valoración del papel de la mujer que escribe, lo que significa un gran avance en la época en que les tocó vivir.

Cada una de estas escritoras tuvo una fuerte personalidad que se manifestó de manera muy diferente a través de su escritura, desafiando todas ellas, de alguna manera, al mundo que las rodeaba.

En los poemas de Delmira Agustini la expresión lírica de su vida interior es lo esencial. Con su poesía, Alfonsina Storni desafía a la sociedad de su época y abarca, sin abandonar la subjetividad, el paisaje exterior, el cosmos vivido dramáticamente. Gabriela Mistral busca en las fuentes míticas la sustancia de su poesía para cantar a América y para expresar sus experiencias personales.

Los Testimonios de Victoria Ocampo presentan un panorama de la vida cultural de una mujer y su medio. La autora utiliza un estilo espontáneo para tratar distintos temas: comentarios de libros, de películas, entrevistas a escritores de distintas nacionalidades, educación, arquitectura, situación de la mujer en la sociedad, medios de comunicación, en fin, todo lo que constituye la vida intelectual de un sector de Buenos Aires durante más de medio siglo. Aunque estos escritos manifiestan un punto de vista determinado, Victoria Ocampo mantiene una gran reserva

con respecto a su intimidad y no se interesa, discretamente, por la de los demás.

Para muchos críticos literarios, la obra de esta escritora se limita a ser "como un tipo de libreta de gente que ha conocido, de libros que ha leído, de acontecimientos que han importado al sector social que conformaba su entorno"(1). Si bien hay en este tipo de juicio algo de verdad, no es la crónica el aspecto que más interesa en los textos de esta escritora. Esas críticas no intuyen la posibilidad de una apertura que en lo futuro valore su legado literario. Pero esta valoración ocurre cuando un lector de fines del siglo XX lee sus Testimonios, diez tomos que en el concierto de su extensa obra constituyen lo más representativo de su quehacer literario.

Para comprender algunos aspectos de la obra de Victoria Ocampo, es necesario observar el sistema donde se inscribe y el imaginario social que perfila.

La escritora asume el carácter de sujeto de conocimiento del mundo, de ahí que elija la primera persona para expresarse. Con esta actitud, el mensaje se impregna de su individualidad, por lo tanto, la imagen del mundo que esta autora presenta a través del yo textual impone un único plano de realidad, que es el suyo: todo esto no impide, sin embargo, el carácter objetivo de lo comunicado.

Aunque los Testimonios tienen la forma de crónica periodística, no están exentos de cierto matiz ficcional que se detecta por ejemplo en algunas cartas "enviadas" a un receptor ya muerto (casi siempre un escritor), pero al que se dirige como si aún estuviera vivo. Estos escritos permiten percibir la profunda vida interior de la autora. De esta manera, la relación de su obra con el sistema artístico está dada por: 1) La valorización de la cultura latinoamericana y su relación con la europea (especialmente con la cultura francesa); 2) Su capacidad de crítica literaria según los parámetros de la época; 3) La selección del contenido del discurso.

De todo esto se desprende el imaginario que, en su época, es producto de un momento de desarrollo cultural independiente. Por esta razón, desde su incursión en la literatura y luego con la creación y dirección de la revista SUR, Victoria Ocampo está ligada a la cultura universal, con predilección por la francesa, sin perder por ello su acertado punto de vista sobre la realidad americana. Lo expresa ella misma en la carta a Waldo Frank:

América era un oculto tesoro y para conquistarlo teníamos que derribar muchas jactancias (...) destruir muchos mitos, de modo que no tardé en descubrir que vosotros y yo explorábamos juntos (...). Nuestras palabras no eran la mera lectura en voz alta de páginas escritas. Eran un viaje de descubrimiento. Vosotros que veníais de Francia, y yo, americano, descubríamos juntos América. (sic) (2).

La conciliación cultural de dos mundos, afán que no se debilitó a lo largo de su trayectoria, radica, entre otros aspectos importantes, en su actitud ante la lengua. Lo que en un primer momento apareció como un conflicto entre dos lenguas (no debe olvidarse que Victoria Ocampo empezó escribiendo en francés), que puede rastrearse en los primeros textos de Testimonios, surge porque ella consideraba al francés como la lengua del espíritu, la lengua que permite traducir un mundo imaginario, frente al español, al que consideraba como la lengua de lo material, de lo cotidiano.

De ahí que con notable asiduidad la escritora recurre a expresiones, palabras, frases, refranes, en francés, si la connotación de lo que quiere expresar así lo requiere. En ocasiones, trata de justificar la inclusión de palabras extranjeras en sus textos:

"Allure" es palabra que se rehúsa a la traducción. No es porte, ni traza, ni andadura. Aunque también lo es. (3)

Pero no se trata sólo de la inclusión de palabras francesas. Es notorio el exceso de inclusión del pronombre personal en frases en que el castellano no lo requiere. Este he-

cho, referido a la primera persona, puede tener dos explicaciones: la primera que surge es debida a la influencia de la sintaxis francesa que exige que el pronombre personal acompañe al verbo. Esto explicaría el uso del "yo" en fragmentos como el siguiente:

En esa ceremonia yo era, después de ella, el personaje más importante, como que era yo quien la sostenía sobre la pila bautismal, no sin vivas inquietudes por la manera cómo se comportaría en el trance y cómo me desempeñaría yo misma. (4)

Sin embargo, Victoria Ocampo tiene otras explicaciones para el uso excesivo de este pronombre en sus escritos:

El empleo del "yo" en la oración es prueba de modestia, en mí por lo menos(...). Pues decir "yo" es simplemente confesar que uno no habla respaldado por tesoros acumulados de ciencia: es confesar ignorancia. (5)

Seguramente, a la luz de la psicocrítica, otras serían las interpretaciones.

Eso en cuanto a la inclusión de expresiones, pero hay otros rasgos de su escritura que delatan considerable influencia de la lengua francesa en su manera de expresarse. En Viaje olvidado, ensayo que es punto de referencia principal en este estudio, se encuentra esta frase: "Si Silvina Ocampo tuviera necesidad de disculpas...", transcripción directa de la forma "avoir besoin" del francés, que en buen castellano hubiera sido "necesitara". Más adelante, en el mismo ensayo, aparece: "Precisamente porque conociendo el lado realidad e ignorandó la deformación que esa realidad había sufrido al mirarse en otros ojos que en los míos..." donde el uso del gerundio resulta exagerado en castellano (no así en francés) y la expresión "mirarse en otros ojos que en los míos" resulta poco apropiada en castellano, pues falta un verbo después del "que", verbo innecesario si la frase hubiese sido escrita en francés.

No puede decirse que sólo la influencia de una sintaxis obligue a la inclusión de expresiones de otra lengua. Lejos

de producir una escritura rebuscada, esas frases dan al texto una vida propia, un ritmo que transmite el entusiasmo de la emisora al pensar y hablar. Por ejemplo, dice de Tagore: "con ese humour solía escribirme" y "los dejé en un tête-à-tête" o, para referirse al exceso de ornamentación arquitectónica, escribe: "eso que los franceses llaman pâtisserie". Al referirse a Paul Morand, comenta: "Le sobra gracia y chic para manejar el idioma".

Pero sin duda la razón más válida de la simbiosis de lenguas que trasunta un intento de conciliación cultural, provenga de la educación que Victoria Ocampo recibió (como otras jóvenes de su medio) en su niñez y adolescencia, y a su capacidad innata de registrar en su memoria conceptos fundamentales de las obras que leía.

Por eso, para ilustrar sus ideas, siempre encuentra el poema apropiado, la palabra justa, el concepto acertado, leído en su lengua de origen. En algunos casos indica la fuente de donde proviene la frase empleada: "Con Mallarmé repetimos: "la penultième est morte", pero en otros casos realiza la cita sin dar datos, confiando tal vez en que el receptor haya tenido similares lecturas o considerando que la frase es demasiado conocida para ser olvidada:

La erudición no te servirá para nada, lector, si tu diálogo solitario con Hamlet no te revela en ese príncipe desolado, indescifrable y cambiante, "ton semblable, ton frère" (6).

Logra así ilustrar, parafraseando un fragmento del poema de Baudelaire, la idea justa de la verdadera relación entre la obra y el lector.

Así, la obra de esta escritora se caracteriza por un intento de integrar lo europeo con lo latinoamericano y este propósito se encuentra en un gran número de ensayos muy significativos, como "El último año de Pachacutes", en el que se refiere con ironía a la celebración del "año internacional de la mujer" (1975), pues ella consideraba inne-

cesaria tal celebración, o en otros tales como "Modas y modos", en el que comenta un libro sobre la vida de Coco Chanel, u otros cuyo valor radica no sólo en su calidad de crítica literaria, sino en el punto de vista discursivo adoptado para tratar un tema tan próximo a ella como lo es el comentario del libro Viaje olvidado, de su hermana Silvina.

En este ensayo se combinan armoniosamente lo subjetivo con lo objetivo y se mantiene a lo largo del texto un tono de sinceridad que se manifiesta a través del uso de la primera persona que expresa los criterios literarios de la emisora, quien no intenta ocultarse.

A la primera dualidad encontrada (europeo - latinoamericano) se agrega otra: objetividad - subjetividad, y ésta representará una de las claves de su escritura pues, aun al adoptar como punto de vista la primera persona, ésta tendrá una doble función: es sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación. La autora elige conscientemente este modo de manifestarse y lo expresa claramente: "El solo sujeto (en la doble acepción del término) de que realmente puedo hablar y en nombre del cual me permito hablar con algún derecho de causa soy yo misma" (7). No implica esto que sus escritos girarán en forma egocéntrica y sus textos serán su torre de marfil, pues la escritura representaba para ella algo vital:

Soy simplemente un ser humano en busca de su expresión. Escribo porque no puedo impedírmelo, porque siento la necesidad de ello y porque esa es mi única manera de comunicarme con algunos seres, conmigo misma. (8)

Si el objetivo de Testimonios era buscar la comunicación consigo misma y con los demás, el acto de escribir representaba para ella una doble dinámica: primero convergente, hacia sí misma, y luego divergente, hacia los posibles receptores. De ahí que la importancia que puedan tener algunos ensayos, como el referido al libro de su hermana, se desprende del rigor y veracidad con que la escritora analiza la obra literaria, y cobra valor porque la escritora no enfoca

con parcialidad el libro, sino que mantiene sus criterios analíticos habituales. Se establece así una estrecha relación entre la crítica a un libro próximo a ella en particular y la crítica literaria general.

Este ensayo resulta de relevancia porque para la realización de la crítica la autora se apoya en procesos de conceptos equivalentes. La primera equivalencia que surge es la que establece Victoria Ocampo entre lo que le interesa a ella como hermana de la autora del libro analizado y concedora del trasfondo real que éste presenta y lo que interesa a un público lector especializado:

Este juego de escondite, esta coalición de una realidad que se ha vuelto irreal y un sueño que se ha vuelto realidad nunca me han impresionado tanto como en Viaje olvidado. Precisamente porque conociendo el lado realidad e ignorando la deformación que esa realidad había sufrido al mirarse con otros ojos que en los míos, me encontré por primera vez en presencia de un fenómeno singular y significativo: la aparición de una persona disfrazada de sí misma. (9)

Estas expresiones no están exentas de emoción y de afecto. Al continuar con su ensayo, Victoria Ocampo se erige en crítica literaria tanto de los aspectos positivos como de los aspectos negativos de la obra: "Y todo esto está escrito en un lenguaje hablado, lleno de hallazgos que encantan y de desaciertos que molestan".

Este proceso cobra significado dentro del discurso porque refleja la concepción de la crítica literaria del momento. Apoyándose en una serie de preguntas retóricas sobre las posibilidades de corregir los errores del libro ("imágenes no logradas"), no sólo llama la atención sobre ellos, sino que, para lograr mejores resultados, sugiere conductas que forman parte de los cánones que debe respetar un escritor para considerarse tal: "investigar qué porcentaje de negligencia entra en la composición de sus defectos".

Es posible que esta forma de análisis haya sido aprendida por Victoria Ocampo de su institutriz francesa. Pero no es sólo el rigor de la crítica o la exposición ordenada del pensamiento lo que puede tener filiación francesa en este ensa-

yo y en la obra en general de la escritora. Tampoco puede decirse que el valor de su obra proviene exclusivamente de su formación. La escritura de Victoria Ocampo puede considerarse como representativa de los valores de una sociedad en una época determinada. La importancia que ella da a la lengua francesa en la conformación de su obra aparece como ilustrativa de un aspecto de una determinada forma de vida socio-cultural, pero muestra también su profundo conocimiento de la lengua y la literatura francesas.

De la consideración de estas relaciones en la obra de la escritora, surge que estos textos están organizados sobre dos ejes de significación: el momento histórico-cultural que le tocó vivir, por una parte, y la visión personal, fruto de profundas meditaciones, manifestada por su pensamiento analítico, por otra. Esa conjunción permite que en los Testimonios estén representados los valores más notables de la cultura universal.

Victoria Ocampo se formulaba esta pregunta en 1950, en un editorial con motivo de celebrarse las veinte años de SUR: "¿Hemos o no "mérité de la patrie"? "El tiempo lo dirá". (10) La lectura crítica de su obra le da hoy una respuesta afirmativa.

NOTAS

- (1) Foster, D.W.: Para una lectura semiótica del ensayo. Ed. Studia Humanitatis; p. 127.
- (2) Ocampo, V.: "Cincuenta años en pie", rev. SUR nº 348, p. 5
- (3) Testimonios, décima serie, Bs.As., SUR, 1978; p. 55. ("Modos y modos").
- (4) Testimonios, segunda serie, Bs.As., SUR, 1984; p. 64. ("Viaje olvidado").
- (5) Testimonios, segunda serie, op.cit.,; p. 272. ("Roger Caillois").
- (6) Citado por María Luisa Bastos en "Sur, los escritos de Victoria Ocampo", en rev. SUR, nº 348; p. 18.
- (7) Ocampo, V.: Testimonios, quinta serie, Bs.As., SUR, 1957; p. 23 ("Malandanzas de una autodidacta").
- (8) Testimonios. Madrid, Revista de Occidente, 1935; p. 29. ("Palabras francesas").
- (9) Testimonios, segunda serie, op.cit., p. 63 ("Viaje olvidado").
- (10) Ocampo, V.: "Después de 20 años", en SUR nº 349; p. 6.

Olga Steimberg de Kaplan
Universidad Nacional de
Tucumán

EL EXTRANJERO DE CAMUS Y ZAMA DE A. DI BENEDETTO.

DOS FORMAS DE INDAGACION EN LA ESENCIA DE LO HUMANO

Una constante de la literatura argentina, desde el comienzo mismo de la lucha por la independencia cultural, ha sido la influencia de la literatura francesa. En el plano de las ideas, la efervescencia de las contiendas políticas orientadas a lograr un modelo de organización nacional a comienzos del siglo XIX, tuvieron como arquetipo los principios de la Revolución Francesa. Esteban Echeverría, cabeza del movimiento romántico en el Río de la Plata, inicia su papel de gestor de una nueva concepción ideológica y filosófica de la literatura a su regreso de una estadía de varios años en París, con la publicación de Elvira o la novia del Plata, poema narrativo que marca la entrada de una nueva corriente de influencias en la literatura nacional. Obras posteriores como Facundo, de Sarmiento (1845) o Amalia, de José Mármol (1855), colocan lo francés: lengua, filosofía, política, etc., en un sitio de privilegio que la intelectualidad argentina aspira a alcanzar. Años más tarde, en la década del 80, se produce lo que los críticos llaman la "apropiación del naturalismo francés", por la cual los escritores argentinos destacados, como Eugenio Cambaceres (1843-1888), y más tarde Argerich, García Merou, Podestá, Ocantos, utilizando técnicas de esa corriente literaria, muestran los cambios producidos en la Argentina en pocos años.

Las escuelas francesas de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX: simbolismo, dadaísmo, decadentismo, Parnaso, darán como resultado en la literatura argentina un movimiento original y propio, pero con profundas raíces en lo

francés: el modernismo. Don Juan Valera, en la Carta-prólogo de Azul, escrita en Madrid en 1888, saluda calurosamente a este libro escrito en América por un autor muy joven y afirma: "... en los perfiles, en los refinamientos, en las exquisiteces del pensar y del sentir del autor hay tanto de francés, que yo... supuse que el autor, nacido en Nicaragua, había ido a París a estudiar...; que en París había vivido seis o siete años con artistas, literatos, sabios y mujeres alegres de por allá... Imposible me parecía que de tal manera se hubiese impregnado el autor del espíritu parisiense novísimo, sin haber vivido en París durante años." (1)

En el siglo XX continúa vigente en la Argentina el prestigio de la literatura francesa. Escritores como André Gide y Marcel Proust marcaron profundamente el universo imaginario de los narradores argentinos. Gide, con sus meditaciones sobre la concepción novelesca como creadora de mundos ilimitados; Proust y su morosa visión de un universo recreado a través del complejo mecanismo de la memoria, abrieron a los escritores de estas latitudes rumbos inexplorados en la noción de lo que debe ser la novela.

En 1924, André Breton lanza el Manifiesto del Surrealismo y crea oficialmente un movimiento de carácter internacional, de prolongada trascendencia en la literatura hispanoamericana. En la literatura argentina, son numerosos los escritores que evidencian complejas relaciones en su proximidad con el Surrealismo. En el aspecto de la negación de categorías lógicas, surge la conciencia del absurdo, la aparición de signos esotéricos o mágicos, o lo que Gracilla de Solá ha llamado "la incorporación de lo irracional" (2); en esta línea podemos mencionar a Jorge Luis Borges, José Bianco, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Antonio Di Benedetto, Laura del Castillo, entre muchos otros.

Refiriéndose al surrealismo, Ernesto Sábato ha dicho: "... El Surrealismo fue para mí una violenta experiencia, una fuerte liberación de mi espíritu, una ansiosa búsqueda

de mí mismo" (3).

El surrealismo fue ante todo una actitud general ante la vida y el mundo, una indagación del hombre profundo, por debajo de las normas y convenciones. En este sentido, constituyó la base necesaria para el surgimiento, hacia mediados del siglo XX, del existencialismo. Ha llegado el momento de que, más allá de las preocupaciones puramente estéticas, el arte exprese los problemas del destino del hombre, del sentido de la vida, del futuro del mundo. El movimiento existencialista es un modo de responder al quebrantamiento de los valores tradicionales, a las consecuencias de la confrontación mundial que ha enlutado a toda Europa. Su centro es el hombre, y el punto de partida de la investigación filosófica será la existencia anterior a la esencia. Interesa sobre todo no el ser puro, abstracto, sino la existencia humana definida a través de los actos, el ser concreto que es el que formula la pregunta por el Ser. El concepto de realidad como totalidad perfecta en todas sus partes que excluía toda posibilidad de duda, de error y de muerte, cede lugar al reconocimiento de la condición de peligro y de incertidumbre que es propia del hombre y que no se limita a él sino que abarca la naturaleza misma de la realidad en la que el hombre vive. La existencia humana concebida como "posibilidad", que puede ser o no ser; la inseguridad fundamental de la vida; el sentido problemático de la existencia; la responsabilidad frente a las continuas elecciones que el hombre realiza: éstos y otros son los temas que transcriben fantástica y poéticamente las posiciones filosóficas del existencialismo contemporáneo. Como afirma Nicolás Abbagnano, "... el cual (existencialismo contemporáneo)... trasciende los límites de las doctrinas en que se expresa filosóficamente y se convierte en un "clima filosófico", al cual no consiguen sustraerse completamente ni siquiera las corrientes críticas o de pensamiento polémicamente opuesto a sus manifestaciones

doctrinales." (4)

Dos son los filósofos-escritores franceses que van a tener profunda influencia en los nuevos autores, no sólo franceses sino de todo el mundo, convirtiéndose en directores de conciencia de las nuevas generaciones: Jean-Paul Sartre y Albert Camus. Sartre considera la novela, el novelista y sus relaciones dentro de la obra como algo que, como la vida, se "está haciendo". Interesa sobre todo la novela en tanto pintura de "situaciones" y no como narración de "destinos", dentro de esquemas estereotipados. El acontecimiento narrado, la reacción del individuo, se da sólo en el momento de la existencia, en una realidad localizada y única.

Albert Camus, por su parte, pondrá el acento en el absurdo del mundo y de la condición humana, en la ausencia de justicia en una vida, que, a pesar de todo, merece ser vivida.

Escribir, para Sartre o para Camus, no es ya el mero contemplar o explicar el mundo, sino un compromiso que deberá marchar con la aventura humana, un ejercicio a cumplirse en un mundo cada vez más confuso y desarraigado. A Camus no le preocupa tanto quizá la búsqueda del Ser sino el sentido de la existencia. Para él, la literatura tiene valor porque es una forma de indagación del sentido de la vida, un intento de salvación frente a la escisión hombre/entorno, hombre/mundo, y a la radical partición humana entre naturaleza y espíritu.

Después de la guerra, los novelistas jóvenes siguen el camino trazado por Sartre y Camus, y, aunque nunca ha existido una "escuela existencialista" propiamente dicha, los escritores de la posguerra aparecen unidos por tendencias comunes, de las que resulta un tipo de novela en la que lo fundamental es desnudar las almas y los cuerpos, dar una medida más justa del hombre.

La trascendencia del existencialismo en la literatura argentina fue manifiesta. Patentizó, como el surrealismo, no sólo problemas universales e intemporales del hombre,

sino también cuestiones inherentes al ser latinoamericano y argentino. Ernesto Sábato, refiriéndose a André Malraux, dice: "La reivindicación del cuerpo por obra de las filosofías existenciales significó una revaloración de lo psicológico y literario sobre lo estrictamente conceptual ...". Y más adelante: "Ya Nietzsche había conferido preeminencia a la vida sobre la ciencia, y en esa elección se sintetiza la revolución antropocéntrica de nuestro tiempo: el centro no será ya más el objeto,,, sino la persona concreta, con una nueva conciencia del cuerpo que la sustenta." (5)

Varios novelistas argentinos de la llamada "generación intermedia" (los que escriben sus obras de madurez después de 1940), pueden calificarse como existencialistas por su obra y por su actitud vital ante el drama del hombre, en crisis perpetua por la antinomia constante, por el esfuerzo de tensión siempre presente. Preocupaciones fundamentales del existencialismo como la libertad como responsabilidad en una situación dada, la necesidad de asumir el compromiso, la posibilidad de elección, el problema del suicidio, el absurdo de una vida limitada, están presentes en importantes novelas argentinas que abarcan un amplio espectro temporal. Citaremos, sólo a modo de ejemplo, El túnel (1948) de E. Sábato; Todo verdor perecerá (1948) de E. Mallea; Los premios (1960) y Rayuela (1963) de Julio Cortázar; Zama (1956) y El silenciero (1964) de Antonio Di Benedetto.

Se evidencia así la vitalidad de una línea de pensamiento, de un conjunto de tendencias que, aunque no en forma excluyente, persisten a través de los años espejando la fragilidad esencial de la condición humana.

Una de las novelas más trascendentes del existencialismo francés: El extranjero (1942) de A. Camus, y una novela argentina posterior en varios años: Zama (1956) del argentino Antonio Di Benedetto, muestran, a pesar de la distancia temporal y espacial, un paralelismo coinciden-

te en aspectos dignos de señalarse, que manifiestan el vigor de una concepción novelesca surgida en Francia, que se proyecta a distintas latitudes.

Ambas novelas representan el drama de un personaje central. En *El extranjero*, Meursault, el protagonista, es un hombre vulgar, un empleado de baja categoría que vive cada momento sin previsiones, expectativas ni deseos más allá de lo sensorial inmediato. Recostado en una cómoda rutina, no admite cambios, ni siquiera para avanzar económica o socialmente en la vida. Sin embargo, la tragedia irrumpe inesperadamente en esa existencia pacífica. Incidentalmente, llevado por un impulso repentino del que no es ajena la fuerza irracional del sol ardiente, comete un crimen:

Hacia ya dos horas que el día no avanzaba, dos horas que había echado el ancla en un océano de metal hirviente. (6)

La luz se inyectó en el acero y era como una larga hoja centelleante que me alcanzara en la frente. (7)

La muerte del árabe, que en un caso ordinario hubiese sido motivo de una pena leve, conducirá a Meursault a la condena a muerte; no por el crimen en sí, sino por un trágico encadenamiento de hechos en apariencia insignificantes que deciden su destino.

Diferente es la historia de Zama, personaje protagónico de la novela homónima del argentino Antonio Di Benedetto. Don Diego de Zama ha cumplido brillantemente en el pasado el papel de Corregidor, pero las ansias de progreso lo han llevado a ocupar un cargo de funcionario en un puerto alejado que - inferimos - se ubica en el Paraguay. Don Diego aparece, al comenzar la novela, como el hombre virtuoso, fiel a la esposa lejana, sacrificado para lograr en el futuro bienestar económico y progreso social. Sin embargo, tres factores decidirán en gran parte su destino y marcarán la distancia entre lógica y realidad: el Poder político, la Geografía y la Naturaleza humana.

¿Cuál es la primera coincidencia que podemos señalar

entre estas dos historias aparentemente diferentes?

Es la presencia, en ambas, de la distancia insalvable entre ideal humano y hechos concretos, a menudo inexplicables rracionalmente. Tanto en El extranjero como en Zama, una suma de actos cotidianos conducen al personaje a la destrucción y a la muerte (en el caso de Zama convalidada a último momento por la mutilación).

En Zama, uno de los personajes dice:

- Todos, casi todos, somos pequeños hechos. Elaboramos presente menudo y, en consecuencia, pasado aborrecible. (8)

En la existencia de ambos personajes el autor utiliza la figura de gradación descendente por la cual se produce la destrucción de un proyecto de vida. En el caso de Zama, su empobrecimiento tiene relación con la decadencia del poderío español (recordemos que la obra se sitúa temporalmente a fines del siglo XVIII); pero su despojamiento material, su degradación moral y finalmente su mutilación física apuntan a un problema existencial y trascendente: la lucha del hombre por un objetivo imposible.

En El extranjero, la figura de gradación descendente atañe a lo material y afectivo (alejamiento de sus modestas posesiones, de sus compañeros ocasionales, de su novia María), porque, en lo moral y espiritual, el condenado adquiere una nueva capacidad y descubre con clarividencia la verdadera razón de su condena y el destino absurdo de todos los seres humanos.

Hay un punto coincidente entre Meursault y Zama: ambos son sometidos a un juicio arbitrario porque - cada uno a su manera - han desconocido el orden impuesto por la sociedad. Uno y otro muestran total falta de adecuación a los esquemas sociales. La conducta de Meursault se expresa a cada instante, ajena a toda finalidad, y como afirma Maurice Blanchot, "ser juguete del azar es un crimen en la vida en sociedad". (9)

Zama actúa por impulsos. Es irreflexivo, inconstante, impaciente y obstinado. Pero aparece también como juegue-

te del azar, de un esquema prefijado que rige su caída. "Advertí que era como si hubiese andado largo tiempo hacia un previsto esquema y estuviera ya dentro de él", dice el personaje (10).

En la vida de los dos protagonistas, el azar define un destino contra el que resulta imposible luchar.

Tanto en una como en otra novela, el autor utiliza la narración autodiegética, con un efecto de estilo, ya que suprime la distancia existente entre narrador y personaje y facilita la explicación y el juicio moral. El lector se encuentra involucrado en la experiencia de los personajes y reacciona con ellos. De ahí el sentimiento de desazón, de angustia inexplicable provocada desde el comienzo de las novelas. La clave de esta angustia está quizá en el "tabique vidriado" del que habla Sartre cuando dice:

Entre el personaje del cual se habla y el lector, intercala (Camus) un tabique vidriado. ¿Qué hay, en efecto, mas inepto que dos hombres detrás de un vidrio? Parece que deja pasar todo, pero no detiene más que una cosa: el sentido de sus gestos. Queda por elegir el vidrio: este será la conciencia del Extranjero. Es, en efecto, una transparencia: nosotros vemos todo lo que ella ve. Pero se ha construido de tal suerte que sea transparente a las cosas y opaca a las significaciones. (11)

A pesar de la aparente identificación actor-receptor, se crea así una infranqueable distancia entre la realidad y la forma en que se desarrollan los hechos. El personaje mismo relata experiencias que crean un espacio él/nosotros en el que se instala la ajenidad, la alienación, la objetividad. Es el desdoblamiento, la presencia simultánea del "yo" que actúa y del "otro" que lo mira actuar: juego constante entre interioridad/ exterioridad que configura la imagen de la fatalidad humana:

Luciana seguía mi palabra con satisfacción que me devolvía como un espejo la imagen de un Zama jurista eminente. (12)

Un lenguaje neutro, despojado, es en ambas novelas vehículo de expresión de la soledad, el desarraigo y la marginación del hombre en un medio hostil que lo rechaza y finalmente

busca eliminarlo. El contraste entre la gravedad de las situaciones en que se ven inmersos los personajes y el tono escueto, frío, como ausente, de las expresiones, aumenta el clima de angustia y logra una tensión notable. Subraya el sentimiento del absurdo, la distancia entre lo que se espera y lo que se es. Si el drama del existente, según Jaspers, es la existencia como conquista, el "estar en impulso", no es raro que el hacer del hombre lo conduzca - como en el caso de Meursault y de Zama - al total despojamiento y a la muerte irracional. Por ello, Meursault y Zama son al mismo tiempo personajes literarios y símbolos de la humanidad. Por un lado, cumplen con las convenciones de la novela tradicional: tienen nombres, parientes, profesión, carácter y un rostro que lo refleja, un pasado determinante. Por otro, van mucho más allá de la representación de un destino individual. Reflejan la paradoja esencial de una no-coincidencia original, la no-coincidencia absurda que hace de la vida del hombre una aventura trágica por su radical dualidad entre el ansia de eternidad y la condena a muerte irreversible.

Y sin embargo, frente a la "ausencia profunda", al "abismo en el que tal vez no hay nada, o tal vez está todo", según palabras de Maurice Blanchot, Albert Camus, como Antonio Di Benedetto, claman su amor por la vida, por la existencia, que es el máximo bien concedido al hombre, porque implica, dice Zama, "la facultad de escoger la vida o la muerte" (13). Porque, para Meursault, en el absurdo de su condena a muerte, "todos eran privilegiados, no había más que privilegiados" y "...comprendía que había sido feliz y que lo era todavía". (14)

En El extranjero y en Zama, dos novelas alejadas entre sí tanto espacial como temporalmente, se impone un valor sobresaliente para el hombre: la vida misma y la lucha intensa por la conquista interior, meta dolorosa siempre, pero por eso mismo de profunda significación para él.

NOTAS

- (1) Rubén Darío: Azul. Madrid, Espasa-Calpe, 1968; p. 8.
- (2) Graciela de Solá: Proyecciones del surrealismo en la Argentina. Bs.As., Ediciones Culturales Argentinas, 1967; p. 69.
- (3) Ernesto Sábato: Hombres y engranajes. Bs.As., Emecé, 1983; p. 106.
- (4) Nicolás Abbagnano: Historia de la Filosofía. Barcelona, Montaner y Simón, parte quinta, 1964; p. 478.
- (5) Ernesto Sábato: La robotización del hombre y otras páginas. Bs.As., CEAL, 1981; p. 132.
- (6) Albert Camus: El extranjero. Madrid-Bs.As., Alianza-Emecé, 1971; p. 76.
- (7) Ibidem.
- (8) Antonio Di Benedetto: Zama. Bs.As., Alianza ed., 1984; p. 188.
- (9) Maurice Blanchot: "La novela 'L'Etranger'", en Pasos falsos (Faux pas).
- (11) Jean-Paul Sartre: Situations I. Bs.As., Losada, 1972; p. 865.
- (10) Zama, p. 120.
- (12) Zama, p. 87.
- (13) Zama, p. 239.
- (14) El extranjero, p. 150 y 152.

María Celia Darré
Universidad Nacional de
de Cuyo

P R O U S T

A TRAVES DE UN CUENTO DE JUAN JOSE SAER

En 1968 aparece una segunda edición, revisada y completada, de Le style de Marcel Proust de Jean Mouton. En el primer párrafo leemos:

Tout grand artiste qui a inventé un langage ou créé de nouvelles formes provoque d'abord l'étonnement; puis, une fois que nos yeux ou nos oreilles ont pris leurs habitudes, c'est notre esprit qui devient plus sensible à ce qu'une oeuvre contient de relatif à son époque, et par là même de rapidement anachronique." (p. 11)

En 1968 también, el escritor santafesino Juan José Saer, conocido sobre todo por su novela El limonero real, se instala en Francia. Actualmente es docente en la Universidad de Caen. En 1972 escribe un cuento, La mayor, que encabeza la antología del mismo nombre, y cuyo tema responde exactamente a la idea expresada por Mouton: el anacronismo del mensaje proustiano.

Suele ser una buena entrada para analizar una obra aclarar el significado del título, pues en él a menudo el autor nos señala sus intenciones. La mayor es un título ambiguo por la plurivocidad de su mensaje. Descartada la posibilidad de interpretarlo a través de los personajes de la obra, que no existen, nos encontramos ante dos alternativas: inexistente en el ámbito semántico musical o en el metalenguaje de la filosofía. Según el primero, La mayor es un modo que indica al intérprete cómo debe interpretar la obra, el tono mayor pide un estilo brillante. Por otra parte, "la" es la nota que se usa para afinar los instrumentos, es decir, es una nota básica a partir de la cual se armoniza el conjunto orquestal. Desde el campo de la filosofía, "la mayor", es una abreviatura por "la premisa mayor", o sea, la primera

proposición de un silogismo, la más general (Todo hombre es mortal, premisa mayor; Sócrates es hombre, premisa menor). Integrando estas dos acepciones se puede pensar que el autor entiende que este cuento tratará de dilucidar un elemento fundamental, básico, uno de aquellos sobre los que se edifica, o se derrumba, una vida o una etapa de la civilización.

La estructura ideológica del cuento se articula en una dicotomía que plantea el tema central:

Otros, ellos, antes, podían... Y yo, ahora,
no saco nada (p. 11)

El primer término se desarrolla en un párrafo que ubica a cualquier lector de literatura francesa de nuestro siglo:

Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo, masticaban despacio y estaban, de golpe ahora, fuera de sí, en otro lugar, conservado mientras hubiese en primer lugar, la lengua, la galletita, el té que humea, los años: mojaban, en la cocina, en invierno, la galletita en la taza de té, y sabían, inmediatamente, al probar, que estaban llenos, dentro de algo y trayendo, dentro, algo que habían, en otros años, dejado, fuera, en el mundo, algo, que se podía, de una u otra manera, por decir así, recuperar, y que había, por tanto, en alguna parte, lo que llamaban o lo que creían que debía ser, ¿no es cierto? un mundo. (p.11).

Es el motivo de la "madeleine", el motivo de la recuperación total del pasado por la memoria involuntaria que evolucionará hasta transformar el caos de la existencia individual en un cosmos valioso por obra de la imaginación y el arte.

Nos encontramos, sin embargo, ante un "discours rapporté", el tema de la "madeleine" transfigurado por la visión del narrador personaje de Saer. Recordemos que Marcel, quien es también narrador protagonista, decía en Le temps retrouvé:

(...) le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune". (III, 895)

De modo que la recodificación del texto proustiano nos llevará a recuperar la visión del narrador santafesino de 1972.

Ante una enumeración abstracta, los rasgos comunes a ambos textos son muchos y nos permiten reconocer tras el texto segundo la voluntad de evocación del texto proustiano.

1) la considerable longitud de los párrafos. Si Proust tiene párrafos que se extienden a más de dos páginas de la edición de la Pléiade, el texto de Saer constituye un sólo párrafo de veinticinco páginas;

2) la longitud de las frases en las que ambos autores se complacen en una minuciosa consignación de las circunstancias;

3) la abundancia de perífrasis;

4) la fractura de los miembros de uno de sus elementos hasta el punto de que cuando aparece la segunda parte el lector debe buscar afanoso el comienzo que había olvidado;

5) la multiplicación de la puntuación débil: comas, dos puntos;

6) la reiteración en la oración o en oraciones sucesivas de partes de la proposición con intención de evitar una mala interpretación, pero que muchas veces establece un "fondeo" que confunde o fatiga al lector.

Sin embargo:

1) Si los párrafos de Proust son largos, existen y están lógicamente justificados al señalar etapas en el desen-

volvimiento del pensamiento. En Saer no hay párrafos, aunque no sería difícil establecer una secuenciación de la acción o del pensamiento.

2) Si las oraciones son largas en ambos autores por el elevado número de elementos que las constituyen, en Saer estos elementos son tan breves, a veces una sola palabra, que producen un ritmo jadeante, agónico, que contrasta fundamentalmente con el rico fluir del habla de Marcel o de sus personajes.

3) Al ser los componentes tan breves, las comas se suceden a un ritmo infernal.

4) La abundancia de sinonimia para aclarar la idea quiebra de tal modo la frasey con tanta frecuencia que molesta al lector y lo confunde. Por otra parte las reiteraciones se repiten a tan breve distancia y en tal cantidad que surge la sospecha de un mensaje emitido en condiciones anormales: ebriedad, alucinación, fiebre.

En el terreno de las imágenes, es posible consignar en el texto argentino una desacralización de las sensaciones y de las ceremonias sociales que son la médula del texto proustiano. Veamos si no la descripción de la "madeleine":

... un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille Saint-Jacques (I, p. 44-45).

dice Proust, queriendo recrear en el lector el placer de la degustación y el lujo de las formas. A esto el texto argentino opone:

Mojaban, despacio en la cocina, la galletita
(p.11)

o más adelante al "sopando" del argentino corresponde en el texto proustiano:

Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée (...), je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine (I, p. 45)

Conceptualmente el significado es equivalente, pero hay

en el argentino una evidente voluntad de degradación del acto mágico por el cual el francés recupera intacto, vivo, su pasado.

A estos rasgos evidentes a una primera observación hay que añadir otro que, aunque existe en el texto francés, no es tan aparente. En más de una ocasión la morosidad del fluir del estilo refleja la búsqueda de un pensamiento justo, de la justa caracterización del fenómeno observado hasta establecer con el lector una relación fática, una complicidad, que asegure la comunicación. Esto parece indicar por parte del narrador una falta de confianza en la posibilidad de la transmisión del mensaje por el discurso. La misma idea surge de la cita que hemos hecho con respecto al poder del estilo:

(Le style) est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients.
(III, 895)

Esa misma inseguridad se ve reflejada en el texto de Saer, pero, como siempre, de manera más brutal, por la reiteración hasta el hartazgo de expresiones del tipo "por decir así", "como quien dice", "por decirlo de algún modo", "por llamarlo de algún modo", "que se supone que debería ser". Imprecisión, falta de seguridad, duda, que se ven apoyadas por la reiteración de fragmentos de discurso, por la disolución del discurso en reiteraciones con diferencias mínimas o por juegos verbales que reflejan variaciones mínimas de la observación, del tipo:

Estuvo estando, estuvo estando estando, está estando, está estando estando, está todavía estando estando? (p. 20)

solo que ahora la duda parece haberse extendido del lenguaje a la totalidad de la posibilidad de captar la realidad.

Una primera conclusión apoyada en el estudio del estilo podría ser: aunque Saer recoge los elementos más evidentes del estilo proustiano, lo recodifica en un discurso que transparenta sufrimiento, insatisfacción, carencia.

De la observación del estilo pasemos a la consideración del espacio, donde podremos observar un fenómeno equivalente.

Los ambientes que rodean a Marcel, aun si sólo tenemos en cuenta el contexto campesino de Combray en que se sitúa el episodio de la "madeleine", están rodeados del prestigio de la riqueza y del cariño: la confortable casa de los abuelos, la cálida cocina de Françoise, el muro de "aubépine", el jardín, el río... El espacio que describe Saer es mucho más ascético, por no decir simplemente pobre, con una pobreza no amada: una cocina con una luz fluorescente que titila, una escalera a la intemperie que sube a la terraza, una pieza en el altillo, una barriada de techos bajos en Santa Fe y el frío que envuelve el conjunto. La naturaleza parece estar en complicidad con Proust, y mientras él la describe con amor, ella se esfuerza por ayudarlo en sus reflexiones, los campanarios de Martinville, por ejemplo. En Saer ni la casa, ni la ciudad ofrecen respuestas al que vanamente las interroga, viven aisladas, o tal vez sería mejor decir aislantes, mudas.

El claro de luna siembra de belleza el paseo de Marcel:

Dans chaque jardin le clair de lune, comme Hubert Robert, semait ses degrés rompus de marbre blanc, ses jets d'eau, ses grilles entr'ouvertes. Sa lumière avait détruit le bureau du Télégraphe. Il n'en subsistait plus qu'une colonne à demi brisée, mais qui gardait la beauté d'une ruine immortelle. (I, 114)

Las artes brindan a Proust motivo de reflexión y auxilio indispensable para la comprensión del mundo. La imaginación y por lo tanto el arte le permiten valorarlo y ordenarlo como no lo hicieran la observación y la reflexión; siempre se abre camino a través de ellas: el "pequeño muro amarillo" de Vermeer, las marinas de Elstir, los escritos de Bergotte, la sonata y el quatuor de Vinteuil.

En el relato del argentino, en cambio, no se menciona la música sino como fondo de las voces televisivas. La in-

corporación de la televisión, medio que podría considerarse artístico, puede ser interpretado como un indicio en el "ahora" del narrador, sólo que, en vez de entablar un diálogo con el receptor, lo transforma en un receptor pasivo y mudo. La gente de "ahora", escasamente representada en el cuento por la madre y la hermana del narrador, sólo se reúne para absorber información con pocas posibilidades de descubrir a través de la meditación y el diálogo, un mundo con sentido. Se menciona en cambio varias veces un cuadro: el "Campo de trigo de los cuervos", aunque no se nombra a su autor, van Gogh. Aparece someramente descrito por primera vez al presentar la habitación de la terraza. Se lo vuelve a presentar después en "visión microscópica", como diría Marill-Albérès, convertido en una serie de manchas tanto más confusas cuanto aumenta la enajenación del narrador. Es este un recurso de la novela objetiva y en ambos casos simboliza la imposibilidad del hombre para integrar al mundo en una explicación válida. El universo librado a la visión individual ha vuelto al caos.

La literatura está doblemente representada por el relato mismo que analizamos y por una "mise en abyme". Una carpeta verde en la que, con letras temblorosas y tinta roja está escrito PARANATELLON. Parece ser el río Tellon al verbo griego que significa "fluir", el río que fluye. Esto nos remite a Heráclito: no hay nada estable, lo que parece ser el leit motiv de la filosofía francesa contemporánea (Derrida, Foucault) y de gran parte de la literatura.

Estamos ahora en condiciones de establecer una conclusión definitiva que confirma lo avanzado después del estudio del estilo. El narrador proustiano recibe de la memoria involuntaria no sólo la recreación de un momento de su pasado, sino que, tal como lo dice en *Le temps retrouvé*, logra a través de ella que lo conduce al arte, la interpretación del sentido del mundo y la vida. Si la uni-

dad monolítica de la novela tradicional se ve matizada por la relatividad que imponen el tiempo, el espacio y el punto de vista, existe gracias al arte la posibilidad de comprender. Porque "los años" no eran simplemente tiempo perdido en el desmadejamiento de la vida cotidiana e individual; el "mundo" existía fuera del individuo con un sentido difícil de alcanzar, pero que podía ser recuperado.

En el cuento de Saer, el narrador, también de primera persona, al evocar el texto proustiano, nos presenta un discurso icónico, le imprime los rasgos de su personalidad, de su estado de ánimo, "aquí", "ahora". No existe un mundo, un tiempo que se desenvuelva con sentido fuera de él. Como lo dijera Camus, en su momento las interpretaciones válidas de la religión, la filosofía, la ciencia, la política, el arte, se han revelado inoperantes. Es por eso que la voz jadea de dolor, angustia y miedo, por eso que se mueve donde reina el frío y la soledad, soledad de los hombres y soledad de las cosas. Es por eso que se llega a la enajenación y tal vez al suicidio, en cuyo caso la voz que nos habla desde el cuento podría ser la de un suicida que tampoco encuentra después de la muerte una explicación, y entonces estará respondiendo a Baudelaire.

Aunque la presencia proustiana se reitera a lo largo del relato, se concentra sin embargo en la primera parte y es evidente que fue elegida para representar el primer paso dentro de la narrativa en este camino.

Se manifiestan luego otras influencias, también francesas, como la de la novela objetiva, que hemos señalado, y tal vez también se podrían encontrar elementos del postmodernismo como la ausencia de lo que Lyottard llama "relatos" que tal vez podríamos llamar ideologías, tradiciones, o el planteo ideológico de base y el "pastiche" literario.

BIBLIOGRAFIA

Marcel Proust: A la recherche du temps perdu. Paris, Gallimard, 1954; coll. de la Pleiade.

Jean Mouton: Le style de Marcel Proust. Paris, Nizet, 1968.

Barbara Bucknall: The Religion of Art in Proust. Universidad de Illinois. Chicago and London, Press Urbana, 1969.

Juan José Saer: La mayor. Buenos Aires, CEAL, 1981.

Juan José Saer: El limonero real. Buenos Aires, CEAL, 1981. Prólogo de M.E. Stern.

Historia de la literatura argentina, fascículo 126. Buenos Aires, CEAL, 1981.

Pierina Lidia Moreau
Universidad Nacional
de Córdoba

LE PARDessus D'UN POETE

de l'Historia de un sobretodo de Rubén Darío
au Manteau de Rubén Darío de Jean Ethier-Blais

La littérature nous offre assez souvent des coïncidences étonnantes. Une de ces rencontres inspire cette communication.

Comme son titre l'indique, il s'agit d'une coïncidence à deux volets: le premier est un court récit écrit par Rubén Darío dans les années 1890, qui porte le titre: Historia de un sobretodo. Ce récit, publié pour la première fois en 1892, dans un journal de San José de Costa Rica, le Diario del Comercio, a été réédité plusieurs fois plus tard.

Le deuxième volet est représenté par un petit volume de contes dont l'auteur, Jean Ethier-Blais, est un écrivain canadien de langue française, connu surtout pour son oeuvre critique. Dans ce recueil, publié en 1974, le dernier récit porte le titre: Le Manteau de Rubén Darío (qui est d'ailleurs le titre de tout le recueil).

Coïncidence pour nous, lecteurs, cette rencontre est évidemment intentionnelle de la part du Canadien qui, avec la réécriture du conte de Darío, a voulu faire oeuvre originale.

Les raisons qui ont conduit Jean Ethier-Blais à faire cela nous sont forcément inconnues et elles ne sont pas pertinentes. Ce qui est intéressant c'est de savoir comment il a conçu la réécriture, les différences qu'il lui a imprimées à partir de l'idée de Darío et l'intention plus ou moins évidente du dénouement qu'il a introduit.

Rappelons l'essentiel du récit de Rubén Darío.

S'exprimant à la première personne, le narrateur raconte comment, dans l'hiver 1887, il grelottait dans les rues de Valparaíso, allant à la recherche d'un magasin de vêtements. C'est qu'il venait de toucher son premier salaire de journaliste, qui allait lui permettre d'acheter le pardessus de ses rêves.

Trouvant un "ulster elegante, pasmoso, triunfal", il examine "con fruición incomparable su tela gruesa y fina y sus forros de lana a cuadros". Ce pardessus superbe lui permettra dorénavant de marcher dans les rues de Valparaíso plus fier qu'un prince de conte de fées.

Enumère après le narrateur les innombrables moments où l'ulster l'a accompagné à Santiago du Chili, à Viña del Mar, à Lima, au Salvador, au Guatemala. La dernière séquence raconte enfin le destin du manteau tant apprécié. Un jour, cédant à un élan amical, Rubén Darío l'a donné à Gómez Carrillo, jeune écrivain du Guatemala, qui allait partir pour Paris et son climat rigoureux.

Un rebondissement de la narration nous fait savoir, dans les huit dernières lignes, que Gómez Carrillo a cédé le manteau de Darío à l'écrivain espagnol Alejandro Sawa, et que celui-ci l'a à son tour donné en cadeau à Paul Verlaine, vieille relique de la meilleure poésie française. Et le narrateur -Rubén Darío- clôt son récit en disant:

Sí, muy dichoso, pues del poder de un pobre escritor americano ha ascendido al de un glorioso excentrico que, aunque cambie de hospital todos los días, es uno de los más grandes poetas de la Francia.

Le récit de Rubén Darío s'articule donc autour de trois séquences: - l'achat du pardessus; - les aventures du pardessus et de son maître; - le bizarre destin du pardessus, qui introduit la figure de Paul Verlaine dans le texte.

Ce conte de Rubén Darío a été écrit avant son premier voyage en Europe. L'autobiographie écrite en 1912 fait état des circonstances dans lesquelles le Nicaraguayen fit la connaissance de Paul Verlaine, mais ne fait aucune allusion à l'épisode du manteau. Nous y reviendrons.

L'admiration de Rubén Darío pour Paul Verlaine, d'ailleurs, s'est exprimé très souvent car de bonne heure il a vu dans l'auteur des Poèmes saturniens le modèle vivant de la réforme poétique qu'il s'est proposé de faire en Amérique latine.

Le récit de Jean Ethier-Blais Le manteau de Rubén Darío, publié en 1974, est beaucoup plus étoffé que celui que nous venons de présenter, non seulement parce qu'il s'étend sur douze pages au lieu des quatre pages du précédent, mais surtout parce que l'écrivain canadien a puisé dans l'Autobiografía et autres oeuvres de Rubén Darío des détails pour compléter l'ancienne histoire.

Voici le résumé de l'action. Elle est divisée en trois parties. La première porte le titre: "Où Rubén Darío voit son manteau pour la première fois". Partant lui aussi du séjour de Rubén Darío à Valparaíso, Jean Ethier-Blais retourne en arrière pour racheter dans le passé lointain de Rubén Darío la figure de M. Miller, consul anglais et personnage hors pair, qui tuait les requins à coups de winchester et qui possédait en outre un magnifique manteau modèle ulster. Revenant au présent de la narration, Jean Ethier-Blais saisit l'instant où, à Valparaíso, Rubén Darío entrevoit un manteau identique et l'achète sur le champ. La deuxième séquence, sous le titre: "Où Rubén Darío se défait de son manteau" unit dans la même adoration l'Europe rêvée depuis l'enfance et le poète vénéré et raconte comment Rubén Darío fit don de son manteau à son ami l'écrivain espagnol Alejandro Sawa partant pour Paris. La troisième partie raconte comment, à son tour, Rubén Darío découvre Paris et se précipite au café d'Harcourt en compagnie de Sawa pour y rencontrer Paul Verlaine. Celui-ci, plongé dans son état habituel d'ébriété, lui dispense un accueil peu académique. Entrons dans le détail.

Rubén Darío a parlé de ses voyages à Paris et surtout du premier qu'il fit en 1893, dans La vida de Rubén Darío escrita por él mismo, notes autobiographiques publiées en 1912 et connues également sous le titre de Autobiografía de Rubén Darío.

Le récit de Jean Ethier-Blais met en évidence une très bonne connaissance de la vie du Nicaraguayen et de son oeuvre en prose et en vers. A plusieurs reprises il évoque des circonstances narrées par le poète dans le livre cité et les intègre dans une succession de circonstances bien structurée, par exemple, son arrivée au Chili venant de son pays natal; les souvenirs de son enfance: la messe des dimanches, l'encens et le soleil; ses parents et ses amis, et sa découverte de l'Europe faite à travers les livres et ses rêves. Amplifiée par le style de Jean Ethier-Blais, la silhouette de M. Miller qui, dans l'Autobiografía, occupe à peine deux lignes, devient ici une présence envoûtante, avec son winchester et son manteau porté en plein été américain fait qui répond quand même à une raison plausible, imaginée par l'écrivain canadien:

Curieuse silhouette que celle de cet Anglais sous la chaleur de l'été comme en hiver, de tweed et d'un ulster. Pour un Anglais, il n'y pas d'été là où il n'y aura jamais de pelouses, de saules pleureurs et de ruisseaux sacrés.

Le long de cette séquence abondent les évocations documentées, du mariage romanesque de Rubén Darío et son obsession de la "Stella" hugolienne, et l'appel de Paris, d'abord Madrid et les amitiés: Unamuno, Menéndez y Pelayo, son voisin d'hôtel. Un autre paragraphe évoque les hallucinations de Rubén Darío et son drame personnel. Et Paris enfin, Paris, cet amour de ses prières enfantines, et Verlaine à qui il pourra exprimer -en mal français- son immense adoration.

Au café d'Harcourt, où son ami Sawa -cicerone goguenard- l'a conduit un soir, Rubén Darío voit enfin le poète. Mais oh surprise! celui-ci porte son manteau chilien.

Sawa lui offre des explications tardives; c'est lui qui le lui a donné. Immensément heureux et fier, Rubén Darío s'approche du Maître, fait des efforts pour lui exprimer son respect et admiration:

La main gauche de Verlaine quitte le marbre de la table et s'élève vers Rubén Darío, debout, à droite. Rubén Darío la prend dans ses deux paumes chaudes et la presse. Il la garde une seconde de trop entre les siennes. (...) Rubén Darío est rouge d'émotion.

Rubén Darío se penche vers le poète, qui revêt l'ulster chilien. Il veut lui poser une question, une seule, LA question suprême, et tandis qu'il se prépare, le vieux faune renâcle vaguement et bave dans son écharpe. Rubén Darío lâche enfin sa question: "Maître, qu'est-ce que la poésie? Alors Verlaine le regarde sournoisement et s'apprête à répondre. Le climax est atteint, le dénouement imminent: "La poésie? la poésie, mon jeune ami, la poésie c'est de la merde!" Et comme à l'appui de cette affirmation, il vomit sur le manteau.

Voilà un dénouement inattendu qui modifie, évidemment, le sens du conte de Rubén Darío. C'est que, partant du récit de 1892, Jean Ethier-Blais a trouvé dans les notes autobiographiques de 1912 un détail frappant, et il en a opéré la synthèse. Rubén Darío raconte, en effet, comment, à peine arrivé à Paris en 1893, son ami César Camillo (auteur de la lettre finale du conte primitif), le présente à Alejandro Sawa, écrivain espagnol né en France. Celui-ci, accomplissant obligeamment son rôle d'intermédiaire et cicerone, le conduit au café d'Harcourt dans le quartier latin, lieu de rendez-vous habituel de Paul Verlaine et de son cortège, et le met en présence du grand poète, probablement ivre à cette heure avancée du soir. Mais au passage que la présentation de Verlaine est tout à fait conforme à ce qu'ont raconté beaucoup de ses contemporains. L'unique présence fait oublier au Nicaraguayen, étonné et interdit, le peu de fran-

çais qu'il connaît; tâchant de traduire en quelques mots sa vénération, il balbutie le mot "gloire", qui est saisi par Verlaine dans les intermittences de l'alcool; il fait entendre sa voix grondeuse: "La gloire!.. La gloire! M...! M...encore!", ex-abrupto retenu donc par Jean Ethier-Blais, qui pousse à l'extrême le paradoxe en remplaçant "gloire" par "poésie".

Ce blasphème éthilique -qui apparaît au premier abord comme une boutade d'ivrogne- mérite notre réflexion, car c'est le passage du mot passe-partout "gloire" au mot "poésie" qui laisse rêveur. Et c'est là la partie la plus originale du second récit, car Rubén Darío ne le faisait médire que de la gloire, objet éphémère. Médire de la poésie, la traiter aussi brutalement, comme on maltraite une femme qu'on aime, ne peut s'admettre que dans la bouche de quelqu'un qui l'a beaucoup aimée, et qui pense à tout de qui la détourne de sa pureté, de sa vérité: insincérité, artifice, excès de toutes sortes que Verlaine avait blâmés déjà dans son Art poétique en disant: "Et tout le reste est littérature".

Une autre interprétation, plus terre à terre, est possible: pensant à tous les déboires que son tempérament de poète lui a apportés, Verlaine aurait exprimé sa déception en cherchant à scandaliser le jeune confrère naïf.

Ainsi, un simple conte basé sur une anecdote banale, et renforcé par la lecture intelligente de l'Autobiografía de Rubén Darío, nous mène à une polémique sur le sens du mot "poésie". Jean Ethier-Blais a vraiment réécrit le conte et lui a donné une portée universelle. En faisant cela il a rendu hommage à Rubén Darío, chez qui il a trouvé l'idée originale. Sous l'ironie que lui inspire le jeune Américain fraîchement débarqué à Paris, il laisse entrevoir sa sympathie pour ce grand poète réformateur.

RENSEIGNEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Darío, Rubén: "Historia de un sobretodo" in Obras Completas. Madrid, A. Aguado, 1950; t. 1; p. 841 à 846.

Darío, Rubén: "Autobiografía", in Obras Completas, Madrid, A. Aguado, 1950; t. 1; p. 15 à 178.

Ethier-Blais, Jean: "Le Manteau de Rubén Darío", in Le Manteau de Rubén Darío. Nouvelles. Montréal, Ed. Hurtubise HMH, 1974; p. 147 à 158.

I N D I C E

	Página
Presentación	5
Sección I : <u>La mujer en la literatura</u>	9
Notas sobre un soneto impertinente de Louise Labé. - Sonia Mabel Yebara	10
Les idées féminines en France dans les oeuvres de quelques femmes du XVIIe et du XVIIIe siècles. - Beatriz Guevara de Suero	20
La femme dans <u>Télémaque</u> de Fénelon. - Esperanza Acuña de Lauría	31
La mujer víctima del autoritarismo en <u>La Religiosa</u> de Denis Diderot. - Martha E. Vergara de Díaz	41
Emma Bovary o el sueño de una realidad. - Adriana Romano Ruiz	55
Reine ou esclave? La femme dans <u>Au Bonheur des Dames</u> d'Emile Zola. - Pierina Lidia Moreau	61
La femme et la mort: Anna de Noailles et Marguerite Yourcenar. - Florencia Sobre-Casas de Jorquera	75
La mujer, símbolo de purificación en la obra de Antonin Artaud. - Mirta L. Rodríguez de Noutary	85
La femme source d'inspiration dans quelques poèmes de Paul Eluard. - María Mabel Ferrer de Acuña	93
La heroína de los desheredados en <u>La Sauvage</u> de Jean Anouilh. - Ada B. Córdoba de Ortiz	103
La lucha del Bien y del Mal en una heroína de François Mauriac. - Paulette Rachou	113
Une morale de la "réalité féminine" dans <u>Les Mains sales</u> de Jean-Paul Sartre. - Mónica Martínez de Arrieta	123
Résonances du pays natal chez Marguerite Duras Rosa María Latino de Genoud	135

	Página
El Amante: pasaje y advenimiento. - Analia Montes	155
El amor-pasión en Marguerite Duras. - Raúl Guzmán Rodríguez.	161
Travail d'analyse portant sur <u>Emily L.</u> de Marguerite Duras. - Claudia Oxman - Silvina Vila	169
La mujer en la novela canadiense. - Cristina Elgue de Martini	177
Sobre el discurso de una mujer en <u>La nuit</u> sacré de Tahar Ben Jelloun. - Graciela Ortiz	185
La mujer en el microuniverso islámico, a través del hecho literario. - Elizabeth G. Mendoza - Marcela Costanzo	191
Sección II: <u>La literatura francesa y sus</u> <u>relaciones con las otras literaturas</u> <u>occidentales.</u>	207
Une lecture biblique de <u>En attendant Godot.</u> - Paul Guilmot	209
La Chanson de Roland y sus relaciones con otros cantares de gesta medievales. - Carlos Valentini	221
"La Beatriz", una anti-Beatriz. Dante en Baudelaire. - Zunilda Manavella de Fernández - Adriana Crolla de Culasso	233
Algunos aspectos de la relación transtextual entre <u>Madame Bovary</u> y <u>La Regenta.</u> - Diana Beatriz Ossorio	247
Apollinaire y Ungaretti. - Trinidad Blanco de García	261
Nicolás Guillén y una traducción. - Emilia L. de Guerrero	269
Revaloración de la obra de Victoria Ocampo. - Herminia Terrón de Bellomo	277
El Extranjero de Camus y Zama de Antonio Di Benedetto. - Olga Steimberg de Kaplan	285
Proust a través de un cuento de Juan José Saer. - María Celia Darré	295

Página

Le pardessus d'un poète, de l'Historia de un sobretodo de Rubén Darío au Manteau de Rubén Darío, de Jean Ethier-Blais.
- Pierina Lidia Moreau

305

Índice

313

